



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

LASARO JOSÉ AMARAL

**A CATEGORIA DO ESPAÇO: UMA ANÁLISE EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOS SÉCULOS XIX E XX**

CATALÃO
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO, CEP 75704-020
Telefone: - - <https://www.ufcat.edu.br>

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA)

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES
ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E
DISSERTAÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Catalão (UFCAT) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFCAT), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFCAT é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o(a) autor(a) e o(a) orientador(a) Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico:

Tese

2. Nome completo do autor:

Lasaro José Amaral

3. Título do trabalho

A categoria do espaço: uma análise em estudos literários dos séculos XIX e XX

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento: SIM NÃO¹

[¹] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs.: Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor



Documento assinado eletronicamente por **LASARO JOSÉ AMARAL, Usuário Externo**, em 05/03/2024, às 11:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Oziris Borges Filho, Usuário Externo**, em 11/03/2024, às 20:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0045103** e o código CRC **D2C698B5**.

Referência: Processo nº 23852.000977/2024-87

SEI nº 0045103

LASARO JOSÉ AMARAL

**A CATEGORIA DO ESPAÇO: UMA ANÁLISE EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOS SÉCULOS XIX E XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

Orientador: Professor Doutor Ozíris Borges Filho.

CATALÃO
2024

Amaral, Lasaro José

A categoria do espaço : uma análise em estudos literários dos séculos XIX e XX / Lasaro José Amaral. - 2024.
127, CXXVII f.

Orientador: Prof. Oziris Borges Filho.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2024.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Espaço. 2. Espacial. 3. Teoria literária. 4. Século XIX. 5. Século XX. I. Filho, Oziris Borges, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO
Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO, CEP 75704-020
Telefone: - - <https://www.ufcat.edu.br>

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 17/2024 da sessão de Defesa de Tese de Doutorado, que confere o título de Doutor em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Aos vinte e nove dias de fevereiro de dois mil e vinte e quatro, a partir das catorze horas, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "**A categoria do espaço: uma análise em estudos literários dos séculos XIX e XX**", de autoria do doutorando **Lasaro José Amaral**, matrícula 2019101281. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador o **Professor Doutor Oziris Borges Filho (PPGEL/UFTM)**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: **Prof. Dr. Carlos André Pinheiro (PPGEL/UFPI)**, membro titular externo; **Prof. Dr. Sidney Barbosa (POSLIT/UNB)**, membro titular externo; **Prof. Dr. Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes (ESEV)**, membro titular externo; **Prof. Dr. Herasmo Braga de Oliveira Brito (PPGEL/UFPI)**, membro titular externo. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato (X) Aprovado () Reprovado por seus membros. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Oziris Borges Filho, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e nove dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA:



Documento assinado eletronicamente por **CARLOS ANDRÉ PINHEIRO, Usuário Externo**, em 19/04/2024, às 10:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **HERASMO BRAGA DE OLIVEIRA BRITO, Usuário Externo**, em 19/04/2024, às 17:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Oziris Borges Filho, Usuário Externo**, em 27/04/2024, às 07:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes, Usuário Externo**, em 29/04/2024, às 14:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **BRUNO FRANCESCHINI, Coordenador(a)**, em 02/05/2024, às 12:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0061362** e o código CRC **F66CE93E**.

Dedico este trabalho a minha mãe Dinair, meu pai Pedro (*in memoriam*), meu irmão Pedro Nelson, minha filha Vitória e minha namorada Jennifer.

AGRADECIMENTOS

Enfim, chegou o momento de agradecer:

- Aos meus pais Dinair e Pedro (*in memoriam*), que sempre me incentivaram buscar e conquistar o que fosse melhor para minha vida;
- Ao meu irmão Pedro Nelson que acreditou e incentivou para que pudesse concluir mais essa etapa.
- Não poderia deixar de expressar minha eterna gratidão aos meus camaradas de jornada, Helenice, Clécio, Fernanda, Guilherme, Wendel e Raul. Vocês foram combustível para minha dedicação neste processo. Muito obrigado!
- Muito obrigado ao meu orientador Professor Dr. Oziris Borges Filho, pelas orientações de como tornar o projeto em uma tese de doutorado, pela paciência a mim dedicada e por todo ensinamento oferecido ao longo desses anos. Meu eterno carinho e gratidão.
- Agradecer aos professores da banca de qualificação que me nortearam para que este texto chegasse aos melhores resultados possíveis. A contribuição de todos foi fundamental para o sopro final da escrita deste texto.
- Agradecer aos professores da banca de defesa deste texto, Professor Dr. Carlos André Pinheiro da Universidade Federal do Piauí – UFPI; Professor Dr. Sidney Barbosa da Universidade de Brasília – UnB, Professor Dr. Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes do Instituto Politécnico de Viseu Escola Superior de Educação de Viseu, Portugal – ESEV e Professor Dr. Herasmo Braga da UESPI/UFPI. Obrigado pela dedicação de vocês com o meu texto. Me sinto honrado por tê-los nesta banca.

- Meu agradecimento também a escola na qual eu atualmente atuo, Escola Estadual Alírio Herval e Faculdade Cidade de Coromandel. Sem deixar de citar a Escola Estadual Pedro Álvares Cabral, onde fui aprendiz e humilde professor.

- Agradecer a Universidade Federal de Catalão e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na pessoa do Prof. Dr. Bruno Franceschini que é o atual coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.

- Aos amigos que me compreenderam nessa fase difícil e corrida, que não deixaram de estar ao meu lado, a minha família que sempre me apoia, muito obrigado a todos!

Chegando ao lugar que Aquiles escolhera, depositaram o corpo e, sem demora, empilharam a farta lenha. Então Aquiles, o de pés ligeiros, afastou-se da pira e cortou seus louros cabelos que deixara crescer à farta e colocou-os nas mãos de seu querido amigo. (...) Fizeram uma fogueira de cem pés de cada lado e, com o coração cheio de dor, colocaram o cadáver em sua parte mais alta. Muitos gordos carneiros e bois de chifres retorcidos e andar trôpego foram sacrificados e colocados diante da pira. Aquiles tirou a gordura dos animais e com ela cobriu o cadáver dos pés à cabeça, e empilhou as carcaças em torno dele. Colocou duas jarras de duas alças, cheias de mel e unguentos, encostadas ao féretro e, sem demora colocou na pira quatro belos cavalos, chorando alto. Cortou os pescoços de nove cães e atirou-os à pira. Matou doze nobres jovens troianos, com o bronze, tendo o coração cheio de ferocidade. Então, ele soluçou e chamou pelo nome do querido companheiro: 'Saúdo-o Pátroclo, mesmo na casa de Hades. Estou cumprindo tudo o que lhe prometi. Doze nobres filhos dos troianos o fogo devorará juntamente com você. Mas Heitor, filho de Príamo, não darei ao fogo para consumir, mas aos cães. (...) A pira de Pátroclo não se acendeu. Então, de novo Aquiles, o dos pés velozes, tomou outras providências. Afastou-se da pira e dirigiu preces aos dois ventos, Bóreas e Zéfiro, e lhes prometeu belas oferendas, derramou muitas libações de uma taça de ouro, suplicando para que o fogo e a lenha não tardassem a inflamar-se e os corpos se queimassem sem demora. A veloz Íris ouviu suas preces e foi correndo à morada do tempestuoso Zéfiro e lhe disse: "Aquiles implora a Bóreas e ao impetuoso Zéfiro que venham e promete belas oferendas para que sopreis a chama na pira onde se encontra Pátroclo, que todos aqueus pranteiam. Tendo dito estas palavras, partiu, e os ventos avançaram como maravilhosa força, impelindo as nuvens diante de si. Sem demora, chegaram à fértil Troia e caíram sob a pira e o portentoso fogo crepitou. (Ilíada, de Homero).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discorrer sobre a categoria do espaço dentro dos estudos literários. Por isso, neste trabalho foi preciso fazer um recorte temporal sobre o tema e é importante destacar que ele aborda um período que denominamos “pré-história” da Teoria da Literatura que foi escolhido visto que possui muitas obras com categorias de espaço interessantes e diferentes que podem contribuir com as análises deste texto. Faz-se necessário analisar de forma clara e objetiva a contribuição de estudos preliminares à disciplina Teoria da Literatura para a melhor compreensão e aplicabilidade dos conceitos da área. Para tanto, este trabalho tem como objetivo principal delinear o percurso histórico do conceito de espaço em estudos sobre literatura anteriores ao desenvolvimento da TL que, ainda em seus primórdios com outras denominações, dedicou estudos preliminares à categoria espaço, mas em um nível superficial. Com isso é preciso entender se de fato faltou um tratamento maior do espaço literário ou se tal categoria foi estudada, mas houve um esquecimento ou até mesmo um descrédito por parte dos teóricos. Para tanto, o presente trabalho pretende verificar obras da crítica literária no intuito de questionar o fato de a categoria espaço ter sido menos explorada que todas as outras características das narrativas e, além disso, quais são os impactos gerados por essas lacunas deixadas por essa falta de visibilidade; já que o estudo e a preocupação com o espaço literário esteve presente em vários textos teóricos e críticos. Foram selecionados vários textos que serão usados ao longo do trabalho que está dividido em cinco capítulos. O primeiro capítulo trata da obra de James publicada em 1884, **A arte da ficção** e autores como Genette (2013), Borges Filho (2016) e Lukács (2011) são norteadores da análise teórica do texto. No segundo capítulo a obra analisada foi a de Lubbock, 1880 e, Hamon (1993) também será utilizado como norteador da análise. No terceiro capítulo foi “**Aspectos do Romance**” (1927) de Forster, e Bourneuf (2016) foi norteador das análises. No penúltimo capítulo, Muir será analisado em “**A Estrutura do Romance**”, 1928 e Todorov (2016) será norteador para melhor fluidez da análise. No último capítulo, a análise será feita em Kenneth Burke em “A teoria da forma literária” e autores como Amora (2013) dão suporte teórico; para que a percepção de citações espaciais seja completa e que este trabalho consiga contemplar seu objetivo: mostrar que o espaço já estava presente nos estudos literários desde o século XIX. Como resultado foi apresentado uma arqueologia; com o sentido proposto por Foucault (2001), o de recuperar a origem dos conceitos e dos modos como são construídos, o histórico do conhecimento e da evolução do termo e do conceito espaço dentro dos estudos literários ao longo do século XIX e XX.

Palavras-chave: Espaço. Espacial. Teoria Literária. Século XIX. Século XX.

ABSTRACT

This work aims to discuss the space within literary narratives, after all, since ancient times there have been records of studies on literary works, even before the 20th century, when the Theory of Literature was consolidated, that is, the period in which this discipline was still not consolidated. Therefore, in this work it was necessary to make a temporal cut on the topic and it is important to highlight that it addresses a period that we call “pre-history” of the Theory of Literature, which was chosen since it has many works with interesting and different categories of space that can contribute to the analyzes of this text. It is necessary to analyze the contribution of preliminary studies clearly and objectively to the Theory of Literature discipline for a better understanding and applicability of the concepts in the area. To this end, this work's main objective is to outline the historical path of the concept of space in studies on literature prior to the development of TL which, still in its beginnings under other denominations, dedicated preliminary studies to the space category, but at a superficial level. With this, it is necessary to understand whether there was indeed a lack of greater treatment of the literary space or whether this category was studied, but there was a forgetfulness or even discredit on the part of theorists. To this end, the present work intends to verify works of literary criticism to question the fact that the space category has been less explored than all other characteristics of the narratives and, furthermore, what are the impacts generated by these gaps left by this lack visibility, since the study and concern with literary space was present in several theoretical and critical texts. Several texts were selected that will be used throughout the work, which is divided into five chapters. The first chapter deals with James' work published in 1884, “The art of fiction” and authors such as Genette (2013), Borges Filho (2016) and Lukács (2011) guide the theoretical analysis of the text. In the second chapter, the work analyzed was that of Lubbock, 1880 and Hamon (1993) will also be used as a guide for the analysis. The third chapter was “Aspects of Romance” (1927) by Forster, and Bourneuf (2016) guided the analyses. In the penultimate chapter, Muir will be analyzed in “The structure of the novel”, 1928 and Todorov (2016) will be a guide for a better fluidity of the analysis. In the last chapter, the analysis will be carried out in Kenneth Burke in “The theory of literary form” and authors such as Amora (2013) provide theoretical support; so that the perception of spatial citations is complete and that this work can achieve its objective: show that space was already present in literary works since the 19th century and its importance within literature. As a result, archeology was presented; with the meaning proposed by Foucault (2001), that of recovering the origin of concepts and the ways in which they are constructed, the history of knowledge and the evolution of the term and the concept of space within literary theory throughout the 19th and 20th centuries.

Keywords: Space. Spatial. Literary Theory. 19th Century. 20th Century.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Descritores de busca.....	17
Tabela 2: Principais diferenças entre conto, novela e romance.....	27
Tabela 3: Obras selecionadas para análise neste trabalho.....	30
Tabela 4: Artigos, dissertações e teses selecionados.....	32

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Rede sistêmica dimensão estrutural do texto Narrativo.....	22
Figura 2: Rede sistêmica dimensão constitutiva do texto narrativo.....	24
Figura 3: Rede sistêmica espaço.....	25
Figura 4: Diagrama de demonstração de base experiencial.....	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I – A CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA LITERÁRIA DO SÉCULO XIX: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA OBRA DE HENRY JAMES, A ARTE DA FICÇÃO.	42
CAPÍTULO II – A CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA LITERÁRIA DO SÉCULO XIX: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA OBRA DE PERCY LUBBOCK, A TÉCNICA DA FICÇÃO	63
CAPÍTULO III – A CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA LITERÁRIA DO SÉCULO XX: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA OBRA DE FORSTER, ASPECTOS DO ROMANCE.....	80
CAPÍTULO IV – A CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA LITERÁRIA DO SÉCULO XX: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA OBRA DE EDWIN MUIR, A ESTRUTURA DO ROMANCE	89
CAPÍTULO V – A CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA LITERÁRIA DO SÉCULO XX: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA OBRA DE KENNETH BURKE, TEORIA DA FORMA LITERÁRIA	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS	118
GLOSSÁRIO	121

INTRODUÇÃO

Assim como o tempo, personagem e enredo, o espaço também é considerado um elemento da estrutura de uma narrativa, podendo ser físico, social e até um espaço psicológico. Além disso, desde épocas remotas há registros de estudos sobre obras literárias, inclusive, já na Grécia Antiga, por exemplo, esses estudos ocorriam sobretudo por escrito, embora poemas, como **Ilíada** e **Odisseia**, circulavam oralmente desde o século X a.C. Antes do século XX, quando se consolidou a Teoria da Literatura, outras disciplinas e áreas do conhecimento já se ocupavam da Literatura. Neste trabalho, foi preciso fazer um recorte temporal sobre o tema e é importante destacar que ele aborda um período que denominamos “pré-história”¹ da Teoria da Literatura, ou seja, o período em que tal disciplina ainda não estava consolidada, mas que foi de fundamental importância para o seu desenvolvimento. Esse período foi escolhido visto que possui muitas obras críticas que referenciaram a categoria espaço. Os critérios de seleção foram o seguinte, representado na tabela de descritores:

Tabela 1: Descritores de busca

<i>BUSCA</i>	<i>1º TERMO</i>	<i>BOOLE</i>	<i>2º TERMO</i>	<i>BOOLE</i>	<i>3º TERMO</i>	<i>Nº DE DISSERTAÇÕES</i>	<i>Nº DE TESES</i>
		<i>ANO</i>		<i>ANO</i>			
<i>BDTD</i>	Estudos literários	and	Século XIX	-	Espaço	112	39
<i>BDTD</i>	Estudos literários	and	Século XX	and	Espaço	89	5
<i>BDTD</i>	Espaço na literatura	and	Século XIX	and	Século XX	62	20

Fonte: próprio autor.

¹ O termo ‘pré-história’ caracteriza-se basicamente como uma provocação ao período que antecedeu a constituição do campo de estudos denominado Teoria da Literatura que foi divulgado por René Wellek e Austin Warren com o lançamento de uma obra de mesmo nome em 1949. O termo “pré-história” pode, também, ser entendido como fase precedente. O período exato a ser analisado inicia em 1884, com a obra “A arte da ficção” de Henry James e encerra-se no tratado de Robert Curtius intitulado **Literatura Europeia e Idade Média Latina** lançado no ano de 1948.

Tendo em vista esse recorte temporal, consideramos a seguinte complexidade quando se fala em Teoria da Literatura:

O que muito generalizadamente se chama hoje de Teoria da Literatura constitui um campo de estudos cujas fronteiras se delineiam de modo bastante nebuloso [...] tal campo de estudos se apresenta fragmentado em tantas divisões internas que é sempre pertinente indagar se existe mesmo a Teoria da Literatura, ou se de fato há inúmeras teorias da Literatura. (Souza, 1987, p. 9).

Outro fator determinante para a escolha do recorte temporal é citado por Souza (1987) que afirma que há uma grande diversidade de pressupostos metodológicos e teóricos da Teoria da Literatura proveniente das inúmeras realizações históricas do campo. Muitos desses pressupostos são antagônicos, excluindo-se mutuamente e aumentando a complexidade da área. Diante desse cenário, faz-se necessário analisar de forma clara e objetiva a contribuição de estudos preliminares à disciplina Teoria da Literatura para a melhor compreensão e aplicabilidade dos conceitos da área. Para tanto, este trabalho tem como objetivo principal delinear o percurso histórico do conceito de espaço em estudos sobre Literatura anteriores ao desenvolvimento da Teoria da Literatura.

Conforme Souza (1987), os estudos literários anteriores à Teoria da Literatura foram denominados de várias formas: Retórica, Poética, Estética, História da Literatura, bem como a Crítica Literária. É preciso dizer que cada uma dessas denominações propõem uma abordagem diferenciada do texto literário e não podem ser confundidas com a Teoria da Literatura. Além disso, com o desenvolvimento desta disciplina, essas áreas não desapareceram. A fim de esboçar limites entre as várias formas de abordagens da Literatura propostas em cada uma dessas denominações, apresenta-se a seguir um breve panorama de cada uma delas.

De acordo com Pereira (2006, p. 28), antes da investigação literária pautar-se pelo princípio científico a partir do século XIX, três disciplinas humanísticas disputaram esse campo de estudos: a Retórica, a Poética e a Estética. Segundo o autor, as duas primeiras originam-se na antiguidade e permanecem dominantes até o fim do século XVIII. A Retórica surgiu na Sicília no século V a.C. como seqüela imediata do plano político-econômico da sociedade romana. A existência de grandes júris populares na época gerou a necessidade de convencimento através da palavra. Por essa razão, a eloquência judiciária e política, cuja utilidade estava na ordem do dia, tem seus conhecimentos sistematizados, transformando-se em disciplina. No escopo da Retórica, a Literatura aparece

implicada em um embate envolvendo as noções de objetivismo e subjetivismo. Assim, o texto poético era considerado objetivo, enquanto o filosófico enquadrava-se na definição de subjetivo.

No que tange à Estética, é possível afirmar que tal disciplina só conseguiu status de campo autônomo a partir do século XVIII. Em determinados momentos históricos, essa disciplina se confundiu com a Retórica:

Fazendo uma abstração da intermitente separação entre Retórica e Poética na base de uma diferença de objetos – Oratória e Poesia – bem como do movimento histórico alternativo de aproximação/afastamento entre as duas disciplinas clássicas voltadas para os estudos da Literatura, é possível dizer que a primeira se concentra em questões predominantemente técnicas acerca da construção do discurso, enquanto a segunda é animada por um empenho especulativo que não se confina somente no âmbito dos recursos de seleção e arranjo verbais, interessando-se antes pelos problemas correlativos da origem, natureza e função da arte literária. (Souza, 1987, p. 49).

A Estética, então, predomina pelo menos por dois séculos e meio, chegando até meados de 1850 com pressupostos voltados para a condição de estudo dos textos literário e compreendendo a literatura europeia. Em conformidade com Pereira (2006, p. 38), o termo “teoria da literatura” está diretamente relacionado ao livro homônimo de René Wellek e Austin Warren publicado em 1949. Segundo o autor, esse livro é o marco histórico do surgimento de uma abordagem diferente para os estudos literários. Quando se destaca o diferencial dessa teoria da literatura após esse marco histórico apontamos para o fato de estar desvinculado dos modelos historicistas do século XIX, afinal eles se interessavam agora por uma abordagem intrínseca da obra literária, além de focar no aspecto linguístico. Paulo Soethe aponta em *Literatura Comparada* (2009) para o conhecimento que a literatura carrega em si e em que medida é possível partilhar desse conhecimento enquanto leitor; e ainda sob essa perspectiva, o teórico da literatura Tzvetan Todorov aponta na obra **Literatura em Perigo** (2016) para esse papel efetivo que a literatura deve desempenhar em um sujeito. Ele a desvincula de uma compreensão que a distância não somente do mundo real, mas também de outras áreas do conhecimento, que trata a literatura apenas como um adorno cultural de uma sociedade.

Amora (2006), refere que a Teoria da Literatura se ocupa de todos os fatos literários, procurando neles o que têm de geral e, com essas generalidades, visa construir uma teoria. Para o autor, essa disciplina não se confunde com outros estudos literários, porém, mantém com eles (análise literária, crítica literária, historiografia literária) relações íntimas. Sabe-se também que outras ciências como a linguística, a psicologia e, por que não, a geografia, contribuem de forma

significativa com a teoria da literatura. No que concerne à possibilidade de criação de uma disciplina com os pressupostos de interdisciplinaridade, Silva (1967) afirma que:

[...] é possível fundamentar uma Teoria da literatura que estude as estruturas genéricas da obra literária, **as categorias estético-literárias** que condicionam a obra e permitem a sua compreensão, que estabeleça um conjunto de métodos susceptível de assegurar a análise rigorosa do fenômeno literário. (Silva, 1967, p. 31, **grifo nosso**).

Nota-se, assim, a importância de teorizar e estar a par de tais métodos para a compreensão integral da obra de arte literária, por isso a quantidade extensa de autores para compreensão do tema. Portanto, a Teoria da Literatura estabelece um sistema de conceitos interligados, com a perspectiva de conceber as manifestações literárias não como ponto pacífico, no nível do senso comum, mas como uma produção cultural complexa e problemática na qual o conhecimento demanda aplicação e esforço intelectual para o entendimento de determinada obra (Souza, 2018).

Brandão (2005) afirma que espaço, o termo em si, possui relevância em diversas áreas de conhecimento, além de ser transdisciplinar em áreas como Geografia, Física, Filosofia, Urbanismo, Semiótica, Teoria da Arte e na Teoria da Literatura. Essa transdisciplinaridade faz com que o termo multifuncional também tenha variações dentro da própria teoria da Literatura:

Segundo um prisma abrangente, observa-se que as oscilações dos significados vinculados ao termo são tributárias das distintas orientações epistemológicas que conformam as tendências críticas voltadas para a análise do objeto literário, orientações que se traduzem na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos das investigações. Assim, as correntes formalistas e estruturalistas tendem a não considerar relevante a atribuição de um valor “empírico”, “mimético”, à noção de espaço como categoria literária; e a defender a existência de uma “espacialidade” da própria linguagem. (Brandão, 2005, p. 207).

Em oposição a isso, as correntes sociais e culturais tem pleno interesse em adotar o espaço como categoria de representação, inclusive como conteúdo social; além do mais, “no escopo da Teoria da Literatura, diferentes concepções de espaço, as quais nem sempre revelam, explícita e contrastivamente, suas idiossincrasias, mesmo em casos em que estas geram perspectivas teóricas conflituosas ou incompatíveis” (Brandão, 2005, p. 208). Os formalistas citados por Brandão surgiram em reação a discordância com os conteudistas da época e o problema é que a literatura para os formalistas russos se afastava da absolutização da arte no que diz respeito a finalidade; a poética tradicional defendida por eles tem por essência um valor científico próprio. Este é outro fato que também foi motivador para o recorte temporal deste trabalho já que o problema da questão

tem uma relação íntima com a história cultural da Europa do final do século XIX e início do século XX:

A maneira como até aqui se expôs o problema indica uma imprecisão ou mesmo falácia do problema da essência e da função da literatura, mas se impõe outra questão que está em íntima relação com a história cultural europeia do final do século XIX: o valor funcional da arte, proposição paradoxal: juízo e pragmatismo – início da época paradoxal. E o Formalismo tendera à substancialidade e à funcionalidade de seu objeto. O mérito formalista é o da ambígua identificação do problema da literatura no espaço próprio da linguagem verbal, da ciência da linguagem verbal: Linguística, - bem melhor definida metodologicamente. (Neto, 2020, p. 147).

Por isso, ainda de acordo com Neto (2020), é possível perceber a motivação funcional do sistema literário, inclusive com a afirmação de Todorov (2006) em **As Estruturas Narrativas** no qual afirma que “o objetivo da pesquisa é a descrição do funcionamento do sistema literário, análise de seus elementos constitutivos e a evidenciação de suas leis”, ou seja, “a descrição científica de um texto literário e, a partir daí, o estabelecimento de relações entre seus elementos” (Todorov, 2006, p. 30). Caracterizando então “como busca teórica do puramente formal, intrínseca a uma linguagem (poética) que faz de si mesma a evolução da literatura distante e inconfundível com a linguagem prática (função referencial)” (Neto, 2020, p. 149).

No contexto de narrativas ou literatura, o termo composicional geralmente se relaciona à forma como os elementos individuais de uma obra são organizados e combinados para criar uma totalidade coesa. A composição refere-se à estrutura e organização dos elementos dentro de uma narrativa ou de uma obra artística em geral. Na literatura, por exemplo, a composição envolve a organização de personagens, enredo, ambiente e outros elementos para criar uma narrativa significativa. A forma como um autor compõe esses elementos pode afetar a experiência do leitor, influenciando o ritmo, a tensão, a surpresa e outros aspectos da obra. A composição é de extrema importância para a compreensão da narrativa e ela propõe e executa toda a organização e a disposição dos elementos constituintes dentro de uma obra para criar uma estrutura coerente e significativa. A construção composicional obedece ao mesmo funcionamento dialógico da linguagem verbal e, por isso, caracteriza-se por se constituir como produto de relações dialógicas. (Bakhtin, 2016).

A ideia de categoria na narrativa, conforme discutida pelo teórico literário Tzvetan Todorov, está associada à sua teoria da narrativa e à análise de estruturas narrativas específicas.

Todorov é conhecido por seu trabalho na área da narratologia², que é o estudo sistemático da estrutura e dos elementos da narrativa. A contribuição de Todorov inclui o conceito de categoria narrativa, que se refere a diferentes estágios ou fases que uma narrativa pode atravessar; a teoria foi desenvolvida principalmente ao analisar narrativas de mistério e aventura, mas a teoria pode ser aplicada a diferentes textos. Marques e Carvalho (2021) fazem uma análise sistêmica da estrutura do texto narrativo que nos ajuda a entender algumas informações importantes para análise:

Figura 1: Rede sistêmica dimensão estrutural do texto Narrativo

REDE SISTÊMICA ESTRUTURA DO TEXTO NARRATIVO	
DIMENSÃO ESTRUTURAL	
Todorov, 1970, 1971, 1982.	1 EXPOSIÇÃO 1.1 <i>Apresentação do personagem</i> 1.1.1 <i>Apresentação de um estado do personagem</i> 1.2 <i>Tempo</i> 1.3 <i>Espaço</i>
	2 COMPLICAÇÃO 2.1 <i>Conflito entre os personagens</i> 2.1.1 <i>Tensão</i>
	3 CLÍMAX 3.1 <i>Maior tensão / Impacto</i>
	4 DESFECHO 4.1 <i>Consequência do conflito</i> 4.2 <i>Solução do conflito</i> 4.3 <i>Conclusão do conflito</i>

Fonte: Marques e Carvalho, 2021.

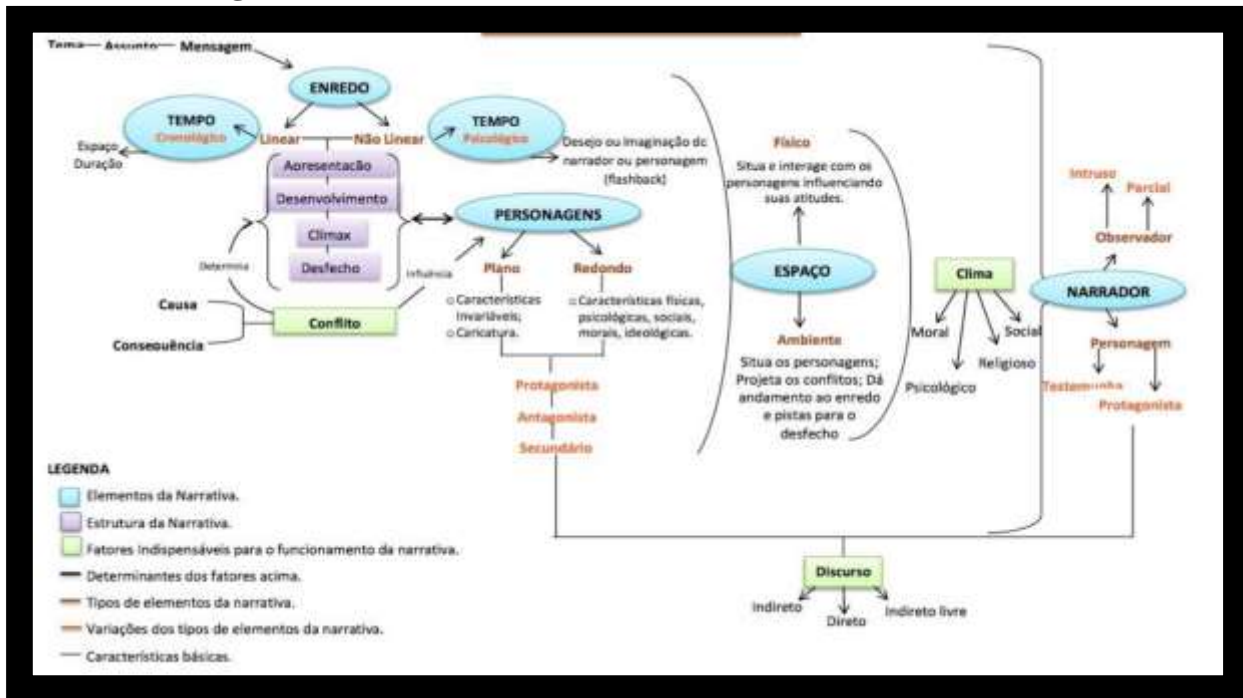
² A Narratologia é o estudo das narrativas de ficção e não-ficção (como a História e a reportagem), por meio de suas estruturas e elementos. É um campo de estudos particularmente útil para a dramaturgia e o roteiro de audiovisual (cinema, quadrinhos, jogos digitais e TV). A narratologia foi consolidada como ciência por pesquisadores franceses (como Roland Barthes e Gérard Genette), pela chamada Escola Formalista Russa, por A. J. Greimas, Vladimir Propp e outros. Outro notório estudioso da narratologia é o italiano Umberto Eco. O termo foi proposto no início do século XX por Tzvetan Todorov, para diferenciá-la como campo de estudo dentro da teoria literária. A narratologia é extremamente influenciada pelas correntes teóricas estruturalistas, que buscam adaptar a metodologia das ciências exatas às humanidades. Como tal, é característica marcante da narratologia a busca por paradigmas, estruturas e repetições entre as diferentes obras analisadas, apesar de considerar os diferentes contextos históricos e culturais em que foram produzidas. Como tem por objeto de análise narrativas geralmente (mas nem sempre) verbalizadas (escritas ou orais), a narratologia é uma ciência “aparentada” com outra área de estudos estruturalista: a análise do discurso.

É importante notar que, embora a teoria de Todorov tenha sido inicialmente aplicada principalmente à literatura, suas ideias influenciaram muitos estudiosos e escritores, e podem ser aplicadas a diversas formas de narrativas, incluindo cinema, televisão e outras mídias. Segundo seus estudos, a estrutura da narrativa pode ser dividida em diversas fases:

- Equilíbrio inicial ou Situação inicial – é o estado inicial de equilíbrio antes do início da ação principal;
- Perturbação – algo acontece para perturbar o equilíbrio inicial, criando um conflito ou problema que impulsiona a narrativa para a frente;
- Reconhecimento da perturbação – os personagens reconhecem a perturbação e buscam resolvê-la;
- Tentativas de restauração – os personagens fazem tentativas para restaurar o equilíbrio original;
- Nova situação de equilíbrio ou desequilíbrio final – a narrativa alcança um novo estado de equilíbrio ou, em alguns casos, permanece em desequilíbrio, dependendo do tipo de narrativa.

Essa estrutura narrativa proposta por Todorov é conhecida como “equilíbrio-desequilíbrio-reparação” e é uma maneira de entender como as narrativas se desenvolvem e proporcionam um senso de ordem ao público. Além da contribuição específica de Tzvetan Todorov, várias teorias e estruturas foram propostas para entender as categorias da narrativa ao longo do tempo. Abaixo conseguimos notar na imagem a importância do espaço dentro da dimensão constitutiva do texto narrativo:

Figura 2: Rede sistêmica dimensão constitutiva do texto narrativo



Fonte: Marques e Carvalho (2021).

Marques e Carvalho (2021) em um projeto de relatório técnico destrinchando a estrutura da narrativa definem e categorizam sistematicamente todos os elementos. Sobre o espaço, com base em Todorov (2006) e outros autores importantes sobre o tema, eles afirmam que “O discurso auxilia o leitor a se situar no espaço e no tempo da história narrada. Desta forma, o espaço é considerado como uma referência material de modo geográfico e/ou arquitetônico que identifica o(s) lugar(s) em que se desenvolve a história e situa o lugar” (p. 20) de realização de ações, ou de situações de personagens, afinal o espaço é o lugar em que a narrativa acontece. “Ele é importante não só para situar o leitor quanto ao local, mas principalmente porque contribui para a elaboração dos personagens. Afinal, o espaço onde as pessoas (mesmo que fictícias) vivem interfere na sua aparência, vestimenta, costumes, oportunidades, atividades e até mesmo sua personalidade.” (p. 21) Tudo isso é marcado por:

CLIMA: (ou ambiente) é o conjunto de determinantes que cercam os personagens, que poderiam ser resumidas às condições socioeconômicas; morais; religiosas; psicológicas. Se (sic) desenvolve a partir das ações dos personagens e o quadro relacional entre eles. Caracteriza a situação dramática e clima. **AMBIENTAÇÃO:** Compreende a identificação do modo como o ambiente é construído pelo narrador e, portanto, ele identifica as escolhas que o autor fez para construir o(s) ambiente(s). A ambientação pode ser: franca: produzida

por meio do discurso de um narrador heterodiegético ou um narrador que não participa dos eventos que narra. Compõe um ambiente que caracteriza um espaço e determinada situação dramática, podendo ou não ter pausas descritivas. Reflexa: onde se desenvolve a ação produzida por meio da focalização de personagens, a partir de sua percepção ou ponto de vista, sendo um reflexo do universo deles. Oblíqua: Ambientação construída por um efeito de sugestão, a partir das ações dos personagens. (Marques E Carvalho, 2021, p. 21).

Figura 3: Rede sistêmica espaço

REDE SISTÊMICA ESTRUTURA DO TEXTO NARRATIVO	
DIMENSÃO CONSTITUTIVA	
Todorov, (1970)	5 ESPAÇO 5.1 <i>Físico</i> 5.1.1 Cenário de referência material de modo geográfico 5.1.1.1 Pontos de referência 5.1.1.2 Cenário de referência material de modo arquitetônico 5.1.1.2.1 Objetos de decoração 5.2 <i>Social</i> 5.2.1 Cenário que exprime contextos socioeconômicos 5.2.1.1 Cenário que exprime o contexto cultural 5.2.1.1.1 Cenário que exprime hábitos 5.2.1.1.2 Cenário que exprime valores 5.3 <i>Psicológico</i> 5.3.1 Cenário representados por Monólogos 5.3.1.1 Cenário que exprime expectativas e motivações 5.3.1.1.1 Reflexões 5.3.1.1.2 Divagações 5.3.1.1.3 Sentimentos 5.3.1.1.4 Emoções

Fonte: Marques e Carvalho, 2021.

Dando seguimento ao exposto, o espaço, enquanto categoria ficcional das narrativas, é parte constituinte de qualquer obra literária de diversos gêneros textuais. Ele está nas mais diferentes formas textuais em que a literatura se desenvolveu e se constituiu ao longo dos séculos. Por isso, aqui cabe explicar que a categoria de espaço está presente e pode se exibir de diversas maneiras em textos de diferentes formatos como romance, conto e novelas. As três narrativas em prosa se diferem especialmente pelo tamanho do seu conteúdo, sendo o romance uma narrativa em prosa mais longa, o conto mais curto e as novelas com dimensões entre os dois.

Os contos são definidos, em sua maioria, pelo tamanho, já que normalmente são curtos, mas essa não é uma afirmativa taxativa. Podemos explicitar uma outra que faz com que reconheçamos

um conto: por ser uma história menor, é basicamente impossível desenvolver mais de uma trama em um texto tão curto, então, o conto também se caracteriza por ter um único conflito a ser contado; o que gera ainda outras características: poucos personagens, um espaço reduzido onde a história ocorre e, claro, o tempo em que a história acontece, tende a ser curto. O conto “tem como característica central condensar o conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens”. (Gancho, 1991, p. 8). Porém, vale destacar que os contos não perdem qualidade ou elementos narrativos pelo seu tamanho, afinal, faz parte de um grupo maior, o gênero narrativo. Massaud Moisés (2011) define, no Dicionário de Termos Literários, portanto que o conto é uma narrativa breve e concisa, geralmente centrada em um único acontecimento ou situação e ele caracteriza-se pela economia de recursos narrativos e pela intensidade na construção do enredo e dos personagens, por isso, o conto frequentemente apresenta uma estrutura fechada, com um clímax ou momento de virada que culmina na resolução da história.

As novelas fazem parte de uma forma literária que apresenta algumas indefinições com relação ao seu conceito. Elas são maiores que os contos e possuem diversas micro-histórias dentro de um só texto, que normalmente se encontram no final. O mais comum é que a novela se desenvolva de maneira sequencial, a história é contada de forma cronológica – não descartando o tempo não sequencial, principalmente com a possível presença de *flashbacks* dentro da narrativa, por isso, o tempo, na novela, é sempre o do relógio e do calendário, chamado tempo histórico. Com o destaque para as diversas micro-histórias podemos apontar também que há pluralidade de espaço e vários personagens. Esse detalhe também ajuda a diferenciar as novelas de contos: diversos espaços, personagens – uma narrativa mais acelerada; afinal tem-se mais ações acontecendo. (Gancho, 1991). Moisés (2011) afirma que a novela é uma narrativa intermediária entre o conto e o romance, tanto em termos de extensão quanto de complexidade narrativa. Em geral, possui um enredo mais desenvolvido do que o conto, permitindo uma exploração mais aprofundada dos personagens e das situações apresentadas. A novela pode abordar múltiplos eventos e conflitos, porém, em comparação com o romance, tende a ser mais compacta e focalizada. (Moisés, 2011).

Sobre os romances podemos afirmar inicialmente que nem todo romance é uma história sobre amores. O romance também possui várias pequenas histórias, assim como as novelas, que se desenvolvem de forma simultânea, subentendendo que também possui diversos personagens e diversos espaços, no entanto sua quantidade na novela é menor que no romance. O romance é considerado o estilo literário mais popular do Ocidente, desde o século XIX e a forma mais

complexa em prosa. São narrativas divididas em capítulos – afinal, são mais longas, tem ambientação especial e temporal determinada – mesmo que seja subjetivo e não linear. Além disso, possui todas as estruturas de uma narrativa e talvez seja o estilo literário mais suscetível a mudanças, pois é sua característica retratar a experiência social que se vive naquele momento. Então, se é uma retratação de um determinado tempo e em um determinado espaço, é de se esperar que a narrativa mude conforme o mundo muda.

Para Massaud Moisés (2011) a definição é simples: o romance é uma forma narrativa mais extensa e complexa, caracterizada pela amplitude e profundidade na exploração dos temas, personagens e enredos. Em um romance, há espaço para o desenvolvimento de múltiplas tramas, subtramas e personagens secundários, permitindo uma representação mais abrangente da vida humana e das relações sociais. O romance frequentemente apresenta uma estrutura narrativa mais flexível e expansiva do que o conto e a novela, permitindo uma maior variedade de técnicas e estilos narrativos. Em suma:

Tabela 2: Principais diferenças entre conto, novela e romance

	CONTO	NOVELA	ROMANCE
PERSONAGENS	pouquíssimos	abundante	muitos
TEMPO	breve	longo	longo
ESPAÇO	único	múltiplos	múltiplos
AÇÃO	única	limitada	múltiplas
ÊNFASE	Situação, monotemático	personagens em sua situação	personagens

Fonte: próprio autor com dados de Moises (2011).

Massaud Moisés (2011, p. 88) define o conto de maneira que podemos afirmar que ele é monotemático, monotemporal, monoespacial, mostrando que esses gêneros textuais se diferem muito além da extensão, e sim também em sua estrutura. Ainda no Dicionário de Moisés (2011) podemos compreender que novela é um encadeamento de acontecimento e situações que se entrelaçam para formar uma história coerente e com consistência. O romance é um rio que vai

misturando várias outras artes ao longo do seu curso e, por isso, é muito amplo. O romancista tem por característica obedecer aos limites do universo das narrativas independente da técnica escolhida ou da magnitude do espaço. “A verossimilhança interna, entendida como a coerência entre as partes constitutivas do romance, há de ser preservada: todo o complexo linguístico que ali se engendra é determinado pelas premissas sobre que a narrativa se monta, nas quais se incluem o emprego de expedientes vedados” (Juniore, 2011, s. p.).

Conforme mostra a tabela acima, o espaço está presente nas três formas citadas e apresenta diversas características importantes para o conteúdo do texto, já que, apesar da sua escolha poder ser aleatória, em diversos outros momentos a escolha do espaço é feita para agregar conteúdo no texto; já que o espaço, na narrativa, pode construir de fato a história. Através dele podemos sugerir características para os personagens e compreender ou inferir situações sociais. Por isso, podemos afirmar que o espaço também serve para construir um “plano de fundo” para a história acontecer, se tornando peça fundamental para este processo. Em romances, por exemplo, a narrativa é constituída de elementos que podem ser lineares ou não – como a ambientação temporal – e além de tempo o romance precisa estar ambientado em um espaço determinado, sendo o lugar onde acontecem as ações do romance. Assim também acontecem nos contos e nas novelas, conforme afirma Gancho (1991).

Imagina-se, pois, que a partir do momento em que são feitas análises ou pesquisas nas obras aceitas como literatura, a espacialidade ocupa posição de destaque. Em obras críticas anteriores a 1950, ainda que o espaço não tenha sido tratado como uma categoria específica com nomenclaturas e termos técnicos, toma-se emprestado de outras ciências suas terminologias. (ele vale para a categoria tempo) Ou seja, ao contrário do que muitos estudos da segunda metade do século XX sobre o espaço literário declaram, essa categoria teria sido explorada anteriormente.

A crítica, principalmente após a segunda metade do século XX, apoiou-se na premissa de que a categoria espaço esteve esquecida nos estudos teóricos sobre literatura. É possível perceber tal afirmação quando Foucault (2001, p. 159) assevera que “[...] foi com Bergson, ou mesmo antes, que isso começou. O espaço era o que estava morto, fixo, não dialético, imóvel. Em compensação, o tempo era rico, fecundo, vivo, dialético.” Essa afirmação se refere ao plano filosófico e epistemológico de modo geral. Em nosso trabalho, no entanto, focamos na questão especificamente literária.

No campo literário, há autores que tratam dessa mesma temática, atribuindo uma maior preocupação com a categoria tempo nos estudos literários em detrimento do espaço. Bourneuf é um dos estudiosos que corroboram tal assertiva. Citando renomados críticos, como por exemplo Pouillon, Mendilow e mais enfaticamente Georges Poulet, Bourneuf afirma com veemência que há uma lacuna nos estudos literários compreendendo o espaço:

A bibliografia crítica do romance apresenta uma lacuna bastante inexplicável. Enquanto nos últimos vinte anos se multiplicaram as obras referentes ao enquadramento temporal, tais como as de Pouillon, de Mendilow e especialmente de Georges Poulet e seus seguidores, não encontramos nenhum estudo abrangente dedicado à noção que, no entanto, lhe está intimamente correlacionada: o espaço na literatura narrativa. (Bourneuf, 2016, p. 109).

Para o teórico, a categoria espaço recebeu pouca atenção se comparada a aspectos como a personagem ou a intriga. O texto no qual Bourneuf (2016) apresenta essa argumentação foi publicado inicialmente na revista especializada *Études littéraires*³, ou seja, duas décadas após a estreia da teoria da literatura proposta por René Wellek e Austin Warren. À medida que se pesquisa sobre o espaço literário nessa época, é frequente o aparecimento de proposições idênticas ou semelhantes. Nesse sentido, Weisgerber (2016, p. 93) afirma que “[...] inicialmente é o tempo que, em literatura, parece ter prioridade sobre o espaço representado.” Na mesma esteira, Zoran assevera que:

A existência do espaço é empurrada para um canto, por assim dizer. Não é totalmente descartado, mas também não é um estatuto reconhecido e delimitado no texto. Pode ser entendido de várias maneiras, mas nenhuma é tão clara e inequívoca como o termo tempo. Esta falta de simetria na relação entre espaço e tempo é evidente não só no estatuto que lhes é conferido no texto, mas também na medida como progridem as pesquisas sobre esses conceitos. Embora o assunto espaço tenha sido tratado mais do que uma vez, a pesquisa em geral é bastante difusa, e há poucos pressupostos que tenham merecido aceitação generalizada. (Zoran, 2016, p. 34).

De acordo com o teórico, a Teoria da literatura, ainda em seus primórdios com outras denominações, dedicou estudos preliminares à categoria espaço, mas em um nível superficial. O tempo teria tido primazia em relação ao espaço. Para além disso, o tempo tem sua relação especial para que a narrativa se concretize juntamente com o espaço e; outros conceitos nos ajudam a entender isso. Os termos anacronia e diacronia são conceitos importantes na teoria literária e

³ Vol. 3, nº 1, no ano de 1970.

linguística, e eles se referem à relação temporal na narrativa e na linguagem, respectivamente. Neste sentido, anacronia refere-se à quebra da ordem cronológica dos eventos em uma narrativa, ou seja, a anacronia ocorre quando os eventos são apresentados fora da sequência temporal normal; analepses e prolepses são exemplos comuns de anacronia na literatura. Uma analepse pode levar o leitor de volta a eventos que ocorreram antes do ponto inicial da história, enquanto uma prolepse pode antecipar eventos que ocorrerão no futuro. Diacronia, por outro lado, refere-se à análise de uma linguagem ao longo do tempo, observando suas mudanças e evolução ao longo das diferentes fases históricas. Na literatura, a anacronia é uma técnica narrativa que pode ser usada para criar tensão, suspense ou para oferecer insights mais profundos sobre os personagens e a trama. Ela desafia a linearidade temporal tradicional e pode proporcionar uma experiência de leitura mais complexa e envolvente. Já a diacronia, embora seja um conceito mais linguístico, também pode ser aplicada à análise de obras literárias para compreender como a linguagem utilizada pelos autores evolui ao longo do tempo. Ambos os conceitos são ferramentas valiosas na análise literária e na compreensão da relação entre o tempo e a narrativa em uma obra que nos ajudaram em análises ao longo deste texto.

Para além disso, sem dúvida, este trabalho também se constitui de uma intertextualidade temática, em torno do *locus amoenus*, sua história, tradição e a sua realização nos autores contemporâneos, “sustentada em análises de um corpus textual sucinto e de um arcabouço teórico baseado na obra do eminente filólogo alemão Ernst Robert Curtius (1886-1956)” (Rebello, 2018 p. 12). A teoria do *locus amoenus* remonta à antiguidade clássica e não pode ser atribuída a um único autor específico, pois é uma ideia que permeia várias obras e tradições literárias ao longo dos séculos. No entanto, alguns dos escritores mais proeminentes que exploraram e desenvolveram essa ideia incluem poetas e escritores como Virgílio, Ovídio e Teócrito na literatura grega e latina. Na poesia pastoril, em particular, encontramos muitos exemplos de *locus amoenus* sendo explorados, onde os poetas descrevem paisagens idílicas e rurais como refúgios de paz e beleza, frequentemente associados a temas como amor, nostalgia e harmonia com a natureza; é frequentemente associado a paisagens naturais, como campos verdejantes, florestas exuberantes, rios calmos ou jardins bem cuidados. É um lugar onde se supõe haver paz, tranquilidade e beleza, muitas vezes servindo como refúgio ou cenário para encontros amorosos ou momentos de contemplação.

Essa ideia também foi influente em várias tradições literárias posteriores, e podemos encontrar exemplos do *locus amoenus* em obras de escritores como William Shakespeare, John Milton, Alexander Pope, entre outros. O conceito continua a ser explorado na literatura contemporânea, sendo uma parte importante da construção de cenários e atmosferas em muitos textos literários. Podemos afirmar então que *locus amoenus* é uma expressão em latim que significa lugar agradável ou lugar encantador e, na literatura é um termo usado para descrever um espaço idílico, muitas vezes encontrado em textos poéticos, narrativos ou até mesmo em obras de arte visuais. Na literatura o termo pode ser utilizado como um dispositivo para contrastar com a realidade adversa ou conflituosa enfrentada pelos personagens, criando um contraponto entre o mundo natural idealizado e as complexidades da experiência humana. (Rebello, 2018).

Até o maior lírico de uma língua não despreza esse tesouro de imagens poéticas, fórmulas fixas e maneiras técnicas de expor que fazem parte do aprendizado formal. Quem não conhece a origem antiga e a transmissão retórica desse material – adverte Kayser nas trilhas de Curtius – cometerá graves erros de interpretação e quem não souber integrar-se em tal prática da vida literária nunca encontrará o verdadeiro acesso a largas épocas da história da literatura. Isso significa que as figuras retóricas, os motivos e até as placas de expressão devem ser elucidados e entendidos na sua cadeia de transmissão, de tal forma que o contexto interno da evolução literária (no caso a europeia) se ilumine. Escolhendo um topos conhecido, foi importante para a história da literatura a tradição do *locus amoenus* (lugar ameno, recanto aprazível). Através dos séculos, a criação literária transmitiu a imagem da paisagem plena marcada por peças de cenário como as campinas, as árvores frondosas, o regato, a brisa suave, o canto das aves etc. Sem levar na devida conta o longuíssimo e prestigioso percurso literário desse topos, a análise da poesia bucólica, por exemplo, é incompleta, se não incompetente, para avaliar o sentimento da natureza verbalizado pelo respectivo poeta. (Rebello, 2018, s. p.).

Diante desse cenário, este trabalho busca entender se de fato faltou um tratamento maior do espaço literário ou se tal categoria foi estudada, mas houve um esquecimento/desconhecimento ou até mesmo um descrédito ou ainda uma falta de percepção, pelos estudiosos da segunda metade do século XX, em relação aos estudos feitos anteriormente. O debate se dá acerca de tal questionamento uma vez que nos interessa saber se houve uma cegueira generalizada sobre a aceitação do espaço como categoria digna de estudos ou se, na verdade, aconteceu de certa forma o menosprezo no que tange ao estudo da categoria, afinal, o fato de haver estudos que abordam o espaço em diferentes e longínquas épocas não justifica, por si, que o estudo sobre o tema tenha adquirido notoriedade.

Wolfgang Kayser foi um crítico literário alemão que se destacou em suas análises sobre a teoria literária e a estilística. Uma de sua obra mais conhecida, **Das Grotteske (O grotesco)**, foi

publicada em 1948. Suas obras são referências importante nesse contexto literário, embora ele não seja reconhecido especificamente por uma abordagem particular à análise do espaço na literatura, suas ideias gerais sobre a estrutura e os elementos da obra literária podem ser aplicadas de maneira mais ampla. A obra de Kayser aborda vários aspectos da análise literária, incluindo a estrutura da linguagem, a função do símbolo e a interpretação de obras literárias. Ele explora como a linguagem é usada como uma forma de expressão artística e como os elementos literários contribuem para a compreensão e apreciação de uma obra. Em sua obra mais conhecida, *Das Grotteske*, Kayser explora o conceito do grotesco e examina como ele é representado tanto na pintura quanto na poesia. Ele analisa as características do grotesco, incluindo a distorção, a inversão e a combinação de elementos opostos, e explora como esses elementos são usados para criar efeitos estilísticos e expressar aspectos do inconsciente.

Com o intuito de atingir o objetivo, a obra de Kayser será utilizada neste texto, pois ela aborda vários aspectos da análise literária, incluindo a estrutura da linguagem, a função do símbolo e a interpretação de obras literárias que auxiliaram muito na compreensão dos pontos deste trabalho. Ele explora como a linguagem é usada como uma forma de expressão artística e como os elementos literários contribuem para a compreensão e apreciação de uma obra. Kayser considera a linguagem como uma forma de arte em si mesma. Ele examina como os escritores utilizam a linguagem para criar obras literárias significativas. Isso inclui a análise da escolha vocabular, da estrutura das frases, do ritmo e da sonoridade, entre outros elementos linguísticos. Em alguns aspectos, Kayser aborda questões psicológicas na literatura, explorando como as obras literárias refletem e expressam a psique humana. Ele se interessa por elementos como o inconsciente e as emoções profundas representadas nas obras literárias. Para Kayser (1963):

O estudo da literatura pressupõe certos dotes teóricos da parte daquele que se lhe dedica. Sem a faculdade de apreender problemas teóricos como tais, de compreender os métodos científicos com os quais se alcançou a sua solução, e ainda sem a possibilidade de pôr si próprio os aplicar na resolução de novas questões, fica para sempre vedado o acesso à ciência da literatura. Exige ainda além disso, como qualquer outra ciência, especial vocação para o objeto imediato do estudo. Sem sensibilidade especial para o fenômeno poético seriam vãs e estéreis todas as noções da ciência da literatura, e a sua aplicação nunca resultaria convenientemente. Esta faculdade que nos permite sentirmos o que há de específico na obra poética manifesta-se geralmente por um grande entusiasmo, entusiasmo esse que, no jovem estudante que se dedica seriamente ao estudo da literatura, ultrapassa, na maior parte das vezes, o interesse teórico. E muito frequentemente não é só sintoma de receptividade artística, mas ao mesmo tempo também sinal de força criadora latente, que espera apenas pelo contacto teórico com a obra poética para ser despertada. (Kayser, 1963, p. 4).

Ele também se envolve em análises simbólicas e metafóricas nas obras literárias; examina como os símbolos são usados para transmitir significados mais profundos e como as metáforas contribuem para a riqueza e complexidade da linguagem literária. A metáfora é uma figura de linguagem que envolve a transferência de significado de uma palavra ou expressão para outra, com base em uma relação de semelhança ou analogia. Portanto, uma metáfora espacial pode se referir a uma figura de linguagem em que as características do espaço físico são utilizadas para representar ou ilustrar algo de maneira simbólica. Kayser, em suas análises literárias, valoriza a identificação e interpretação de símbolos e metáforas como elementos cruciais para a compreensão da obra. Ao aplicar os conceitos de Kayser a análises simbólicas e metafóricas, podemos explorar como esses elementos enriquecem a significação das obras literárias.

A obra **Análise e Interpretação da Obra Literária**, publicada em 1948, também é uma importante contribuição para a teoria literária e crítica literária, afinal nela são abordados diversos aspectos, expostos vários métodos que se relacionam com as interpretações de obras literárias com ferramentas e métodos pertinentes para a análise textual. Na obra, são apresentadas características que merecem destaque para que sejam interpretadas, como por exemplo, ele enfatiza a importância de considerar o texto dentro de seu contexto histórico, cultural e literário, já que a interpretação da obra nunca deve ser feita isoladamente, mas sim situada dentro das influências e condições que cercavam o autor e sua época; assim como também devem ser considerados os elementos básicos da narrativa: enredo, personagens, ponto de vista, tempo e espaço, que neste trabalho é o grande destaque, já que esses elementos são funcionais dentro de uma determinada estrutural textual que contribuem para o significado da obra. O autor também analisa as técnicas narrativas e estilísticas utilizadas pelos escritores para transmitir suas ideias e emoções. Isso inclui o uso de figuras de linguagem, estilo de escrita, ritmo e tom. Uma das características fundamentais dos enredos pode ser reconhecida por meio de unidades estruturais, como uma situação típica e significativa. O espaço parece possuir essas características de tal forma que ele tem uma essência especial que favorece sua utilização em determinados gêneros, como o romance, o conto ou a novela.

O reconhecimento por meio do sapato que serve só a um determinado pé, assim o sentimos, é o motivo típico dos contos populares. Somos transportados ao verdadeiro **ambiente** de tais contos, que não faz caso do facto de inúmeras raparigas poderem ter o pé do mesmo tamanho. [...] O motivo do príncipe apaixonado, disfarçado de servo, exige considerável e **vasto espaço** para poder desenvolver-se adequadamente. (Kayser, 1985, p. 58, **grifo nosso**).

Kayser (1985) destaca a importância da recepção da obra pelo leitor e sua relação com outras obras literárias, ou seja, intertextualidade, discutindo o contexto de leitura e as experiências individuais do leitor influenciam a interpretação da obra. Para que tudo isso seja válido neste trabalho usaremos as orientações que Kayser fornece sobre como realizar uma interpretação crítica da obra, incentivando os leitores a analisar profundamente o texto, questionar pressupostos e considerar diferentes perspectivas; em suma, a obra é abrangente e oferece uma base sólida para a compreensão e análise de textos literários, além da sua abordagem interdisciplinar e sua ênfase na contextualização e na interpretação crítica a tornam uma leitura valiosa.

Inicialmente, Kayser (1985) detalha a importância de, no campo da investigação dos topos do texto, seguir a organização feita pelo romancista Ernst Robert Curtius nomeada de *Toposforschung* – “são clichês fixos ou esquemas de pensar e da expressão” (p. 70); e, para o autor ainda é válido que a investigação desses topos contribui para a confirmação eficaz das “imagens poéticas, fórmulas fixas e maneiras técnicas de expor, que se aprendem e nem o maior poeta não despreza” (p. 70). Por isso é citado sobre o clichê “Era uma vez” que:

O que vive em tradição própria, alheio à obra literária, e vai influenciar o conteúdo dela, chama-se assunto. O assunto está sempre ligado a determinadas figuras, contém um decurso no tempo. Está, pois, mais ou menos fixado no tempo e no espaço. Até a expressão “Era uma vez...” dos contos populares é uma fixação no tempo. (Kayser, 1985, p. 52).

Importante salientar aqui que o sempre que a expressão ‘Era uma vez...’ é empregada, fixando, como afirma o próprio Kayser, o tempo, logo em seguida aparece a expressão de espaço, como por exemplo “em um reino distante”. “Era uma vez” é um clichê normalmente utilizado para introduzir narrativas orais para crianças, tais como mitos, fábulas e folclore que remete o início da história em um tempo indeterminado e, segundo o **Oxford English Dictionary** essa expressão na língua inglesa é usada desde meados de 1380, sendo possível notar que o espaço também é importante na análise o teórico supracitado. Kayser (1985) salienta ainda que a investigação de *topos* (figuras de linguagem) não é realizada para tirar a individualidade ou nivelar qualquer autor e muito menos suas obras; ela é necessária porque “quem não conheça a origem antiga e a transmissão retórica deste material poético praticará graves erros de interpretação, e quem não souber integrar-se em tal prática da vida literária nunca encontrará o verdadeiro acesso a largas épocas da história da literatura” (1985, p. 70). Para tanto, a investigação dos *topos* apresenta dois

aspectos reforçados por Kayser (1985), o de investigar – a tradição literária de determinados elementos – e a de perseguir – a tradição. É necessário investigar para não falhar na interpretação, como cita no trecho a seguir:

Uma paisagem completa é transmitida através dos séculos, acompanhada sempre de determinados cenários: os prados, o ribeirão, as brisas suaves, os cantos das aves etc. Sem o conhecimento da tradição desse topo, que, por vezes, se torna motivo autêntico, especialmente na lírica do século XVII, todas as investigações se perdem no vácuo quando queiram determinar o sentimento da natureza do respectivo poeta a partir dessas cenas. (Kayser, 1985, p. 71).

Para uma interpretação crítica então se pode incluir a análise de como os *topos* refletem questões sociais, políticas, psicológicas ou filosóficas mais amplas, bem como o papel que desempenham na construção de significado e na comunicação de ideias pelos autores. Nesta obra de Karl Kayser, quando ele utiliza **Romeu e Julieta** de Shakespeare como exemplo e explora o motivo do amor, ele também contextualiza a história dentro da cidade de Verona e destaca as desavenças entre as famílias Montecchio e Capuleto como parte fundamental do enredo. Por isso, ao mencionar Verona como o cenário da história, Kayser destaca a importância do ambiente urbano para o desenvolvimento da trama e o conflito entre os personagens principais, fazendo com que a cidade não seja apenas um “pano de fundo”, mas um elemento ativo e fundamental na história que reflete a atmosfera de tensão e rivalidade que permeia a narrativa. Levando em consideração as afirmações sobre *topos* e tratando sobre o termo motivo, Kayser afirma que:

Seja aonde for que os encontremos, numa lenda ou em qualquer obra literária, sempre se nos apresentam de maneira mais ou menos ricamente concretizada. Trata-se então de determinado cavaleiro que partiu para a Terra Santa, e de sua mulher, com determinado nome; o anel, que tinham partido, ao meio no momento da despedida, é também especificado. Mas reconhece-se também o motivo de se tratar já de outras personagens, localidades e circunstâncias. Um assunto é, como vimos, fixo quanto ao **local**, ao tempo e às figuras. (Kayser, 1985, p. 56-57, **grifo nosso**)

Ele analisa as desavenças entre as famílias Montecchio e Capuleto influenciam o amor proibido entre Romeu e Julieta e o obstáculo que essa desavença cria para o relacionamento dos protagonistas, intensificando o drama e a tragédia da história. Se a exploração do motivo do amor for por um viés específico, o autor destaca como o amor dos protagonistas desafia as expectativas sociais e as rivalidades familiares, tornando-se um símbolo de esperança em meio ao conflito e à tragédia. Essa análise contribui para uma compreensão mais profunda da obra e das complexidades

do amor e da sociedade retratados por Shakespeare. Ainda sobre motivo o autor afirma que “na verdade, na lírica fala-se também de motivos. Como tais, designam-se, por exemplo, *a corrente do rio, o túmulo*, a noite, o erguer do sol, a despedida etc. Para que, na realidade, sejam motivos autênticos, têm que ser entendidos como situações significativas. (Kayser, 1985, p. 59 grifo nosso). É possível notar que os dois primeiros exemplos apontados são a corrente do rio e o túmulo, espaços claramente descritos, uma vez que a noite também pode ser carregada de metáforas espaciais. Kayser ainda dá seguimento sobre o entendimento dos termos assunto e motivo:

Um assunto pode incluir, e de facto inclui, muitos motivos. Assim no assunto Romeu e Julieta, um motivo é o amor entre descendentes de duas famílias inimigas. Encontramo-lo em inúmeras obras literárias e nas mais diversas relações individuais. [...] Acontece, às vezes, que a tensão actuante inerente ao motivo não se liberta na obra e a ação toma outro **rumo**. Fala-se, então, de um motivo cego. Aparece-nos, não raro, no início de dramas e filmes, para despertar o interesse ou, propositalmente para induzir a conclusões falsas. No Frei Luiz de Sousa encontra-se um motivo cego no final do primeiro acto: Manuel de Sousa põe fogo à sua própria casa. (Kayser, 1985, p. 57 grifo nosso).

Kayser analisa um poema e se dedica à questão espacial. De acordo com o teórico:

Também aqui, a princípio, surge a manhã como imagem em oposição à imagem da noite. Mas logo a primeira palavra, a invocação pessoal, e, a seguir, os imperativos, provam que a imagem não está destinada só a ser imagem. É sentida por eu que, nessa íntima vivência, sente imediatamente a luz desta madrugada singular como a luz matinal em geral. **A imagem transforma-se assim em motivo**. (Kayser, 1985, p. 60, grifo nosso).

Usando exemplos diversificados, o autor consegue, através dessas obras, exemplificar os conceitos por ele apresentados. Segundo ele, a terceira substância épica é o espaço, e não há maneira breve de estudar a essência do espaço; que, de maneira sucinta, poderia ser entendido como setor próprio, fechado, porém, a localidade também agrega verdadeiro sentido ao espaço, já que muitos fatores são valiosos para determinada localidade.

Na Marquesa de Alorna, a vivência dá-se com a objectualidade do céu claro, da Lua resplandecente, da calmaria, do murmúrio das águas, do som de um clarim. Na poesia de Eichendorff há igualmente sensações tácteis, acústicas e ópticas que, na segunda estrofe, tomam parte na vivência da noite; na estrofe que do princípio, contudo, a vivência dá-se com outras camadas da alma: à objectualidade desta poesia pertencem mais do que uma série de elementos da natureza vividos sensorialmente. Na medida que em que aparecem, diferenciam-se menos, os limites tornam-se mais vagos do que na poesia portuguesa, ao mesmo tempo que a **paisagem se alarga e se amplia**. (Kayser, 1985, p. 65, grifo nosso).

Em Baudelaire, diversas camadas de experiências se sobrepõem, segundo o autor alemão. A cena inicialmente é a cidade; deixando-a, nos encontramos em uma vasta paisagem sob o arco do céu. Em todos os lugares, algo está acontecendo; a poesia é a mais rica em movimento, entre as três mais modernas (Addison, neste sentido, não é verdadeiramente atingido). Na obra **Marquesa de Alorna**, a estática surge logo de início: “como está sereno o céu”; em **Eichendorff**, no final da segunda estrofe, tudo se combina para criar uma situação: “Tão clara, tão estrelada estava a noite”. Em Baudelaire, os objetos estão em constante movimento pelo espaço, assim como os protagonistas: desde o cair da tarde, passando pelo surgir, adormecer, arrastar-se, até o andar da noite. No entanto, os objetos são de uma espécie bem diferente dos objetos da natureza na **Marquesa de Alorna** e em **Eichendorff**. À medida que surgem diante de nossos olhos, são meramente uma determinação do local para seres de espécie singular: o carrasco Plaisir, os anos mortos, o pesar. Por fim, ele cita a **Divina Comédia** de Dante como o maior exemplo de epopeia sob estruturação do mundo total através da direção da substância do espaço, que apresenta dificuldades ao longo da narrativa já que a composição é numerosa – em personagens, ações e pormenores – todos carregados de um enorme valor local. (Kayser, 1985).

Para tanto, o presente trabalho pretende verificar obras da crítica literária assim como da teoria da literatura. Nosso intuito é questionar o fato de a categoria espaço ter sido menos explorada que todas as outras características das narrativas já citadas anteriormente. Por que então que esses estudos não obtiveram a repercussão igual a dos outros compositores da narrativa como o tempo, personagem e o enredo? Além disso, quais são os impactos gerados por essas lacunas deixadas por essa falta de visibilidade? Parte-se da hipótese de que o estudo e a preocupação com o espaço literário, principalmente nas últimas décadas do século XIX, bem como na primeira metade do século seguinte, esteve presente em vários textos teóricos e críticos; eles trataram da questão do espaço na literatura, ainda que não mencionando a nomenclatura usada na atualidade.

Por isso, como resultado foi apresentado uma arqueologia; com o sentido proposto por Foucault (2001): o de recuperar a origem dos conceitos e dos modos como são construídos, o histórico do conhecimento e da evolução do termo e do conceito espaço dentro dos estudos literários ao longo do século XIX e XX. Para isso, foram selecionados vários textos e escolhidos os que serão usados ao longo do trabalho conforme tabela a seguir:

Tabela 3: Obras selecionadas para análise neste trabalho

TÍTULO	AUTOR	ANO
Introdução à teoria da literatura	AMORA, Antônio Soares	2006
A poética do espaço	BACHELARD, Gaston	1989
Teoria da literatura	SILVA, Vítor Manuel de Aguiar	1967
Espaço e literatura: introdução à topoanálise	BORGES FILHO, Ozíris.	2007
O espaço Literário na obra de Vergílio Ferreira	BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidnei.	2016
O espaço Literário: textos teóricos	BOURNEUF, Roland	2016
Teorias do espaço literário	BRANDÃO, Luis Alberto	2013
Breve história do espaço na Teoria da Literatura	BRANDÃO, Luis Alberto	2005
Ditos e escritos III	FOUCAULT, Michel	2001
Figuras II	GENETTE, Gérard	2013
Du descriptif	HAMON, Philippe	1993
A técnica da ficção	LUBBOCK, Percy	1976
A Estrutura do Romance	MUIR, Edwin	1975
As Estruturas Narrativas	TODOROV, Tzvetan	2006

Fonte: próprio autor.

Após o levantamento de dados a partir das palavras chaves e a delimitação do tempo, optamos por selecionar teses e dissertações utilizando as três palavras chaves: *Teoria Literária and Espaço and séculos XIX e XX*, pois essas três combinações seriam mais relevantes para o tema desse estudo. Foi realizada uma análise pelos títulos de todos os trabalhos encontrados, excluindo-se aqueles que não sugeriam vinculação entre as expressões citadas. Das quase 300 produções encontradas, sendo mais de 120 entre artigos, TCCs e dissertações e quase 50 teses, 144 foram eliminadas pois, essas não atendiam aos critérios de inclusão estabelecidas. Como critérios de inclusão dos trabalhos elencou-se: trabalhos em Língua Portuguesa que possuíam arquivo completo e disponível, teses e dissertações que contemplem no título pelo menos duas palavras chaves e que tivessem o foco no tema espaço e o recorte temporal (século XIX e XX). Os critérios de exclusão correspondem a todos os critérios que abrangem os critérios de inclusão. Estudos repetidos ou duplicados foi considerado apenas o mais recente, conforme mostra a tabela 4:

Tabela 4: Artigos, dissertações e teses selecionados

TÍTULO	AUTOR	ANO DA PUBLICAÇÃO
Teoria da literatura: anatomia de um conceito através da leitura de seus grandes manuais	PEREIRA, Júlio César França	2006
Formalismo Russo e a obra de arte literária: entre a essência e a função.	NETO, João Paulo Afonso	2020
Formação da teoria da literatura	SOUZA, Roberto Acízelo Quetelha de	1987
Espaço e Literatura: algumas reflexões teóricas	VASCONCELOS RIBEIRO BASTOS, A. R.	2013
Leituras sem Palavras	FERRARA, Lucrécia D'Aléssio	1986

Fonte: próprio autor.

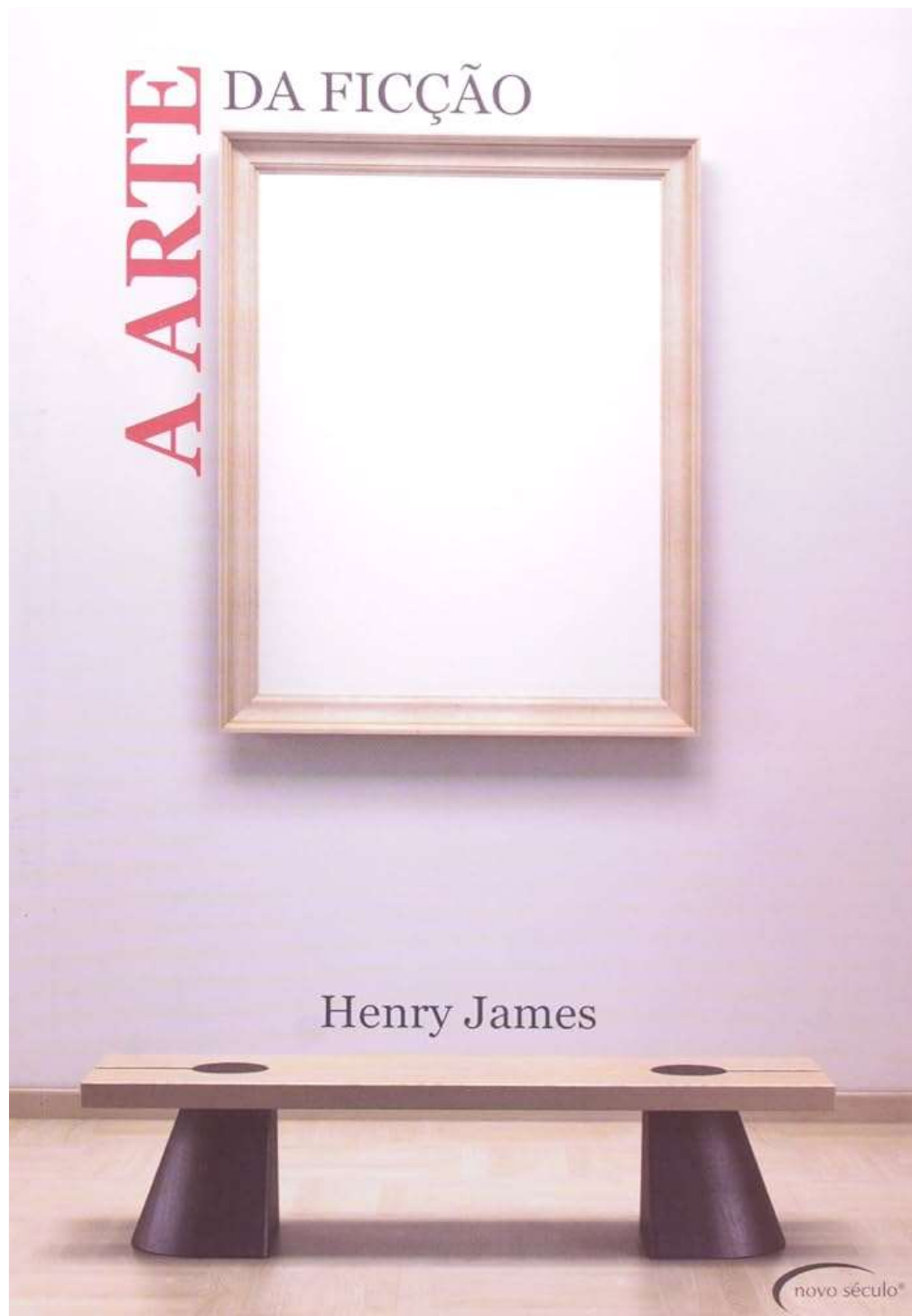
Na segunda etapa foi realizada a leitura dos resumos das 48 produções selecionadas e foram excluídas 21 por não se aproximarem do objeto de estudo desta pesquisa, pois não contemplavam a importância específica do tema. No final, somente 19 produções foram selecionadas para leitura e análise, dentre estes, 15 artigos e dissertações e quatro teses. Os trabalhos analisados, a partir de seus resumos apresentaram pertinência à realização desse estudo pois apontavam aspectos referentes ao tema da pesquisa. Para analisá-los, as informações foram registradas sucintamente destacando: títulos e autores, palavras-chaves, ano de publicação, local, resumos, objetivos e resultados encontrados.

Essa tese conta com cinco capítulos que discorrem sobre o tema espaço em textos diferentes de autores também diferentes, do final do século XIX e no século XX. O primeiro capítulo trata da obra de Henry James que foi publicada em 1884 intitulada **A arte da ficção** e, ao longo da análise da obra é possível perceber e diagnosticar várias aparições – aparentes ou subentendidas – de marcação de espaço. Autores como Genette (2013), Borges Filho (2016) e Lukács (2011) são norteadores da análise teórica do texto. No segundo capítulo a obra analisada foi a de Percy Lubbock publicada na década de 80 no século XIX, Hamon (1993) em **Du Deciptif** também será utilizado como norteador para as análises necessárias na obra, buscando entender as passagens de espacialidade em Lubbock. No terceiro capítulo a obra foco será a do crítico inglês Edwar Morgan Forster publicada em 1927, **Aspectos do Romance** que apresenta reflexões de extrema importância para o estudo proposto por esta tese. O livro é resultado de uma série de conferências ministradas por ele sobre diversos elementos narrativos. Bourneuf (2016) será também norteador das análises feitas no capítulo.

No penúltimo capítulo, o quarto, Edwin Muir será analisado em **A Estrutura do Romance**, obra publicada em 1928 que aborda questões extremamente importantes no que diz respeito à sua estrutura sobre o espaço. O autor subdivide a obra em seis capítulos que, segundo ele, são compostos de categorias imperfeitas, mas que nos mostrará a atenção que o tema espaço recebeu neste momento, mesmo antes de se constituir a disciplina sobre tal, a Teoria da Literatura. Todorov (2016) será norteador para melhor fluidez da análise em Muir. Por fim, no último capítulo, a análise será feita em Kenneth Burke em **A teoria da forma literária**. Burke é autor de várias obras importantes sobre teoria literária no século XX. Seus textos são ricos em conteúdo e ele apresenta considerações sobre combinações de linguagem e ações humanas. Autores como Amora (2013), Borges Filho (2006) e Foucault (2001) também darão suporte teórico para que a percepção de

citações espaciais seja completa e que este trabalho consiga contemplar seu objetivo principal: mostrar que o espaço já estava presente nos estudos literários no século XIX e que foi destaque nas análises de alguns teóricos.

**CAPÍTULO I – A CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA LITERÁRIA DO SÉCULO XIX:
UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA OBRA DE HENRY JAMES, A ARTE DA FICÇÃO.**



Fonte: Google Imagem.

O escritor Henry James publicou no ano de 1884 a obra **A arte da ficção** na qual aborda questionamentos bastante interessantes do ponto de vista da análise da categoria espaço na literatura. Esse livro é composto por seis partes, sendo um prefácio e cinco textos crítico-analíticos sobre **A arte do romance** nos quais o autor aborda a temática da espacialidade. Nota-se, ao longo da obra, que temas caros aos estudos espaciais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, já eram abordados pelo crítico e romancista James.

No primeiro capítulo do livro, denominado também *A arte da ficção*, Henry James analisa um texto publicado por Walter Besant na *Royal Institution*. Para James, há “[...] indício de que muitas pessoas estão interessadas na arte da ficção, e de que não estão indiferentes às observações que aqueles que a praticam possam querer fazer sobre ela.” (JAMES, 2011, p. 11). Tal afirmação leva a crer que o interesse pela **A arte do romance** despertou a preocupação com várias categorias que compõem a obra de arte na ficção e que, de modo geral, o espaço ganha corpo nas análises uma vez que desempenha função primordial na narrativa. Espaço, tempo, personagem e intriga são questões preponderantes na construção da narrativa e devem ser analisadas pela crítica de modo equânime. James (2011, p. 14) afirma que “[...] a única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida.” Desse modo depreende-se que, embora não se referindo diretamente a espaço, e muito menos a tempo, representar a vida pressupõe condições de existência do ser, e na obra de ficção, das personagens o que implica, obviamente tanto o espaço quanto o tempo.

O espaço pode ser subentendido quando James afirma, em uma crítica ao escritor Anthony Trollop, que o leitor apenas simula acreditar naquilo que escreve e, mais adiante James completa inferindo que “[...] **representar e ilustrar o passado, as ações do homem**, é a tarefa de qualquer escritor, e a única diferença que posso ver é a favor do romancista, se bem-sucedido, porque ele tem bem mais dificuldade do que o historiador em coletar suas provas” (JAMES, 2011, p. 15, grifo nosso), que estão além de ser genuinamente literárias. Se tais provas estão longe de ser “puramente” literárias, significa que, nesse contexto, lançar mão, por exemplo, de espaços realmente existentes na realidade – não que sejam necessários, mas tem intuito de criar o efeito de verossimilhança, que serve para contribuir na construção do texto de ficção.

Ainda no questionamento sobre o texto de Besant, Henry James argumenta que o romancista deve escrever a partir de sua experiência, que seus personagens devem ser reais e tais que poderiam ser encontrados na vida real. Seguindo a análise do texto, é possível notar que os

pré-requisitos estabelecidos pelo crítico implicam o exemplo a seguir: “[...] que uma jovem criada numa calma aldeia campestre deve impedir a descrição de uma vida luxuosa [...]” (James, 2011, p. 21).

Já na segunda parte do trecho deparamo-nos com uma outra situação que impõe diretamente a representação do espaço no qual se deseja abordar na narrativa. Nesse caso, a sociedade pertencente à classe média, principalmente em fins do século XIX, habitava espaços que estavam em uma posição intermediária em relação às outras classes sociais. Diferentemente dos espaços ocupados pela realeza ou pelas classes mais desfavorecidas – dois polos extremos, a classe média não dispunha de tantas regalias quanto a primeira, nem das limitações da segunda. Pela coerência textual e verossimilhança da obra, o espaço ficcional desempenha papel fundamental em uma narrativa. A partir de uma análise de textos do romancista e crítico Guy de Maupassant, Henry James aborda de forma clara e concisa a espacialidade no trabalho do escritor mencionado. De acordo com James,

[...] se uma pintura, um conto ou um romance são uma impressão direta da vida (o que certamente constitui seu interesse e valor), a impressão irá variar de acordo com o prato que receber, com a estrutura e mistura peculiares ao recipiente. (James, 2011, p. 67).

Aqui, Henry James lança mão de um vocabulário claramente relacionado à espacialidade, sobretudo da metáfora espacial para a estruturação da análise crítica, porém é preciso destacar que o interesse da análise não é espacial. Tanto do ponto de vista crítico quanto da constituição do texto literário, tais metáforas imprimem uma necessidade de se trabalhar e debater sobre a categoria espaço. Ao utilizar o substantivo prato numa alusão ao recipiente, nota-se que James explora necessariamente a estrutura, e principalmente a ideia de entorno e dos objetos(espacos). Constatase, então, que depende da maneira como o ‘prato’ – constituição espacial – é organizado para que se tenham diversas impressões, bem como efeitos de sentido. Quando o autor dispõe a expressão: “impressão direta da vida”, ele aborda sobremaneira a questão espacial.

É possível “ser em algum momento”, passado, presente ou futuro, sem ““estar em algum lugar”? Obviamente, não! Tudo o que é, só o é em determinado lugar. Tudo o que é, é a partir de um arranjo no espaço e no tempo. [...] Ser é estar. Estar é ser. (Borges Filho, 2016, p. 5).

Por isso, as ações descritas em um conto ou um romance ocorrem a um tempo – presente, passado ou futuro – e em um espaço. É mister esclarecer que, até então, Henry James não faz uso da palavra espaço na acepção que o termo recebe há, pelo menos, desde as décadas de 60 e 70 do século XX. Porém, na obra **A arte da ficção** nota-se um vocabulário voltado para a espacialidade tanto na análise do texto literário, quanto na escrita do texto do crítico. Exemplo disso é o trecho a seguir em que o uso do gradiente sensorial da visão desempenha papel fundamental na composição de sua perspectiva crítica:

O modo particular como vemos o mundo é nossa ilusão particular, e essa ilusão se ajusta a nossos **órgãos e sentidos**; nosso **recipiente** se torna a **mobília** de nosso pequeno ponto na consciência universal. (James, 2011, p. 68, **grifo nosso**).

À medida que o texto da análise crítica sobre a escrita de Maupassant se desenvolve, a questão do espaço aprofunda-se claramente a partir do uso do gradiente sensorial da visão. Este estabelece uma relação espacial uma vez que quem vê, vê a partir de um lugar. O crítico inglês faz uma sutil análise da capacidade de Guy de Maupassant de usar os gradientes sensoriais – visão, audição, olfato, tato e paladar – na escrita ficcional. Sem necessariamente atribuir a nomenclatura gradientes sensoriais, James utiliza tal vocabulário com o sentido próximo ao que essas palavras viriam a adquirir mais de 70 anos após a publicação do referido texto.

Muito antes do termo gradiente sensorial ser incorporado ao léxico da teoria do espaço na literatura, a relação dos cinco sentidos usados pelo corpo humano já era debatida na crítica literária. Nota-se uma disposição para o uso dessa abordagem de tais termos na análise de James. Ora, se nos anos 80 do século XIX, os gradientes sensoriais já se apresentavam como temática de debate na literatura, tudo leva a crer que a categoria espaço recebeu atenção por parte dos críticos da época, além de atenção dada a outras partes nas quais os gradientes sensoriais influenciam como corporeidade, temporalidade e, sobretudo, o sujeito.

James parece encontrar-se no limiar do debate em Teoria da Literatura, principalmente sobre a questão da espacialidade. Assim, ele aprofundou sua pesquisa no que tange aos gradientes sensoriais a ponto de discorrer sobre o caráter inovador da opção de Maupassant em colocar como protagonista de seu romance um cego. Tal escolha mostra-se um tanto arriscada devido ao fato de o gradiente da visão ser o mais usado, principalmente sobre a percepção do espaço. Nessa obra, todos os sentidos são explorados, até mesmo o paladar, um dos mais difíceis de ser inserido em uma obra literária, mas, ainda sim, ele é usado para perceber o meio onde a personagem se encontra.

A alusão ao biscoito Madeleine, na obra de Marcel Proust, pode ser um exemplo de clarividência no uso dos cinco sentidos na percepção do espaço. De acordo com James (2011),

[...] não menos poderoso é seu sentido da visão, a rápida e direta discriminação de seus olhos, que explica a concisão regularmente vívida de suas descrições. Elas jamais são extensas ou analíticas, nada tem de enumeração, daquela atitude do observador que conta cada item para estar certo da soma. (James, 2011, p. 72).

Assim, o autor trata do gradiente mais usado na obra de Maupassant com o intuito de estabelecer uma relação entre descrição e realidade. De acordo com os estudos clássicos, a descrição estava vinculada ao espaço e, assim sendo, depreende-se que Henry James literalmente discorre em favor do espaço no texto de ficção. E mais: quando James diz que a descrição é “vívida” ele a opõe à simples “enumeração” como objetivo de “soma”. Em outras palavras, e sem forçar o texto, cremos, aqui se pode ver a relação entre espaço e ação. Ou seja, James está apontando para o fato que em Maupassant a descrição(espaço) não é feita apenas como um pano de fundo, mas se relaciona com as ações. Há, portanto, preocupação com a categoria espaço no que tange à estrutura da narrativa literária.

Cumprе ainda salientar a relação entre narração e descrição, bem como a importância da última na construção de sentido e a sua contribuição com a categoria do espaço. É possível encontrar em Genette (2013, p. 275) a afirmação de que “[...]a descrição, uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos eles mesmos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço.” O espaço, a partir de tal ótica, assume funções específicas e fundamentais na construção das narrativas ficcionais. Lukács (2012) também discorre sobre a relação entre narração e descrição em um já famoso texto. Para ele “a narração distingue e ordena e a descrição nivela todas as coisas” (p. 61) e, ele passa a debater então sobre qual é o interesse do leitor moderno que o norteou para mostrar a diferença entre os dois gêneros relatados já que “a extensão da descrição, sua passagem a método dominante da composição épica, é fenômeno que ocorre num período em que se perde, por motivos sociais, a sensibilidade para os momentos essenciais da estrutura épica.” (p. 61).

A descrição torna presentes todas as coisas. Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos; mas só se descreve aquilo que se vê, e a “presença” espacial confere aos homens e às coisas também uma “presença” temporal. Tal presença, contudo, é uma presença equivocada, não é a presença imediata da ação, que é a própria do drama. A grande narrativa moderna chegou ao ponto de tecer o elemento dramático na forma do

romance precisamente através da transformação de todos os acontecimentos em acontecimentos do passado. A presença ocasionada pela descrição do observador, ao contrário, é o próprio antípoda do elemento dramático. Descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou estado de fato das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas mortas. (Lukács, 2012, p. 65–66).

Na obra de Henry James, há o uso frequente de um léxico pertinente aos estudos sobre o espaço. Faz-se necessário, pois, abordar o vocábulo “objeto” uma vez que ele se configura, no texto de ficção, como espaço, como aparece no trecho a seguir:

Seu olho *seleciona* infalivelmente, inescrupulosamente, quase descaradamente – ele capta o elemento particular no qual o caráter do **objeto** ou da **cena** reside, e, ao expressá-la com a brevidade habilidosa de um mestre, faz uma **imagem** convincente e original. Se ele é inveteradamente sintético, é sobretudo na maneira com que faz esse olhar firme, curto e inteligente se sustentar. Sua visão do mundo é na maioria das vezes uma visão da feiura dele, e mesmo quando não é, há essa capacidade fácil de generalizar uma certa ausência de amor, uma espécie de olhar de desprezo. (James, 2011, p. 72-73, grifo nosso).

O **Dicionário Houaiss** (2009) apresenta ao menos sete acepções para o termo “objeto”. Contudo, aquelas que interessam ao nosso objetivo são especificamente três. A primeira define objeto como “[...] coisa material que pode ser percebida pelos sentidos.” A segunda como “[...] coisa mental ou física para a qual converge o pensamento, um sentimento ou uma ação.” Já a terceira diz respeito à rubrica filosófica e define o termo como “[...] qualquer realidade investigada em um ato cognitivo, apreendida pela percepção e/ou pelo pensamento, que está situada em uma dimensão exterior à subjetividade cognoscente.” No entanto, encontramos ainda o termo “objeto” no **Dicionário de Filosofia** de Nicola Abbagnano, que traz, dentre outras acepções, as seguintes:

Termo de qualquer operação, ativa, passiva, prática, cognoscitiva ou linguística. O significado dessa palavra é generalíssimo e corresponde ao significado de coisa (v.). [...] O⁴. é o fim a que se tende, a coisa que se deseja, a qualidade ou a realidade percebida, a imagem da fantasia, o significado expresso ou o conceito pensado. “O significado de uma palavra é o O. que indicamos com ela pretendendo dizer que o O. é o termo ou limite da operação linguística, do uso do signo. As coisas, os corpos físicos, as entidades lógicas e matemáticas, os valores, os estados psíquicos etc., são todos O. (Abbagnano, 2007, p. 723-724).

A palavra cena grifada nesse trecho, apresenta pelo menos treze definições de acordo com o **Dicionário Houaiss** (2009, p. 435). Entre elas, destaca-se, para este estudo, aquelas que a definem como: “[...] composição em que figuram personagens em ação [...]”; “[...] conjunto do que

⁴ “O” grafado com um ponto final indica o vocábulo Objeto.

se oferece à vista, panorama, paisagem, cenário [...]”; e “[...] lugar em que o indivíduo representa seu papel na sociedade.” Com base em tais conceitos e no contexto em que a palavra é usada, avalia-se que o autor teoriza sobre a categoria do espaço. A palavra “cena” atua de forma preponderante na construção da teoria sobre o romance desenvolvida pelo teórico. Para maior entendimento do vocábulo “cena” fomos buscar a definição em ao menos duas línguas além do português: inglês e francês.

Tal busca se justifica pelo fato de que estamos tratando de um romancista, teórico e crítico inglês, o Sr. Henry James analisando ficções em inglês, mas também em francês: o Sr. Guy de Maupassant e, mais adiante, Zola. Em francês, encontramos a seguinte definição para o vocábulo: “[...] *scène n.f. n Scène ouverte, dans un théâtre, un café ou un restaurant, espace aménagé de manière à permettre à des artistes amateurs de se produire dans les conditions d’une représentation professionnelle; cette représentation [...]*”⁵. Já no inglês podemos encontrar as seguintes definições:

Noun: scene; |seen|; The place where some action occurs; An incident (real or imaginary); A distant view of a wide area, esp. one that is pleasant to look at aspect, panorama, prospect, view, vista – A consecutive series of pictures that constitutes a unit of action in a film shot – A situation treated as an observable object; Picture – A subdivision of an act of a play; A display of bad temper; fit, hissy fit, meltdown, tantrum – Graphic art consisting of the graphic or photographic representation of a visual percept; view – The context and environment in which something is set; backdrop, setting – The painted structures of a stage set that are intended to suggest a particular local; scenery – Derived; Noun: scenery Adjective: scenic.⁶

A definição em francês apresenta resultados interessantes ao que tange a nossa pesquisa. Palco aberto, espaço disposto de forma a permitir a atuação de artistas e representação. E em inglês o que mais prende a atenção são os itens cuja definição se referem a uma “[...] imagem - Uma subdivisão de um ato de uma peça de teatro[...]”; “O contexto e o ambiente em que algo está ambientado; pano de fundo, cenário [...]” ou ainda “As estruturas pintadas de um cenário que se

⁵ Na tradução livre: cena s.f. Palco aberto, em teatro, café ou restaurante, espaço disposto de forma a permitir a atuação de artistas amadores em condições de atuação profissional; esta representação.

⁶ Na tradução livre: substantivo: cena; |visto|; O local onde ocorre alguma ação; Um incidente (real ou imaginário); Uma vista distante de uma vasta área, esp. Uma que é agradável de olhar para o aspecto, panorama, perspectiva, vista, vista - Uma série consecutiva de imagens que constitui uma unidade de ação num filme rodado - Uma situação tratada como um objeto observável; Imagem - Uma subdivisão de um ato de uma peça de teatro; Uma exibição de mau feitio; ajuste, suavidade, fusão, birra - Arte gráfica que consiste na representação gráfica ou fotográfica de uma percepção visual; visão - O contexto e o ambiente em que algo está ambientado; pano de fundo, cenário - As estruturas pintadas de um cenário que se destinam a sugerir um determinado local; cenário - Derivado; substantivo: Adjetivo de cenário: cénico.

destinam a sugerir um determinado local; cenário.” Infere-se, dessa forma, que em todas as vezes que James usa a palavra “cena” ele se refere a “cenário”. É possível que essa seja a forma de falar da categoria “espaço” nas obras dos teóricos aqui estudados, o que compreende um pequeno recorte como início no século fim do século XIX e início do XX.

A partir dos escritos de James pode-se dizer que o espaço, já na segunda metade do século XIX, era categoria literária com base teórica. Outro trecho da análise sobre a obra de Maupassant que aponta para isso é:

Ele (Sr. de Maupassant) não cultivava nenhuma [...] de nossas superficialidades ternas e com frequências imaginativas. Se ele olha para dentro de um vagão ferroviário transportando sua carga nos subúrbios parisienses num domingo de verão, uma dúzia de existências lígubres desponta num instante. (James, 2011, p. 73).

Na análise da obra de Maupassant, o espaço interno de um vagão de trem e o subúrbio de Paris representam o que de fato interessa ao autor. Segue-se que após tal excerto, Henry James cita um trecho da obra de ficção do escritor Guy de Maupassant e estabelece uma relação entre espaços e personagens no qual podemos perceber, aí, várias funções desempenhadas pelo espaço no texto literário. A primeira função perceptível é a de que o espaço interfere na personagem e a personagem interfere no espaço no qual habita. As senhoras corpulentas⁷ descritas no trecho como boas esposas da classe média do subúrbio – espaço – não podem ser elegantes. Ou seja, o espaço do subúrbio não apresenta condições favoráveis para que uma senhora seja elegante. Nesse caso, o espaço impõe sua força sobre a personagem que o habita.

Após a descrição das senhoras, os homens são descritos. Tais indivíduos são apresentados como cansados do trabalho, corpos desconjuntados, pobres cuja preocupação maior é com a vida doméstica e a falta de dinheiro. Há também os homens que pertencem a um exército de demônios maltrapilhos habitantes de casinhas de gesso com uma floreira assumindo função de jardim. De acordo com James (2011):

Mesmo numa imagem mais brilhante, como a admirável vinheta do passeio de carro da madame Tellier e seus companheiros, todo o conjunto é uma impressão, como dizem os pintores hoje, na qual as figuras são baratas. As seis mulheres na estação sobem com dificuldade numa carroça camponesa e vão sacolejando pela paisagem normanda até a aldeia. (James, 2011, p. 73).

⁷ “Lá estavam senhoras corpulentas com roupas chamativas, aquelas boas esposas da classe média do subúrbio que substituí **a elegância que não têm ...**” (James, 2011, p. 73, grifo nosso).

A descrição e a preocupação com os espaços revelam a intensidade do impacto dessa categoria sobre outros elementos do romance. Assim, a relação estabelecida entre as personagens e os espaços, principalmente o substantivo casa no diminutivo, representa bem a classe social e a falta de perspectiva que tais pessoas almejam na vida. As casinhas com uma floreira representam a triste vida dessas pessoas. Esse espaço, então, não contribui para a felicidade delas. Pelo contrário, na descrição fica evidente que a depreciação dos locais de origem dos personagens apenas corrobora com a influência entre eles. Impossível imaginar tais cenas em um bairro nobre da capital francesa. Nos bairros nobres de Paris, os homens seriam descritos como pessoas felizes e bem vestidas à medida que a elegância das senhoras seria ressaltada.

Henry James aprofunda a análise sobre o trabalho intelectual de Guy de Maupassant ao utilizar uma metáfora espacial quando afirma que “[...] é por isso que, se o axioma dele, de que o efeito de verdade é mais bem produzido quando se pintam as pessoas a partir do exterior e não do interior tem uma grande utilidade [...]” (James, 2011, p. 79) traz à tona explicitamente o debate sobre o espaço. A “pintura” das pessoas a partir do seu exterior implica uma relação entre espaço e personagem na medida em que as topopatias⁸ são levadas em consideração. Topopatias são as relações entre o espaço e a personagem que apontam para a psicologia desenvolvida dessa relação.

O uso de tal abordagem significa que James leva em consideração o processo de constituição do romance e atribui um valor significativo na construção do externo da personagem. A partir desse exterior, a personagem vai perceber o mundo e expressar seus sentimentos. É preciso levar em consideração, também, o corpo como espaço. Aliás, em termos filosóficos e sem escorregar para questões ideológicas, corpo é objeto.

A discussão sobre corpo está presente em várias obras de Foucault, principalmente em suas escritas que foram publicadas na década de 70, quando o assunto ficou ainda mais latente já que os processos de subjetivação predominaram sua linha de raciocínio. Em uma conferência na França, em 1966, o autor discorreu sobre a utopia do corpo que, posteriormente se tornou um livro. O corpo

⁸ Encontramos a definição do termo na obra Espaço e Literatura: introdução à toponímia de Oziris Borges Filho. Na página 157 da referida obra é o autor descreve o termo da seguinte maneira “O elemento de composição *topo* é de origem grega e vem de *tópos* que também é do grego e significa ‘lugar’. Já o elemento *patia* veio para o português do grego *pathéia* que, por sua vez, significa ‘paixão, sentimento’. Dessa forma, o neologismo **topopatias** significa a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre espaço e personagem. Esse elo assume inúmeras formas e é extremamente variável em amplitude e intensidade emocional.

utópico para Foucault precisa ser detalhado para melhor compreensão; para isso, é preciso entender o significado de utopia:

1. lugar ou estado ideal, de completa felicidade e harmonia entre os indivíduos. 2. qualquer descrição imaginativa de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade. (Dicionário Houaiss, 2009, p. 789).

Ou seja, utopia está diretamente ligada a um lugar de felicidade completa, sendo um ideal fantasioso sobre a realidade, visto que ela não é executável, por isso, para o autor, as utopias nascem contra corpo com o intuito de tentar apagá-los. “Explorará, portanto, esse lugar das utopias que nos produz tanto com um corpo sem corpo, porque belo, límpido, (...), são as grandes cidades utópicas que nos foram deixadas pela civilização egípcia” (Foucault, 2013, p. 09). Por isso, Foucault nomeia de corpo utópico aquele que não se reduz facilmente, “afinal ele tem suas fontes próprias de fantástico: possui também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos ainda mais obstinados que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos” (Foucault, 2013, p. 10). Para ele, o corpo é definido como corpo “incompreensível, penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. (Foucault, 2013, p. 10).

A palavra objeto é, constantemente, nas diversas linhas de pensamento, tomada como sinônimo de corpo. E por que isso acontece? Simplesmente, porque ambas as palavras se referem a um conceito de espaço o mais básico possível, qual seja, a de um ente dotado das três categorias euclidianas: comprimento, largura, altura. Qualquer coisa que tenha essas três especificações é espaço. O conceito de espaço em Abagnano apresenta-se de maneira bem trabalhada e diversa, porém é de extrema importância naquilo que interessa o nosso trabalho. Faz-se necessário, então, buscar tais ideias de expô-las no intuito de contribuir com a nossa pesquisa. Dessa forma:

A noção de E. deu origem a três problemas diferentes, ou melhor, a três ordens de problemas: 1a a respeito da natureza do E.; 2a a respeito da realidade do E.; 3a a respeito da estrutura métrica do E. A resposta a este último problema só pode ser uma geometria, e as diversas respostas a ele dadas constituem as diferentes geometrias. Para tais respostas, cf. GEOMETRIA. I a O primeiro problema concerne ao verdadeiro conceito de E. e é o problema da natureza da exterioridade em geral, ou seja, daquilo que torna possível a relação extrínseca entre os objetos. Einstein, no prefácio a um livro histórico sobre o conceito de E. distinguiu duas teorias fundamentais de E.: a) E. como qualidade posicional dos objetos materiais no mundo; b) E. como continente de todos os objetos materiais. A esses dois conceitos pode-se acrescentar outro, fundado pelo próprio Einstein: c) E. como campo. a) A primeira concepção é de E. como lugar (v.), como posição de um corpo entre outros corpos. Nesse sentido, o E. é definido por Aristóteles como “o limite imóvel que

abraça um corpo” (Fís., IV, 4, 212 a 20), definição que Aristóteles reconhece idêntica ao conceito platônico que identificava E. e matéria. (Abbagnano, 2007, p. 348, grifo do autor).

Embora seja um item para o qual a crítica vem olhando recentemente, nota-se que o corpo já fazia parte da percepção de James no que tange ao espaço no texto de ficção. De acordo com Brandão (2013, p. 251, grifo do autor) “A **visão** de um narrador constituiria um espaço mediante interações sensíveis viabilizadas por seu corpo (não importando que tal corpo seja ficcional)”. Não satisfeito, o autor supramencionado vai além e discorre sobre o corpo como espaço na ficção. Assim,

Se o corpo também pode ser entendido como espaço (em muitas acepções, como a que defende que o corpo é espaço continente do espírito, da consciência, da identidade ou da subjetividade), o exame do espaço literário demanda que se observe como são configurados e atuam os corpos dos sujeitos ficcionais. Ressalte-se que tais corpos, apesar de ficcionais, tendencialmente não deixam de ser tratados como corpos, isto é, não deixam de ser subordinados aos parâmetros de compreensão do que é um corpo. Essa compreensão, quando não é estritamente naturalizante, costuma se organicista ou, pelo menos, humanizadora. (Brandão, 2013, p. 251).

Por outro lado, a relação entre espaço e personagem torna-se tão significativa na análise de James, pois leva em consideração a importância da localização das personagens para a configuração do texto de ficção e o entendimento do modo como os personagens lidam com o que está ao seu redor. Desse modo, na análise do texto de Maupassant, fica evidente o quanto o espaço do subúrbio parisiense foi importante na caracterização das personagens.

Henry James também analisa os contos de Maupassant e, de imediato, faz considerações sobre o espaço no texto literário. Segundo James (2011, p. 85-86, grifo do autor), os contos do escritor francês podem ser divididos em três grupos: “[...] os que lidam com o campesinato normando, os que lidam com o *petit employé* e o pequeno comerciante, usualmente em Paris, e os mistos, em que os estágios mais altos da vida são representados.” É possível notar que o espaço contribui sobremaneira na construção da estrutura dos contos e de forma bastante clara são significativos para a contextualização deles. Por outro lado, observa-se que James opta por fazer sua classificação a partir de um critério espacial.

O espaço normando e o espaço da capital francesa asseguram a construção da narrativa dos contos. Para que as ações da diegese se desenvolvam, é necessário que lhes seja oferecido um local. Além disso, Paris e o campo normando são usados para atribuir verossimilhança ao texto ficcional.

James também destaca a importância de espaços menores ou micro espaços (Borges Filho, 2007), como o trem:

A estes (contos) poderiam ser acrescentadas, quase como uma categoria especial, as variadas formas que o Sr. de Maupassant relata aventuras em vagões ferroviários. Diversos, para sua imaginação, são os pretextos para dar vida a ficções nos compartimentos de primeira, segunda e terceira classes; os acidentes (que nada tem a ver com a condução do trem) que lá ocorrem constituem parte considerável de nosso trânsito terrestre. (Borges Filho, 2007, p. 86).

Observa-se dessa maneira o quão importante é o espaço na estrutura narrativa do autor, segundo Henry James. Os argumentos de Henry James explicitam como o espaço oferece uma gama de opções para movimentação das personagens. Nesse caso, são mencionadas as diferentes classes dos vagões, sendo eles de primeira, segunda ou terceira categoria. Essa classificação estende-se aos personagens que, de acordo com a classe em que viajam, são definidos segundo o grau de requinte e o modo de vida.

Em outro trecho, Henry James diz que “[...] toda boa história é, claro, tanto uma **imagem** como uma ideia, e quanto mais elas estiverem inter-relacionadas, melhor é resolvido o problema.” (JAMES, 2011, p. 87, grifo nosso). O dicionário Houaiss, dentre as treze definições que traz do vocábulo imagem, pode contribuir com nossa discussão com o item de número 9 em que encontramos a seguinte definição: “LIT qualquer maneira particular de expressão literária que tem por efeito substituir a representação precisa de um fato, situação etc. por uma alegoria, visão, evocação etc. <i bíblicas> <i camonianas> [...]” (Dicionário Houaiss, 2009, p. 1048).

Imagem, pode significar, grosso modo, a ideia real ou representação. O real não é parte de um universo de material imutável, de imediata decodificação pela sociedade. Essa representação pode ser definida pela imagem do mundo em cada aspecto real e, a representação do real pode ser definida como cada aspecto “do real que passa a ser expresso simbolicamente” (Bastos, 2013, p. 55). Sobre isso Ferrara afirma que:

Toda representação é uma imagem, um simulacro do mundo a partir de um sistema de signos, ou seja, em última ou em primeira instância, toda representação é gesto que codifica o universo, do que se infere que o objeto mais presente e, ao mesmo tempo, mais exigente de todo processo de comunicação é o próprio universo, o próprio real. Dessa presença decorre sua exigência, porque este objeto não pode ser exaurido, visto que todo processo de comunicação é, se não imperfeito, certamente parcial. (Ferrara, 1986, p. 7).

Contudo, como nos interessa sobremaneira a literatura, a definição que um dicionário de termos literários traz pode contribuir significativamente com a nossa pesquisa. O Dicionário de Termos Literários do Professor Massaud Moisés aborda com muita clareza e apresenta diversas maneiras em que o termo imagem pode ser usado, bem como as contradições e armadilhas semânticas que ele venha a apresentar. A princípio o termo imagem descrito como “Lat. *imago*, *inis*, imagem, representação, *imitari*, imitar, copiar, reproduzir, representar; [...]” (Moisés, 2013, p. 240, grifo do autor).

Voltando ao ponto de Moisés (2013) da sequência anterior é possível se deparar com a seguinte explicação: “Vocábulo de ampla instabilidade semântica, não só porque empregado com frequência na linguagem cotidiana e na linguagem científica, [...] como porque, no âmbito propriamente literário, exhibe conotações variáveis, discutíveis e infensas a todo esforço de precisão e rigor.” (Moisés, 2013, p. 240). Cabe ainda salientar que de acordo com Moisés (2013, p. 241), imagem pode ser definida como “[...] apontar especificamente ao concreto.”

Consiste ainda aprofundarmos no termo devido às várias acepções que recebe no referido dicionário. O Professor Massaud Moisés (2013) ao citar a obra “The Poetic Image” de C. Day Lewis, publicada em 1947, chama a atenção para o primeiro capítulo onde se pode encontrar a afirmação de Lewis de que a imagem “[...] é uma pintura feita de palavras.” Para Moisés (2013, p. 241) Lewis “[...] aderiu, assim, ao sentido primitivo e fundamental do vocábulo e insistiu no emprego das palavras, o que permite inferir que a imagem somente adquire existência concreta no texto em que o poeta a encerra.” A palavra imagem aqui recebe contornos espaciais. Na sequência do texto, logo após o uso do vocábulo imagem nos deparamos com o seguinte trecho:

[...] a capacidade para deleites repentinos e inocentes latente nas massas que perderam a inocência é vividamente ilustrada pelas singulares **cenas** em que nosso relacionamento com a madame e seus empregados (poucos para que possa fazer bazófia disso) nos introduz sucessivamente. (James, 2011, p. 87, **grifo nosso**).

Mais uma vez fica clara a importância dispensada ao espaço como categoria importante na construção da obra de ficção. Tanto “imagem” como “cena” são termos bastante utilizados na crítica e teoria literárias e que diz respeito à teoria do espaço. Muitos foram os teóricos que usaram esses temas elegendo-os como funcionais para a análise de textos literários.

Em outro trecho, James (2011, p. 92) afirma que “[...] há uma cena horrível e admirável em *Monsieur Parent* que é um exemplo capital de feiura triunfante.” Para tratar de uma questão

valorativa, ou seja, de beleza e, nesse caso, feiura, o autor lança mão novamente da palavra cena. Cena, nesse contexto, caracteriza-se como espaço. Ainda que o termo se refira tanto a local quanto ação, fazendo com que o conceito de cena se aproxime mais do cronotopo que de espaço necessariamente. Porém, cronotopo é tempo e espaço. E o último nos interessa sobremaneira.

Esse vocábulo é empregado por Henry James para analisar a estrutura espacial na qual a ação dessa obra de Maupassant se desenrola. De maneira objetiva, ele descreve o espaço no qual se dá tal ação. É a estrutura da casa e, conseqüentemente, do âmbito doméstico que propicia a crítica do trecho da escrita literária. O horário no qual a esposa chega, ou seja, à noite, imprime uma relação de escuridão e, mais ainda, de falta de clareza na percepção dos acontecimentos de modo a apresentar a conduta da personagem como canhestra e dúbia:

Ele (Sr. Parent) espera e espera que ela chegue para jantar, dando-lhe o benefício de todas as dúvidas; mas quando, enfim, ela entra, tarde da noite, acompanhada do parceiro de sua culpa, há um tremendo abalo doméstico. É à peculiar vivacidade da cena que aludo, a maneira como a vemos e ouvimos, e seus detalhes mais repulsivos nos são evocados: a confusão sórdida, a barulheira vulgar, a mesa bagunçada e o jantar arruinado, a fria insolência de sua mulher, sua chocante mendicidade, a assustada inferioridade do amante, o heroísmo meramente momentâneo do frágil marido, o tumulto e o turbilhão, a justiça eminentemente poética em que tudo isso termina (James, 2011, p. 92).

A cozinha, local em que as ações se desenrolam, mostra, através de detalhes reveladores, a importância que o espaço desempenha na análise de um trabalho crítico sobre um texto literário, principalmente no que diz respeito à relação entre espaço e personagem. Tal percepção das personagens se dá através dos gradientes sensoriais. Aqui destacam-se a visão e a audição. Por exemplo, o termo “barulheira” remete diretamente à audição, a partir do qual o leitor pode testemunhar a mesa bagunçada. Já a visão permite ao leitor ver/imaginar a mendicância do personagem Sr. Parent de forma explícita e a inferioridade do amante de sua esposa.

Outra palavra empregada por James que permite uma reflexão sobre as contribuições do autor para a teoria do espaço literário é *esquete*:

Tal tentativa, admirável em sua sobriedade e delicadeza, é o **esquete**, em *L'Abandonné*, da velha senhora e do cavalheiro, madame de Cadour e Sr. d'Apreval, que, estando com o marido daquela numa pequena estação de águas na costa normanda, fazem uma longa caminhada sob o sol, numa estrada branca e reta, até o interior da casa, onde recebem um olhar clandestino da parte de um jovem fazendeiro, que é seu filho ilegítimo. Ele tem uma pensão, ignora sua origem e é um rústico comum e inamistoso. Eles o olham, no pátio da fazenda, e nenhum sinal é trocado entre eles; então se viram e voltam, em silêncio melancólico, pela tediosa estrada francesa. A maneira como essa árida e rápida ocorrência

é relatada faz dela tão grande quanto um capítulo da História. (James, 2011, p. 88, grifo nosso).

Tal palavra, até onde sabemos, não foi ainda utilizada de forma enfática no que diz respeito aos estudos da categoria espaço na literatura. Porém, no trecho anterior, a descrição do esquete aparece acompanhada de uma análise do local e da relação das personagens com o mesmo. O relato, ou seja, a descrição do que se passa no espaço da pequena estação de águas na costa normanda contribui significativamente para a construção da narrativa.

Em outra análise de Maupassant, a cidade torna-se foco da análise, assim como a personagem. A evocação dos sentimentos é explicitada numa relação de harmonia e correspondências entre espaço e personagem. A seguir, o analista constrói sua crítica sobre um dos contos de Maupassant em que o espaço de um determinado local da cidade é descrito:

A cidade, tão quente quanto um forno, parecia suar sob a noite sufocante. As canalizações soltavam seu hálito pestilento de sua boca de granito, e as cozinhas subterrâneas exalavam para as ruas, através de suas janelas baixas, os miasmas infames de suas louças sujas de molhos. (James, 2011, p. 94).

A cidade, na descrição, recebe traços e características humanas e a isso se dá o nome de personificação. Desse modo, mais uma vez, percebe-se o quanto a espacialidade se faz necessária na construção do texto literário de modo a, em determinadas situações, se transfigurar e adquirir funções de um personagem já que é impossível ser sem estar. O espaço destacado pela análise de James possibilita o entendimento sobre como situar-se no meio. A percepção do espaço nesse ponto da argumentação é de fundamental importância para a compreensão da estrutura narrativa. O autor explica que utilizou a descrição da cidade para contestar a verdade de tais descrições e para observar a seleção feita pelo escritor.

O livro **A arte do romance** (James, 2003), publicado pela primeira vez em 1909, é uma reunião dos prefácios de Henry James sobre suas próprias obras. Neles, o autor aborda por escrito aquilo que, porventura, poderia gerar debate teórico em seus romances, abordando possíveis mudanças, pontos frágeis e detalhes do processo criativo. Marcelo Pen, tradutor e organizador da edição brasileira, em texto introdutório à obra, diz que esses prefácios são um conjunto de textos que agregam tanto para a crítica quanto para a análise literária. Nesse texto, o organizador expõe, de forma preliminar, a linguagem articulada com elementos de um vocabulário voltado para a questão espacial na literatura por parte do autor. Para James, seus prefácios “[...] são mais que

literatura, são móvelia.” (PEN, 2003, p. 17). Podemos citar também um texto interessantíssimo de autoria de Edgar Allan Poe sobre a filosofia do mobiliário, com análise profunda da disposição dos móveis em uma determinada cena de romance podendo o espaço desempenhar, dentre outras, a função de propiciar as ações da personagem. Edgar Allan Poe foi um autor, poeta e crítico literário do século XIX, conhecido por suas histórias macabras, poesia e contribuições para o gênero de contos de terror. “A Filosofia do Mobiliário”, um ensaio escrito por Edgar Allan Poe. Este ensaio, publicado pela primeira vez em 1840, é uma exploração humorística das preferências estéticas e sociais no que diz respeito ao mobiliário. No texto Poe oferece uma análise irônica e crítica dos gostos e escolhas das pessoas em relação à decoração de interiores e mobiliário. Ele discute como a escolha de móveis pode revelar muito sobre a personalidade e a classe social de uma pessoa.

Na decoração interna, se não na arquitetura externa de suas residências, os ingleses são supremos. Os italianos têm apenas pequena atração para o que não é mármore ou cor. Na França, *meliora probant, deteriora sequuntur*: o povo é uma espécie de gente demasiado inconstante para manter aquela correção caseira de que, de fato, possui uma delicada apreciação ou, pelo menos, os elementos de um julgamento conveniente. Os chineses e o resto das raças orientais têm uma imaginação ardente, mas imprópria. Os escoceses são pobres decoradores. Os dinamarqueses, talvez, têm a vaga ideia de que uma cortina não é uma couve. Na Espanha, tudo é cortina: uma nação de enforcadores. Os russos não decoram. Os hotentotes e os kickapus vão muito bem no seu próprio jeito. Só os ianques são absurdos. Raramente as cortinas são bem colocadas ou bem escolhidas em relação às outras decorações. Com a mobília cerimoniosa, as cortinas estão fora de lugar; e um volume extenso de panejamentos de qualquer espécie é, sob quaisquer circunstâncias; irreconciliável com o bom-gosto; pois o *quantum* conveniente, assim como o arranjo conveniente, depende do caráter do efeito geral. [...] Compreendem-se melhor os tapetes ultimamente do que nos dias antigos, mas ainda com muita frequência erramos em seus modelos e cores. A alma do aposento é o tapete. Dele se deduzem não só os matizes como as formas de todos os objetos circunvizinhos. [...] Nesta questão de vidros, geralmente, partimos de falsos princípios. Sua característica principal é o brilho, e nesta única palavra... quanto de tudo que é detestável exprimimos! (Poe, 2001, p. 55).

Em termos filosóficos, Poe aborda questões mais amplas sobre a natureza da beleza, do gosto e da cultura. Ele satiriza a tendência das pessoas em seguir modas e modismos sem questionar, destacando como as escolhas de mobiliário podem ser influenciadas por considerações sociais e de status.

Contudo, ao escrever sobre seu romance **The Ambassadors**, Henry James afirma que após criar o tumulto, clímax da trama, foi também necessário pensar nos outros elementos: “[...] era o **lugar**, o tempo e a cena esboçados: esses constituintes se agruparam e se combinaram [...] o fato de Paris ser o palco para esse esfacelamento de uma visão de mundo escorregada, mas frágil demais,

poderia soar algo óbvio.” (James, 2003, p. 51, grifo nosso). Observa-se que os vocábulos inerentes à análise espacial são encontrados com facilidade na obra de Henry James.

Henry James usa, no texto que hora analisamos, pela primeira vez em suas análises, o substantivo lugar. E isso nos interessa sobremaneira. É importante salientar que Borges Filho levanta uma discussão na obra “Espaço e Literatura: introdução à topoanálise”. De acordo com o autor supracitado (2007, p. 18) espaço e lugar, a princípio, “[...] são tomados como sinônimos e se definem como tamanho, forma e relação de um corpo com o outro.” Notadamente, James ao abordar o termo lugar, logo direciona sua análise e crítica à categoria do espaço.

Importa ainda lembrar que vários estudiosos se debruçaram sobre o tema e vale a pena trazer para a discussão o que Santos (2004, p. 20-21) asseverou: “[...] lugar é a existência que se manifesta através de um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas [...]. Portanto esse é um conceito que implica nossa relação com o mundo [...] ainda, as noções de ação, técnica e tempo estão implicadas no conceito de lugar.” O conceito de lugar, então, para ser funcional, conforme Borges Filho (2007) precisa abarcar tudo aquilo que se encontra inscrito na obra literária como tamanho, forma, tudo que se refere a objetos e suas respectivas relações. Ainda frisa que o espaço – lugar – é composto por cenário, natureza e ambiente.

De maneira sucinta, o crítico James abre caminho, através da leitura dos prefácios, a um percurso espacial de suas obras, levando em consideração a cidade. O romancista consegue explicitar através dessa autocrítica, de modo particular, a importância do espaço da cidade para a sua criação literária ao enfatizar a obviedade em se colocar Paris como palco para uma história conturbada. De modo geral, James evidencia o impacto do espaço para a arquitetura romanesca já que a atribuição de um certo local para uma história fortalece a rede de sentidos de um enredo, reforçando sua verossimilhança.

Marcelo Pen dá uma noção dessa arquitetura ao esclarecer que, no romance **The Ambassadors**, James optou por lançar mão de uma estrutura teatral. Desse modo, quando ele utiliza o vocábulo **cena** em sua crítica sobre a obra é em um sentido tridimensional, já que na sua construção James pensou em guiar o olhar do leitor por todo o espaço cênico, conforme podemos notar através do comentário de Marcelo Pen (2003, p. 60) sobre a obra:

A cena, que dá um empurrão em toda a trama, consiste em apenas observarmos, e de um ângulo de visão ainda não experimentado, sua (Mamie) hora de suspense no saguão do hotel, de observarmos a partir de sua concentrada sobre o sentido das questões relativas a

seu próprio caso, toda a tarde quente e clara de Paris, do balcão que dá para os jardins e as Tulherias. (Pen, 2003, p. 60).

O espaço da cidade, do hotel, de partes do hotel (saguão e Tulherias), assim como tais espaços se encontravam iluminados e a que temperatura são descritos pelo próprio autor como aqueles que contribuem para que toda a diegese se construa e se confirme como texto literário. Para James (2003, p. 74, grifo nosso), “O **edifício ficcional** é uma construção com milhares de janelas que se abrem para a ‘**cena humana**’. As incontáveis janelas têm tamanhos e aspectos variados, o que significa que a forma literária (na comparação de James) também é infinita.” O espaço do saguão do hotel, bem como dos jardins deste e as Tulherias apresentam um efeito na personagem quando descrita na tarde clara e quente da cidade de Paris.

As palavras edifício, cena humana e forma são, respectivamente, substantivos que nomeiam espaços com os quais estamos acostumados a lidar, tanto na realidade, como na obra de ficção. Se fizermos uma análise de como James descreveu o texto ficcional encontramos diversas metáforas espaciais, desde as mais simples como o edifício, até a mais complexa, quando o autor aborda a cena humana, ou seja, o espaço no qual os seres humanos vivem, sonham, lutam, matam, morrem e desfrutam das mais distintas formas de prazer e desgosto.

A recorrência e a repercussão de elementos espaciais nos dois livros de Henry James aqui analisados permitem traçar paralelos entre o trabalho do autor e a topoanálise. Essa abordagem foi proposta, primeiramente, por Gaston Bachelard para análise de imagens poéticas. Borges Filho (2007) a ampliou, definindo-a como um estudo voltado para o espaço literário em geral, não apenas da poesia, mas também da prosa. Esse teórico reúne um conjunto de ferramentas teóricas para interpretar a espacialidade na obra literária e chama atenção para o uso de um léxico espacial. Segundo ele, afixos, preposições, verbos, advérbios, pronomes, substantivos e outras classes gramaticais oferecem possibilidades de construção de um sentido espacial. No prefácio a **The Awkward Age**, James demonstra um uso consciente desse potencial das palavras ao empregar termos da geometria para descrever seus procedimentos literários:

A armadilha instalada para a superficial conveniência do autor reside no fato de que, embora as relações de uma figura humana ou de uma ocorrência sejam o que torna esses objetos interessantes, elas também dificultam, com igual intensidade, seu isolamento, o contorno descrito pelo traço negro bem marcado, seu encaixe no quadrado, no círculo, no charmoso oval que ajudam qualquer arranjo de objetos a se transformar num quadro. (James, 2003, p. 95).

Esses trechos demonstram a preocupação do autor com questões espaciais associadas à composição da cena narrativa. Ao empregar substantivos, como quadrado, círculo, oval, ele explicita em seu prefácio a geometria oculta de sua obra. Ao desvelar os segredos e ambivalências dessa geometria para seu leitor, Henry James faz também o papel de mediador entre obra e recepção, deixando claro aspectos espaciais do romance fundamentais para um nível de entendimento mais aprofundado. Ainda no que tange à obra **The Awkward Age**, o autor afirma que

[...] a estória adquiriu um efeito próximo ao cabalístico: havia um círculo maior, representado pelo assunto, situação ou objeto central; e círculos menores, dispostos em torno e equidistantes daquele. Estes últimos esclarecem, cada um, um determinado aspecto do assunto. James chamou-os de ‘lâmparinas’: cada qual iluminando “uma ‘ocasião social’, da estória, e da relação entre os personagens envolvidos [...] ressaltando toda a cor latente da cena em questão fazendo-a ilustrar e esgotar sua contribuição específica para o tema”. (James, 2003, p. 55).

É preciso ater-se às ideias propostas no excerto anteriormente citado uma vez que se torna extremamente importante na nossa discussão a importância dos vocábulos dispostos e proferidos pelo autor. Eles nos levam a considerar a análise do romance com vista à categoria do espaço. E para corroborar tal afirmativa logo adiante no texto de James nos deparamos com nada menos do que a afirmativa de que “Essa ocasião era vista como coisa inteiramente cênica; e as divisões, como atos de uma peça.” Ainda com tal perspectiva, o autor supramencionado declara que fica deveras tocado, sentido mesmo, com profunda emoção, com o que ele denomina de quantidade de significados, bem como número de intenções, extensão de motivos que para geração de interesse que ele conseguiu inserir “cenicamente”. Fica evidente a noção de espaço imprimida na construção do texto literário e analisado pelo próprio estudioso.

Nos prefácios de James, uma imagem ganha destaque: a residência. Notadamente a casa confere à obra de Henry James uma estabilidade e aparece numa constância acentuada. Ao passo que tal edificação serve como elemento de discussão e análise, o autor afirma que “Espionando através da treliça de fora para dentro, recapturo a imagem de uma casa de campo na encosta de um rochedo, à qual, assim que se anunciou o verão [...] me dirigi para terminar um livro em paz e outro com apreensão.” (JAMES, 2003, p. 82). O que se pode espiar condensa-se em espaço. O dentro e o fora também são fatores linguísticos os quais não há como relutar a não aceitar como espaço e a discussão sobre espaço. Para o estudioso canadense:

Existe um espaço, definitivamente presente, diretamente descrito, onde evoluem as personagens ou que percorre o olho do narrador, distinto do espaço imaginado, evocado através da consciência das personagens e que aparece como um outro lugar, ligado a uma lembrança ou uma antecipação. (Bourneuf, 2016, p. 124).

Imagem, casa, rochedo complementam a concepção e configuração espacial da proposta do debate. O segundo elemento, a casa, recebeu atenção especial de filósofos renomados e atraiu a atenção para o que significa numa obra literária. Tal espaço é muitas vezes indispensável na construção dos sentidos do texto. Dessa maneira, pode-se buscar uma melhor explicação no texto de Gaston Bachelard que logo no capítulo I da obra **A poética do espaço** trata sobre a casa. Para o teórico, dentre outras concepções, podemos inferir que

Para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas em um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. (Bachelard, 2008, p. 23).

Blackmur, ao analisar os prefácios de James, salienta que quando o último definiu os prefácios como estória de uma estória queria mencionar a “[...] narrativa dos fatos acessórios e considerações que estiveram ligadas ao ato de escrever: o como, o porquê, o quê, o quando e onde que não se mostram evidentes nas estórias em si, mas tem fascinação e significado próprios, que intensificam o conhecimento do leitor.” (PEN, 2003, p. 89). Saliente-se, ainda, que a preocupação com o espaço literário está evidente na obra teórica de James. Na literária tal afirmativa é óbvia.

Diante do exposto sobre o espaço nas reflexões críticas e teóricas de Henry James, pode-se perceber que, já nos fins do século XIX, o espaço ficcional era importante. Ademais, as discussões traçadas por esse autor antecipavam de modo explícito técnicas e vocabulários usados pelos debates sobre teoria do espaço ficcional do século XX. Henry James, exímio conhecedor de técnicas para elaboração de textos de ficção se debruça sobre grandes romancistas, inclusive os de sua própria autoria e, dentre outras análises faz, também, classificação a partir de critérios espaciais. Ao utilizar, por exemplo, o espaço normando e o espaço da capital francesa na análise de contos e romances do Sr. Maupassant, James constrói a ideia de que tais espaços asseguram a construção da narrativa dos contos, bem como de romances do referido escritor.

Ainda a discussão sobre espaços abertos – o subúrbio de Paris e a região normanda até uma aldeia – ou também espaços fechados – como um vagão de trem, bem como uma residência, mais precisamente a mesa de uma cozinha com objetos nela dispostos, confirmam a preocupação com o arranjo espacial na narrativa. O uso de diversos vocábulos preciosos à toponímia como espaço, lugar, cena, cenário corroboram o que aqui se afirma.

Dando continuidade ao nosso itinerário sobre o espaço antes da Teoria da Literatura, analisaremos uma obra de Percy Lubbock publicada no começo do século XX e que teve grandes repercussões em grande parte do mundo ocidental.

**CAPÍTULO II – A CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA LITERÁRIA DO SÉCULO XIX:
UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA OBRA DE PERCY LUBBOCK, A TÉCNICA DA FICÇÃO**



Fonte: Google Imagem.

O último texto analisado de Henry James, **A arte do romance**, teve a sua primeira publicação no ano de 1909. E **A técnica da ficção** de Lubbock um pouco mais tarde, em 1921. Contudo, a obra **A arte da ficção** foi publicada ainda na década de 80 do século XIX. Nosso intuito principal é saber se os teóricos que comportam o período entre fins do século XIX teorizaram sobre a categoria espaço. Evidencia-se que Henry James não abordou explicitamente o espaço, mas ele também não trata a categoria do tempo como foco principal de estudo. Isso reforça a nossa tese de que não há justificativa para dizer que o tempo foi mais teorizado que o espaço. Acreditamos que ambas as categorias faziam parte dos pressupostos da crítica literária e, se o espaço não foi trabalhado especificamente como categoria, o tempo também não. Portanto, o que existe é uma igualdade de tratamento entre essas duas categorias. Arriscamos mais: essas duas categorias sempre estiveram presentes nos discursos críticos sobre a literatura, pois são condições *sine qua non* da própria vida humana. E mais: quando se começaram a escrever obras específicas sobre o tempo também se começaram a escrever obras específicas sobre o espaço na narrativa.

Em **A técnica da ficção** (1921), o escritor e crítico literário inglês Percy Lubbock apresenta uma análise das técnicas utilizadas até então na construção do texto ficcional, sobretudo o romance. As imagens espaciais são abundantes na obra de Percy Lubbock. Desde a primeira página, pode-se notar que o referido autor se atém ao espaço na obra de ficção.

No primeiro capítulo, assim como James, ele também emprega a palavra cena. Além disso, ele faz muitas descrições espaciais, deixando claro sua preocupação com essa categoria. Vocábulos de sentido espacial, como plano, forma e retrato, são empregados de modo tão enfático que se pode pensar que o livro foi escrito um pouco mais tarde e não na segunda década no início do século XX. Ao discorrer sobre personagens de romances consagrados pela crítica, como Ana Karenina ou Emma Bovary, Lubbock ressalta a persistência dos espaços dessas personagens na memória do leitor: “[...] e ainda guardamos uma impressão de seu ambiente e de seus destinos, num cenário mais ou menos indefinido, embora associados à lembrança delas.” (Lubbock, 1976, p. 13). Mais adiante, ainda na mesma página é possível deparar-se com o que o autor chama de “belas descrições e figuras dignas de reparos”. É interessante notar como o autor estabelece uma relação entre o espaço no qual as referidas personagens habitam e a imagem que os leitores guardam delas.

As impressões sobre as quais discorre Lubbock podem ser assimiladas como uma imagem das personagens e que a partir dessas imagens conseguimos reter o que mais nos interessa no texto de ficção. A força das personagens as quais cita depende também da relação do espaço com as

personagens. Mesmo que o leitor não tenha exatamente a noção dos espaços das personagens, a construção de um ambiente para elas na narrativa através das palavras do romance dá o tom de como seriam essas personagens. Indo mais além, a parcela de indefinição dos espaços referida por Lubbock pode ser entendida como uma abertura a partir da qual o leitor também pode colaborar para a elaboração do espaço ficcional.

No segundo capítulo da obra, há uma discussão sobre a leitura do romance, ou seja, dos quesitos necessários à boa leitura de um texto ficcional. O espaço se encontra no limiar da discussão uma vez que novamente vocábulos espaciais, como cena e paisagem, aparecem. De acordo com Lubbock:

[...] sabemos imaginar uma paisagem ou uma conversação quando ele [Tolstói] as descreve, mas reunir todos os espetáculos e todos os sons numa estrutura compacta, à cuja volta o espírito possa errar livremente [...] é tarefa que não se realiza sem um plano e uma deliberação por parte do leitor. (Lubbock, 1976, p. 19).

Trata-se, mais uma vez, da questão espacial, de modo que fica muito claro que é impossível ler o romance sem situar geograficamente as personagens. Para isso, é preciso que a categoria espaço exerça suas diferentes funções. Ao discorrer sobre a escrita de Tolstói, Percy Lubbock trata sobre o espaço sem falar da categoria tempo. No debate, a categoria do tempo não ganha relevância, mas sim a construção do romance e o valor que o espaço nas suas diferentes manifestações representam no texto. Para o crítico, em **Guerra e Paz**, “[...] o vigoroso domínio dos espaços e das massas representa apenas metade de seu poder.” (Lubbock, 1976, p. 19). A relação entre espaço e poder é então traçada.

Assim como a cidade ganha relevância em Henry James, em Lubbock, a casa é o local privilegiado. A casa, valorizada mais tarde nas teorias do espaço por teóricos como Gaston Bachelard, já aparece como um elemento importante na crítica de Percy Lubbock. Seja na abordagem da casa dos Rostovs ou na sombria mansão Bolkonsky, as residências são dispostas de maneira a constituírem parte da vida das personagens, determinando funções e caracterizando seus habitantes:

Eu tentaria eliminar do romance tudo o que **não** pertencesse às três casas brilhantes, de Besukhov, Bolkonsky e Rostov, tudo o que **não** fosse dominado por elas; subsiste ali uma longa sucessão de cenas, num curso de ação simples e direta. (Lubbock, 1976, p. 35, grifo nosso).

As coordenadas geográficas também são colocadas de forma crítica quando Lubbock ainda tratando de **Guerra e Paz** faz referência ao termo nações, leste, oeste. Os últimos são, por essência, espaços. Espaço, lugar, cenário. Eis o debate empreendido pelo crítico. Outro tema tratado também é o deslocamento: “[...] insinuei que a questão essencial de que surgiu este livro foi o da marcha da vida, o deslocamento das gerações em sua ordem – um tema portentoso para dominar, mas Tolstoi tem mão larga e não arreceia dos grandes espaços.” (Lubbock, 1976, p. 35). Observa-se que o fato de as gerações perambularem de um lugar para outro é base de crítica de Lubbock de modo a afirmar que o grande romancista não se arreceia de tratar de grandes espaços.

Grandes espaços e deslocamentos podem exigir do romancista também a articulação de outros elementos narrativos de forma mais ampla. São mais elementos para serem arranjados na estrutura narrativa. Mas, como Lubbock observa, “[...] para a fábula de Tolstoi, o espaço é essencial, com o sentido da continuidade da vida, dentro e fora do círculo do livro. Ele nem sequer parece dar tento de que pode haver alguma dificuldade em manifestá-lo; enquanto escreve, lá está o espaço.” (LUBBOCK, 1976, p. 36, grifo nosso). Para o crítico, o manejo que o escritor faz do espaço ficcional é tão profundo que parece enganar o leitor e integrar de forma hábil o dentro e o fora.

Ainda se detendo à obra de **Guerra e Paz**, Percy Lubbock empreende uma verdadeira investigação do espaço:

A continuidade do espaço e da luz do dia, portanto, tão necessária à continuidade do livro, é apresentada em **Guerra e Paz** com absoluta mestria. Há mais, ou não há tanto, para dizer sobre o modo com que se imagina e retrata a longa passagem do tempo através de toda a extensão do livro. (Lubbock, 1976, p. 38).

Aqui, vê-se uma grande preocupação com o espaço de modo a colocá-lo em primeiro plano na crítica sobre a obra de ficção. Até a conclusão do capítulo quarto, é possível notar que o autor trata de personagem, de tempo e de espaço e pouco alude ao narrador.

Percy Lubbock também analisa as obras de Dostoiévski. Ao escrever sobre os **Irmãos Karamazov**, Lubbock (1976, p. 37) aponta que “Dostoiévski não precisava de nenhuma lúcida paisagem em torno de sua gente [...] Quem poderá dizer, no sombrio cenário urbano de Dostoiévski, o que há no fim da rua, o que existe no dobrar da esquina seguinte?” Aqui a importância do espaço apresenta-se mesmo pela ausência de um cenário bem definido. Desse modo, essa narrativa

sombria, em que dois irmãos se opõem veementemente, exige um espaço lacunar, obscuro, propício para o inesperado.

O tema da descrição importa muito a Lubbock. No decorrer do texto, ele analisa diversos romances, dentre eles **Madame Bovary**, de Flaubert. O método usado pelo ficcionista é percebido pelo crítico:

Sua descrição, nesse caso, toca apenas assuntos que nós mesmos, você e eu, poderíamos ter percebidos sozinhos, se estivéssemos no mesmo lugar naquele momento. Seu propósito é colocar a cena diante de nós, de modo que possamos compreendê-la como uma imagem que se desenrola aos poucos, ou como num drama representado. (Lubbock, 1976, p. 46).

Esse trecho de Lubbock (1976) pode ser contraposto ao questionamento feito por Bourneurf (2016, p. 114), “[...] que vínculos ligam o elemento espaço a outros, que inter-relações se estabelecem com ele e em que contribui para criar num romance uma unidade dinâmica?” Indo mais além, podemos nos perguntar se o espaço tem o mesmo valor e a mesma importância na construção do romance quanto outras categorias como o narrador, a personagem, dentre outros. A resposta não se apresenta de forma fácil e simples, mas é evidente, principalmente diante do texto de Percy Lubbock, que a referida categoria já estava presente na crítica especializada do início do século XX.

Nesse contexto, Lubbock (1976) coloca a necessidade de se desenvolverem estudos mais amplos sobre essa categoria. O autor, ao questionar-se como fazer para discriminar, ou seja, analisar as diversas maneiras de expor os sucessos de um texto de ficção, responde:

Não sei – é como se não tivéssemos recebido expressões para assinalar a diferença entre o azul e o vermelho. Presumamos, todavia, que a apresentação “cênica” e a apresentação “panorâmica” de uma história expressem, rigorosa e tecnicamente, uma antítese inteligível. (Lubbock, 1976, p. 48).

A concepção que Percy Lubbock tem está intimamente relacionada com a questão do espaço-tempo que se pode ser equiparado à ação + lugar. Isso fica evidente no excerto em que o crítico cita “O baile, os *comices*, a noite no teatro, a fatídica entrevista de Emma com Leon na catedral de Ruão, a notável sessão do padre e do boticário ao pé de seu leito de morte – estas cenas formam a articulação do livro, o plano de sua estrutura.” (Lubbock, 1976, p. 52). O autor consente que, de acordo com sua análise, o espaço desempenha fundamental importância na estrutura, bem

como na articulação do texto literário. A relação entre espaço e personagem também aparece na crítica de Percy Lubbock. O autor trata a personagem como condicionante das outras categorias, inclusive o espaço. Para tanto, toma-se como exemplo Emma Bovary, pois, segundo ele, Gustave Flaubert elaborou um espaço que projetasse luz sobre a personagem, colocando em destaque suas qualidades naturais. Flaubert opta por situar a história dessa leitora assídua em uma certa cidade provinciana. Desse modo, o espaço da cidade contribui para uma caracterização da personagem por contraste, fazendo com que esta possa ter a oportunidade de revelar-se em toda sua complexidade diante de um cenário de simplicidade e monotonia:

[...] o cenário provinciano, atuando sobre ela, fazendo dela o que ela virá a ser, é tão essencial quanto ela mesma [...] a cidade e sua vida não estão por trás da heroína, em tons abafados, para representar um fundo de quadro; estão *com* ela, plenamente, em primeiro plano; seu valor no quadro é tão forte quanto o dela. (Lubbock, 1976, p. 56 - 58).

O ponto de vista de Emma Bovary, assim como o do autor percebem essa mudança – passagem – o que faz com que percebamos a justificação, a explicação da construção de tal espaço. De acordo com o crítico,

O livro não estará realmente escrito enquanto não mostrar a sua opinião das coisas, a opinião da mulher que ela era, **naquele lugar e naquelas condições**. [...], mas a história também exige, como vimos, que o **lugar** e as condições dela sejam vistos tais como são e conhecidos tão intimamente quanto ela própria. Pois nesse particular, é falha a capacidade de Emma. (Lubbock, 1976, p. 59, **grifo nosso**).

O vocabulário espacial empreendido pelo crítico mostra a importância, por exemplo, do substantivo lugar. Ver-se-á que, em teorias pós primeira metade do século XX, utiliza-se com bastante frequência tal palavra atribuindo conceitos relativos aos estudos literários. É o que acontece quando obras de romancistas como Thackeray, **Vanity Fair** são citadas. O autor explora bem o vocabulário espacial mesmo não falando diretamente que está fazendo uma análise do espaço ficcional.

A partir do capítulo oitavo, o autor vai explicitar sua teoria de ‘métodos’, propondo para a análise literária quatro modos: panorâmico, pictórico, descritivo e drama. O espaço, mais uma vez, encontra-se presente na argumentação e exposição de ideias sobre o texto literário. Em certa passagem, podemos notar que usa os termos ator por narrador e vice-versa de modo que deixa um pouco confusa a explicação. É possível, ainda, perceber uma certa valorização de um método em relação aos outros:

É o método descritivo que permite que o romancista encha de vida e de experiência seus grandes espaços, muito maiores do que os que podem ser introduzidos numa peça [...] cumpre não esquecer que o drama é o elemento de maior realce do romancista. (Lubbock, 1976, p. 79).

O texto de Percy Lubbock é rico em ilustrações que se relacionam com elementos espaciais constituintes da obra de ficção. Jardins, casas, cafés, cômodos de casas podem ser encontrados com fartura em suas análises de modo a percebermos o quanto o espaço torna-se relevante na abordagem da literatura. A ação de personagens em determinados lugares denuncia, com frequência, a questão espacial. No que diz respeito ao estudo do espaço em uma obra literária, faz-se necessário notar como o narrador situa geograficamente a personagem. É possível encontrar tal preocupação na análise do texto feita por Lubbock. Assim,

Há uma meia hora em que Milly contempla com os olhos bem abertos o seu futuro, medindo-lhe as promessas e ameaças, reunindo suas energias para o esforço que elas exigem. Senta-se no resalto de uma alta montanha italiana, com uma planície azul estendida a seus pés, como os reinos da terra; e dali esquadrinha o futuro, absorta e extática, alheia a todos os outros pensamentos. (Lubbock, 1976, p. 112).

O modo como a garota se coloca geograficamente, assim como a planície é descrita contribuem significativamente para o entendimento da obra e da psicologia da personagem naquele determinado instante. Para além disso, temos também a metáfora espacial da planície azul. Sobre metáforas Lákoff e Johnson (2002) diferenciam três tipos de metáforas, que são responsáveis pela estruturação da experiência nas narrativas:

Metáforas estruturais: quando um conceito é estruturado metaforicamente por outro conceito. Como exemplo, temos a metáfora TEMPO É DINHEIRO, na qual, o tempo, conceito abstrato, é experienciado como sendo dinheiro, conceito concreto, assim entende-se o tempo como sendo algo que se pode gastar, desperdiçar, investir ou poupar. Metáforas orientacionais: têm como base a experiência física, ou melhor, ocorrem quando é dado a um conceito não espacial uma orientação espacial. **As metáforas orientacionais têm relação direta com o corpo e seu funciona no espaço físico. Como exemplos, temos FELIZ É PARA CIMA e seu o oposto, TRISTE É PARA BAIXO.** Metáforas ontológicas: quando um conceito não físico é entendido a partir de um algo físico, ou seja, são as geradas através da experiência com objetos físicos e substâncias. Com elas conceitualizamos eventos, atividades, emoções e ideias como entidades, substâncias, recipientes. Como exemplo temos a metáfora MENTE É UMA MÁQUINA. É possível destacar aqui a personificação como um subtipo de metáfora ontológica, em que objetos físicos são concebidos como pessoas como no exemplo INFLAÇÃO É UM ADVERSÁRIO. (Lákoff E Johnson, 2002, **grifo nosso**).

As metáforas orientacionais são as que, segundo Lákoff e Johnson (2002), não estruturam um conceito em termos de outros, “mas que, ao contrário, organiza todo um sistema de conceitos em relação a um outro” (p. 59) e o nome é correspondente já que a maioria delas tem a ver com orientação espacial e como exemplo ele cita: para cima; para baixo; dentro; fora; frente; atrás; em cima de; fora de; fundo; raso; central; periférico; entre outras. Os autores afirmam ainda que metáforas mais complexas têm raízes em metáforas mais profundas e o conceito da realidade pode ser entendido como acumulação e representação de conceitos metafóricos que, por sua vez, são compostos de camadas e estratos de vários outros conceitos metafóricos, que representam metáforas básicas. Segundo eles essas orientações espaciais existem pelo fato “de termos os corpos que temos e do fato de eles funcionarem da maneira como funcionam no nosso ambiente físico” (Lákoff e Johnson, 2002, p. 59). As orientações metafóricas não são arbitrárias, afinal elas são baseadas nas nossas experiências culturais, físicas, entre outras.

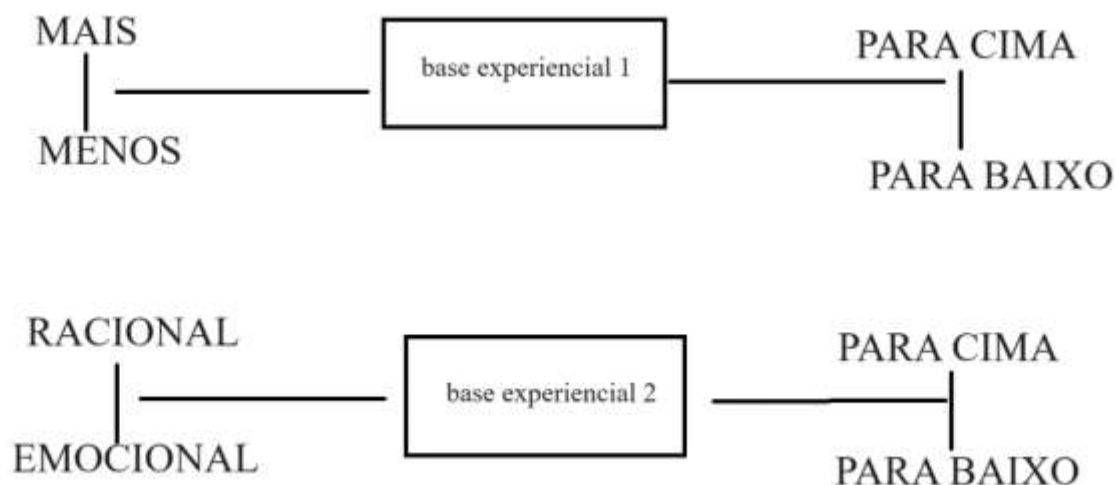
Na conclusão do assunto de metáforas de espacialização Lákoff e Johnson (2002) destacam vários pontos certos sobre o assunto que nos ajudam ainda mais a entender e discorrer sobre o conteúdo deste trabalho. Inicialmente porque a maior parte “dos nossos conceitos fundamentais são organizados em termos de uma ou mais metáforas de espacialização; já que cada uma delas apresenta uma sistematicidade interna – como é o caso de FELIZ PARA CIMA – que acaba por determinar um sistema coerente e não aleatório de casos isolados. Eles afirmam ainda que há uma sistematicidade “externa geral ligando várias metáforas de espacialização” o que faz com que elas sejam coerentes. (2002, p. 65). “Em alguns casos a espacialização é uma parte tão essencial do conceito que temos dificuldade em imaginar outra metáfora alternativa que pudesse estruturar o conceito” (p. 66), regido por um sistema de coerência.

Os chamados conceitos intelectuais puros, como os conceitos de uma teoria científica, por exemplo, são frequentemente - talvez sempre - baseados em metáforas de base física e/ou cultural. O adjetivo *alto* na expressão “partículas de *alta* energia” é baseado em MAIS É PARA CIMA. O mesmo adjetivo o em “funções de *alto* nível”, como usado em psicologia fisiológica, é baseado em RACIONAL É PARA CIMA. O adjetivo *baixo* em “fonologia de *baixo* nível” (que se refere a aspectos fonéticos detalhados dos sistemas de sons das línguas) é baseado em REALIDADE TERRENA É PARA BAIXO (como em “terra-a-terra” / “com os pés no chão”). O apelo intuitivo de uma teoria científica tem a ver com o modo como suas metáforas correspondem à nossa experiência. (Lákoff E Johnson, 2002, p. 59).

Neste entendimento a nossa experiência tanto física quanto cultural geram bases possíveis para essas metáforas de espacialização, podendo variar de acordo com diferentes experiências,

principalmente quando se trata de experiências culturais. Com essas possíveis variações vale reforçar que muitas metáforas não podem ser definidas por completo; “de fato entendemos que nenhuma metáfora pode ser compreendida ou até mesmo representada de forma adequada independente da sua base experimental” (2002, p. 68); ou seja, todas as metáforas necessitam de uma base experimental para serem entendidas conforme mostra o diagrama a seguir:

Figura 4: Diagrama de demonstração de base experiencial.



Fonte: LÁKOFF E JOHNSON, 2002.

Segundo os autores essa representação é base para enfatizar que as duas partes de uma metáfora estão ligadas apenas por meio de uma base experiencial e somente por ela pode servir de compreensão. De volta a análise da obra, a metáfora especial da planície azul representa os reinos da terra que também fazem parte da análise de Lubbock na tentativa de entender o texto, sua construção e os efeitos de sentido que isso pode causar no leitor. Há ainda o uso do advérbio de lugar; *dali*; que marca a posição da personagem e propicia a ela esquadrinhar, ou seja, desenhar, projetar o futuro. Assim, de acordo com Hamon (1993):

A descritiva, portanto, não está mais do lado dos ‘objetos’ em oposição às ‘ações’, e a narrativa um pouco ao lado do verbo, de acordo com o bastante ingênuo o verbo, de acordo com distinções superficiais e um tanto ingênuas, muitas vezes propostas aqui e ali. Além disso, descrição e narração, o que pode ser útil, a princípio, para se opor por razões heurísticas por razões heurísticas, provavelmente precisam ser considerados mais como dois tipos estruturais em interação perpétua (há sempre alguma narrativa na descrição, e vice versa - isto é para refutar qualquer hierarquização unívoca dos dois tipos), como dois

complementares tipos complementares a serem construídos teoricamente, ou como duas tendências textuais das quais provavelmente seria fútil procurar encarnações exemplares perfeitas. (Hamon, 1993, p. 91).

No capítulo XII da obra em estudo, Lubbock vai além, discorre sobre temas e itens fundamentais para a categoria do espaço e sedimenta a teorização da referida categoria. Tratando mais especificamente da personagem Milly, o autor busca dedicar-lhe um trato mais profundo, afirmando que

Solidez, peso e uma terceira dimensão é o que se confere à impressão do caso infeliz de Milly. [...] O que se precisa é de um método que faculte ao espectador ver em torno do objeto, à direita e à esquerda, o mais longe possível, assim como modelamos e solidificamos com dois olhos, estereoscopicamente, a impressão plana de uma esfera. (Lubbock, 1976, p. 112 - 113).

Percebe-se significativa importância dada por Lubbock ao tema da espacialidade. O teórico faz com que seja possível perceber a personagem de todos os lados, direita e esquerda, bem como notar a impressão da infelicidade da moça. A perspectiva sobre o ver de vários lados, em diferentes ângulos, coloca a categoria do espaço em evidência e atribui valor ao método utilizado para a construção da espacialidade no texto ficcional. Conseguir atingir tal capacidade propicia ao escritor uma façanha extremamente importante na medida que

Essas dificuldades, esperanças e temores, sepultados em silêncio, estão todos incluídos na esfera de experiência que o autor acabou de contemplar; e, deixando-os um sentido de sua substância, do espaço que ocupam, que não nos seria proporcionado por um relato direto e categórico. (Lubbock, 1976, p. 113).

Cabe ainda salientar que quando Lubbock menciona o caso de Milly como mais pictórico, ou seja, adjetivo que diz respeito à pintura, que se assemelha à pintura ou também representado visualmente ou por imagens, leva-nos a crer na importância do meio espacial:

O caso de Milly, que parecia o mais pictórico e o menos dramático possível – por ser todo ele uma condição e uma situação que devem ser retratadas, não uma ação – converteu-se em drama, e as vantagens do drama lhe foram acrescentadas. Não há ação propriamente dita e, apesar disso, a história de suas aflições desenrolou-se diante de nossos olhos, enquanto seguíamos a transitória expressão de seus estados d'alma. (Lubbock, 1976, p. 113-114).

A maneira como se desenrola a história pessoal da personagem Milly condiz com aquilo que é característico da categoria do espaço. Se o referido caso se alinha mais ao pictórico, ou seja,

à imagem, ao visível e verificável, sua condição e, principalmente, sua situação foram constatadas a partir dos espaços em que ela foi inserida. Como bem disse mais adiante o autor, “O que é, então, um tema dramático? [...] Em suma, um tema amplo, impreciso, multiforme, extenso no tempo e no espaço, cheio de multidões e diversões, é um tema pictórico, e não pode ser outra coisa.” (Lubbock, 1976, p. 118). O tema da espacialidade aparece com força na análise do autor supramencionado. No mesmo nível ao tema do tempo, diga-se de passagem.

Caminhando para o fim do capítulo, deparamo-nos com a afirmação interessante no que tange ao apreço pelo espaço que Lubbock deixa transparecer. Para ele, “A cena concretizou-o; a sala triste, a luz morrediga, os movimentos constrangidos de Densher e a veemência febril, salpicada da chuva, de Susan, tudo contribui para formá-lo [...]” (Lubbock, 1976, p. 115). A cena, então, é capaz de concretizar as ações da personagem. E mais, a maneira como a sala é descrita – triste –, a luz que se move, e para se movimentar é preciso também de espaço, assim como os movimentos atribuídos a Densher, tudo condiz e necessita do espaço para acontecer.

Observa-se, dessa maneira, que para Lubbock a questão espacial desempenha extrema importância na configuração do romance e, conseqüentemente, na obra de ficção. Há uma ambientação clara no que tange à cena descrita sobre Densher. De acordo com o autor, a cena caracteriza a personagem e para tanto necessita do espaço para que tal caracterização aconteça. Existe uma preocupação com o espaço, bem como há uma análise espacial realizada pelo teórico.

A obra de Percy Lubbock destaca-se, então, no início do século passado, juntamente com os estudos de Henry James sobre o romance, num conjunto de textos teóricos, embora James também componha o quadro dos grandes escritores de ficção, em que a preocupação com a estrutura e a forma de construção do romance são notórias. Além disso, esclarece aquilo que motivou o presente trabalho: mostrar que a categoria do espaço esteve presente nas discussões e nas análises feitas por expoentes da teoria e da crítica naquela época, primeira metade do século XX.

Sabe-se que situar a personagem geograficamente é, dentre outras, uma das funções do espaço na literatura, e Percy Lubbock é preciso ao mencionar indícios espaciais quando questiona quem narra e como se dá a sequência da obra analisada.

Quem narra? O autor talvez um pouco, pois as pessoas precisam ser descritas, situadas, trazidas à cena, para começar. E depois? Depois, Densher, Kate, Milly, Susan Stringham, cada qual por seu turno, *parecem* retomar o fio da história e fornecer o ponto de vista e, quando isso é absolutamente necessário, realmente o fazem; proporcionam o espelho para

a cena visível que os envolve, as alturas alpinas, as ruas de Londres, os palácios venezianos. (Lubbock, 1976, p. 116).

Ao questionar quem faz a função de narrador, Percy Lubbock coloca em evidência a figura do autor da obra de ficção que usa, de modo preciso, a configuração do espaço para a produção de sentido do texto. É possível observar que a descrição desempenha função importante e que, em seguida, o teórico usa os termos situar e trazer à cena. Há, portanto, uma contribuição do espaço e mais precisamente a referida categoria como elemento de análise.

A análise da estrutura da narrativa em relação às vozes geralmente se refere à identificação do ponto de vista ou perspectiva a partir da qual a história é contada. A voz narrativa desempenha um papel crucial na forma como os leitores ou espectadores percebem e se envolvem com a história. Quando o autor decide narrar em primeira pessoa o narrador é um personagem na história e usa pronomes como “eu” e “meu”. Com isso, tem-se uma visão direta e íntima dos pensamentos e sentimentos do narrador e pode-se criar empatia com o leitor, porém isso limita a visão da história apenas ao que o narrador experimenta ou sabe. (Moutinho, 2013).

Quando o autor escolhe narrar através da terceira pessoa – limitada – o narrador é externo à história, mas tem acesso aos pensamentos e sentimentos de um personagem específico. Isso permite um conhecimento mais profundo de um personagem específico, mantendo certa objetividade, porém restringe o conhecimento ao ponto de vista do personagem escolhido. No caso de terceira pessoa – onisciente, o narrador conhece os pensamentos e sentimentos de todos os personagens, o que oferece uma visão completa de todos os personagens e eventos, mas pode ser difícil para os leitores se identificarem emocionalmente com personagens quando a perspectiva muda frequentemente.

Ainda de acordo com estudos de Moutinho (2013), o narrador observador relata apenas eventos e diálogos, sem acesso direto aos pensamentos dos personagens, o que oferece uma visão objetiva e distante da história, mas pode limitar a profundidade emocional da narrativa. Já o narrador testemunha é um personagem secundário que observa os eventos, o que oferece uma perspectiva interna enquanto mantém alguma objetividade, mas limitado ao que o narrador testemunha pessoalmente.

A escolha da voz narrativa pode influenciar significativamente a experiência do leitor ou espectador. Além disso, em algumas narrativas mais complexas, pode haver a alternância de vozes

narrativas para fornecer diferentes perspectivas sobre os eventos, enriquecendo assim a trama e a compreensão dos personagens.

Logo adiante, encontra-se ainda mais clara a relação entre espaço e a produção de sentido do texto. Lubbock denomina a análise como “[...] o retomar o fio da história e fornecer ponto de vista [...]”, ou seja, a visão de um determinado espaço. E, para tal, o espaço novamente contribui com a análise, uma vez que as alturas alpinas, as ruas de Londres e os palácios venezianos são mencionados. Em cada um desses lugares, encontram-se peculiaridades, implicando diretamente a conduta e transformação das personagens.

Percy Lubbock explora bem a capacidade espacial das obras em que debruça os olhos e as analisa. Fazendo um breve comentário sobre a obra **Marius**, de Walter Peter, o teórico discorre sobre como as cenas chegam até o leitor e qual efeito de sentido causam. Importa dizer que Lubbock (1976, p. 122), ao afirmar que “As cenas da história chegam ao leitor por refração [...] e que [...] quando Marius enceta uma jornada, visita um filósofo ou entra em uma igreja, o evento destaca-se do passado e dirige um apelo aos olhos, sendo apresentado à medida que ocorre [...]”, computa valor ao espaço na construção do sentido da história.

A partir de tais ideias e tendo o espaço como foco de análise, ainda que sem expressar-se claramente sobre tal categoria, é possível evidenciar certa motivação pelo tema e perceber que, por meio de um vocabulário de cunho espacial, é empregado no debate sobre as obras de ficção, como se pode perceber no excerto que segue:

A história de nada ajusta-se nitidamente à forma cênica – isso é óbvio; adapta-se bem ao tratamento como sucessão de incidentes e episódios, através dos quais o tema se desenvolve lentamente. Mas resta saber se a uma história que requer e postula um **pano de fundo** tão particular, tão singular e tão artificial, se pode negar razoadamente a licença para torná-lo o mais efetivo possível, por quaisquer meios. [...] O mundozinho de Nanda seria descrito por trás da cena, sem qualquer descrição adicional. (Lubbock, 1976, p. 124).

A questão espacial está posta nitidamente no trecho anterior e isso nos importa por dois motivos: primeiro porque as palavras *cênica* e *cena* são utilizadas com ênfase e estas fazem parte do léxico destinado à categoria do espaço, principalmente na primeira metade do século XX; segundo porque há uma discussão de como sobrepôr as personagens na história, se há a necessidade de um pano de fundo, ou seja, de um espaço para que elas se movimentem e se tais pano de fundo podem ou não ser particularizados ou postos de qualquer maneira e por quaisquer outros meios, o que não fica claro. O certo é que sem o pano de fundo, sem o espaço, seria inviável ou até mesmo

impossível a organização das ações. E mesmo descrito por trás da cena, ainda assim deveria haver um lugar.

O método de escrita de ficção, sobretudo do romance, denominado de dramático por Lubbock, apresenta pontos positivos, bem como negativos, como salienta o teórico. Ao abordar as dificuldades que o referido método revela, Lubbock (1976, p. 125) afirma que

Para situar e apresentar uma ação, esse método é supremo. Mas, onde não se trata apenas de apresentar a ação, senão de relacioná-la com o ambiente, o drama puro vê-se em posição desvantajosa. [...] Do ponto de vista do leitor, do espectador, a cena dramática é vívida e compacta; mas é estreita, não tem grande profundidade, e a cor da atmosfera dificilmente se fará sentir dentro do espaço. (Lubbock, 1976, p. 125).

No referido contexto, depreende-se que, de maneira clara e objetiva, Lubbock conclui que o método dramático é perfeito no que diz respeito a apresentar uma ação, mas no que tange a relacionar tal ação com o ambiente no qual ela se passa, o método dramático encontra dificuldade. Falta, assim, aspectos espaciais para compor a cena, bem como para imprimir efeitos de sentido. Pode-se deduzir, então, que a descrição do espaço seria essencial para demonstrar a profundidade citada e fazer sentir a cor da atmosfera em que se passa a cena.

Percy Lubbock (1975) discorre ainda sobre uma possível imaginação de um romance que seja tão desprovido de pano de fundo quanto uma peça de Racine e questiona a respeito da história da Princesa de Clèves, que flutua serenamente no vácuo em um espaço visível onde a personagem se movimenta. Percebe, ainda, a ausência de um mundo, ou seja, um espaço cheio de objetos, de coisas. A ausência desses objetos impactaria na construção da obra ainda que a cena fosse dimensionada no solo e fixada em seu enquadramento qualquer.

Trata-se, portanto, de um drama de sentimentos, que as personagens só precisam ser concretizadas com destaque de quaisquer ambientes descritos, a não ser a tradição de boas maneiras inerente a seus grandes nomes. “Mas quando o efeito da ação depende do tempo e **do lugar**, o romancista volta-se naturalmente para o método óbvio, se não houver uma razão para recusá-lo.” (Lubbock, 1976, p. 125, grifo nosso).

Nota-se, assim, com clareza, que Percy Lubbock lança mão de palavras-chave como cena, tema, acontecimento, espaço, tempo, ambiente, ação, descrição.

Os sons, as vistas e os cheiros da casa horrível reuniram-se todos no amor de Goriot pelas filhas elegantes; eles aprofundam e revigoram toda sua triste história. O empenho de Balzac em criar a cena, portanto, é realmente econômico; não se trata apenas montá-la

para o drama: uma provisão de caráter e energia para o drama quando este principia. (Lubbock, 1976, p. 128 - 129).

A criação da cena pelo romancista Balzac configura a necessidade de estruturação do espaço na obra de ficção como o próprio Percy Lubbock afirma. É preciso que tal cena construa um ambiente com caráter e energia. O Teórico explicita que sons, vistas e cheiros, tudo isso inerente ao espaço, são fundamentais na criação do romance. “Imagino que, em tese, as personagens colocadas em segundo plano e nos desvãos da ação, quando são um Rastignac, um Camusot e um Nuncigen, conservarão a vida adquirida em outro lugar e, assim, dilatarão a vida da história em que tornam a aparecer.” (Lubbock, 1976, p. 129-130).

Num outro contexto, encontra-se o seguinte excerto: “É pictórico como um todo, e tão pictórico como quanto qualquer uma das extensas visões de Thackeray. Mas já notei que a descrição de Dickens, inevitavelmente, à diferença da de Tackeray, se apresenta *em forma* de ação cênica, [...]” (Lubbock, 1976, p. 134, grifo do autor). Cena = ação + diálogo + descrição. Depreende-se, então, que a ação + diálogo exprimem uma relação de tempo, mas que a descrição necessariamente remete a espaço.

Lubbock nota ainda a importância de espaços habitados pelo homem na construção da obra de ficção e descreve aqueles que julga ser imprescindíveis na obra balzaquiana: “[...] para ele (Balzac) imaginar um ser humano é imaginar uma província, uma cidade, um canto da cidade, um prédio na esquina, salas mobiliadas e, finalmente, o homem ou a mulher que vivem nelas [...]” (LUBBOCK, 1976, p. 137). Por fim, a casa, como elemento primordial na produção de sentido e na configuração do romance.

A figura de Grandet, o velho sovina, é fartamente evocada e explicada, em todas as situações do seu passado; mas **a casa** também, por dentro e por fora, precisa prestar sua rigorosa contribuição, usada ao máximo na história. É uma presença e uma influência importante em todo o correr do livro – e importante sobretudo numa questão essencial ao efeito do livro, que dificilmente poderia ser resolvida de outra maneira. (Lubbock, 1976, p. 138).

Como se explica que Balzac tenha em mente, de modo preciso, a cena certa, uma casa que expressa com perfeição a sua *donnée* e todas as associações que ela enseja – esse, naturalmente, é o seu segredo; seu método nada seria sem a qualidade da imaginação. Cumpre-lhe descrever uma personagem e um estilo de vida, e ele o faz, em grande parte, descrevendo uma casa (Lubbock, 1976).

Ainda sobre a análise da obra de Balzac, Lubbock confere à cena, mais precisamente aos objetos e às sensações do espaço que a comportam, valor considerável na elaboração do texto: “Toda a cena [...] está cheia de ecos adormecidos, que o primeiro movimento desperta. A jovem colocada como está e as circunstâncias conhecidas como são, compõem, praticamente, toda a história por sua própria conta; faltam apenas os fatos, cujo efeito já está no ar.” (LUBBOCK, 1976, p. 139). Mais uma vez o teórico usa a palavra cena. Assim como já discorrido anteriormente, já é possível, com certa cautela, inferir que o vocábulo cena foi a maneira pela qual o espaço tenha sido denominado antes da teoria ser claramente debatida e estudada. Mesmo que a ideia de “cena” implique outro elementos, fica patente nos dois críticos analisados até agora, que a noção de espaço faz parte do campo semântico de “cena”.

O teórico chega a abordar com tal evidência até a configuração do tempo em espaço. De acordo com Lubbock (1976, p. 142), “A descrição preliminar incluía a representação do tempo. [...] Sua abordagem deliberada da ação, através da descrição da casa e de seus habitantes, cumpriu sua finalidade; deu-lhe o efeito que a ação mais requer e que menos poderia conseguir por si mesma: o efeito do tempo.” É, sem dúvida, a comprovação de que a categoria espaço, antes da metade do século XX, já despertava interesse e estudos de grandes estudiosos dos textos de ficção em prosa. Mas, por que estudiosos afirmam que a categoria espaço estaria menos explorada que a categoria tempo? Ao defenderem a categoria espaço aí mesmo, nessa pergunta, já se verifica a consciência da presença dela na análise do texto literário. Mas por que então ela estaria menos explorada que a categoria tempo? Pretendemos responder a essas perguntas até o final desta tese.

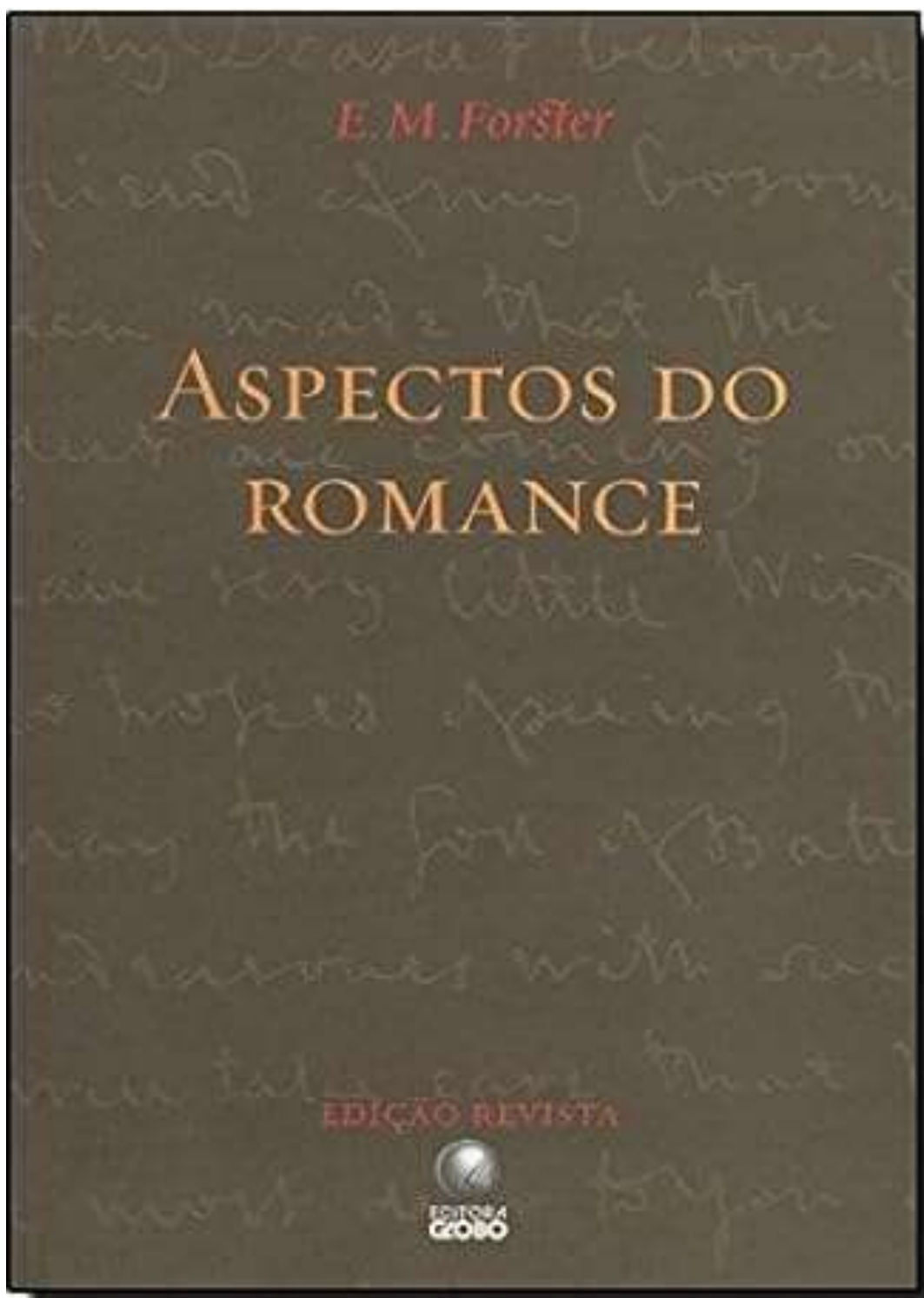
Percy Lubbock aprofunda ainda mais a questão espacial ao tratar de um texto de Tolstói, afirmando que o romancista havia estragado um romance, um livro magnífico nas palavras do crítico, única e exclusivamente por não querer desenvolver uma introdução pictórica. Tal erro é diagnosticado com pesar por Lubbock, pelo fato de apresentar em quase todas as páginas a hora e o lugar exatamente definidos. Lugar, portanto, espaço. O vocábulo lugar contribui, então, de maneira significativa na **A Estrutura do Romance**.

Ao analisar o romance Anna Karenina, Percy Lubbock desencadeia ainda atenção à categoria do espaço na referida obra e afirma que aquele devesse ser bem comprimido, isso após a jovem ter feito uma escola. O espaço, na concepção de Lubbock, configura a forma como viria a se dispor a vida de Anna: apertada, comprimida, estreita.

A história, como vimos, está na descrição da vida de Anna depois da escolha crítica [...]. Por conseguinte, para que a história seja realmente feita e construída, cumpre que o espaço que ela abrange seja bem comprimido; o método há de ser o que mais condensa e concentra a representação. [...] Sua recusa em dar à história, ou a qualquer parte considerável dela, uma feição pictórica, seu desejo de mantê-la toda na ação imediata, impede-o de tirar o máximo proveito do espaço de que dispõe; e a situação, conseqüentemente, sofre. (Lubbock, 1976, p. 151).

A perspectiva de construção do romance pretendida pelo escritor seria mais segura e inteligível caso o romancista tivesse “encetado a ação no devido tempo, com todo o efeito preliminar inteiramente descrito; [...] e teria conseguido tudo isso, sem dúvida, em menos páginas do que as de que Tolstói precisa para as belas cenas dos primeiros capítulos [...]” (LUBBOCK, 1976, p. 151-152). Nota-se, aqui, que a caracterização física, ou seja, espaço, é imprescindível na visão de Lubbock para a boa construção da narrativa.

**CAPÍTULO III – A CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA LITERÁRIA DO SÉCULO XX:
UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA OBRA DE FORSTER, ASPECTOS DO ROMANCE**



Fonte: Google Imagem.

Em **Aspectos do Romance** (2005), publicado a princípio em 1927, o crítico inglês Edwar Morgan Forster, traz reflexões de extrema importância para o estudo proposto por esta tese, qual seja, a categoria do espaço num determinado período que antecede à criação do campo hoje denominado teoria da literatura. O livro é resultado de uma série de conferências ministradas por autor no Trinity College Cambridge sobre diversos elementos narrativos.

O tempo na narrativa não constitui o foco de nenhum dos capítulos do livro, apesar de ele aparecer, ao menos de forma breve, quando é tratado o aspecto *Estória*. Forster justifica essa escolha ressaltando a dificuldade em se tratar o tempo, ao passo que coloca o espaço em primeiro plano “[...] estou tentando não soar muito filosófico acerca do tempo, pois se trata de um *hobby* (como advertem os especialistas) muito arriscado para os leigos, muito mais fatal do que o espaço [...]” (Foster, 2005, p. 57).

Para analisar trechos de obras de ficção de H. G. Wells e Charles Dickens, o crítico evidencia dois enterros que ocorrem sucessivamente, se considerarmos os anos de publicação das obras 1861 e 1910. Apesar do período de aproximadamente meio século que as separa, essas histórias se aproximam bastante em termos de técnicas de composição. Entre elas, destaca-se a descrição dos espaços nos quais acontecem os velórios. De acordo com Forster:

[...] Wells e Dickens assumem o mesmo ponto de vista e usam os mesmos truques estilísticos (cf. os dois vasos e as duas jarras). Ambos são humoristas e visualizadores que conseguem impressionar catalogando detalhes e enchendo as páginas irritantemente. (Foster, 2005, p. 45).

Para Forster, seria impossível analisar os trechos das obras de Wells e Dickens sem o auxílio da descrição, bem como do espaço descrito. É feita uma análise espacial da disposição dos objetos nos referidos velórios, permitindo ao crítico expressar a maneira como os personagens protagonizaram tal cena.

O vocábulo cenário se repete com bastante frequência na obra de Forster. Ao analisar a primeira frase do primeiro capítulo de **O Antiquário**, o crítico aponta para sua importância pautado no espaço: “[...] esta é a primeira frase – não chega a ser uma frase estimulante, mas apresenta o tempo, o lugar e um jovem, introduz o cenário do narrador.” (Forster, 2005, p. 59, **grifo nosso**). Os substantivos lugar e cenário são itens essenciais no que diz respeito à categoria do espaço e constituem traços de grande valia para a análise de um texto literário, sobretudo quando o estudioso se propõe fazer uma toponímia.

Analisando o aspecto estória, o autor enfatiza a importância do conceito de espaço na construção da genial obra de Tolstói, **Guerra e Paz**. Para ele, **Guerra e Paz** não é deprimente: “[...] porque ele [o romance] se estende tanto no espaço quanto pelo tempo, e o senso do espaço, antes de nos aterrorizar, é estimulante, e deixa atrás de si um efeito semelhante ao da música.” (Forster, 2005, p. 64). Contudo, o que mais impressiona no primeiro aspecto tratado por Forster, é a maneira pela qual ele cita a importância do espaço dentro da obra de Tolstói:

Muitos romancistas têm o sentimento de lugar – Five Towns, Auld Reekie e por aí afora. Muito poucos têm o senso de espaço, e a posse dele ocupa uma posição de destaque no divino equipamento de Tolstói. O espaço é o senhor de *Guerra e Paz*, não o tempo. (Forster, 2005, p. 65).

A partir de tal excerto, pode-se ver que a questão espacial desempenha um papel fundamental na obra do escritor russo de modo que o espaço se torna dominante e carrega consigo todo o poder da ação, propiciando os acontecimentos da narrativa. Nota-se igualmente como o crítico inglês se preocupa com a questão espacial. Percebe-se que as categorias de espaço e tempo estão bem claras para ele. E ele não privilegia nenhuma delas enquanto recursos interpretativos. Antes do objeto de análise, a obra literária em si, o crítico sabe que as categorias do espaço e tempo são importantes para a sua interpretação independente da obra a ser investigada.

Mais adiante na obra de Forster, percebe-se que a categoria do espaço está mais uma vez presente a partir da palavra cena. Após examinar duas passagens de textos literários de Daniel Defoe, mais precisamente no romance **Moll Flanders**, o crítico faz o seguinte pedido: “[...] comparem esse trecho com a cena que ela e seu marido de Lancashire que ela ama profundamente. Ele é um assaltante das estradas, e cada um atraiu o outro para o casamento fingindo ser rico.” (FORSTER, 2005, p. 82). Não obstante, faz-se necessário destacar que esta passagem cuja palavra cena foi empregada é caracterizada por descrições em que as personagens apresentam uma relação de topofilia com o espaço que ocupam.

Torna-se bem comum, ao longo de **Aspectos do Romance**, nos depararmos com palavras que remetem à categoria do espaço na literatura. Antes mesmo de fazer uma análise de um trecho da obra de Joyce, o vocábulo cenário é mais uma vez utilizado. “Vamos nos ocupar um pouco dele (**Ulysses**) porque, através de uma mitologia, Joyce conseguiu criar um **cenário peculiar** e os personagens de que precisava.” (Forster, 2005, p. 137, grifo nosso). A partir de então, vários espaços são descritos:

A ação dessas quatrocentas mil palavras ocupa um único dia, tudo se para em Dublin e o tema é a viagem – a viagem do homem moderno desde a manhã até a meia-noite, desde o leito até as débeis tarefas da mediocridade, com idas a um enterro, à redação de um jornal, a uma biblioteca, a um bar, ao banheiro, a um quarto de maternidade, à praia, a um bordel, a uma lanchonete e, por fim, de volta à cama. E tem coesão porque depende da viagem de um herói que sulca os mares da Grécia assim como o morcego que pende de uma cornija. (Forster, 2005, p. 137).

No início do excerto, é possível notar que a questão do tempo é descrita a partir do espaço – nesse caso, espaço de tempo – quando afirma que tal cena se passa apenas em um dia. A teorização sobre o espaço literário também aparece no texto quando Foster aborda a temática da viagem. Esse tema é espacial, pois permite ao autor analisar a citação de lugares pelos quais ações ficcionais se desenrolam. Inicia-se no leito, local de descanso e aconchego, direcionando-se para espaços fundamentais na construção de uma obra literária.

Há, portanto, uma questão de extrema importância a ser destacada: Forster é um dos primeiros críticos modernos a tomar o espaço como ponto de análise, demonstrando que o espaço sempre foi uma categoria presente na teorização e crítica literárias. Tais espaços são necessários para que a personagem se mova, o que possibilita ao romance a continuidade das ações e captação do leitor até o final da diegese. Ainda que, no aspecto referente à estória implicitamente Forster trate de tempo, faz-se necessário frisar que o espaço não foi esquecido e foi tratado em pé de igualdade com o tempo. Isso, por si só, já se opõe à afirmação de que o espaço foi relegado a segundo plano e o tempo foi alçado em primeiro plano. Em relação à descrição, Foster evidencia a necessidade de focalizar os objetos presentes no espaço a partir do narrador:

Antes de condenarmos por afetação e distorção, devemos observar seu ponto de vista. Ele não está olhando para as mesas e cadeiras, de forma alguma, e é por isso que elas aparecem desfocadas. Só vemos o que ele não enfoca – e não o contrário [...] (Foster, 2005, p. 140).

Nesse trecho, Foster enfatiza a visão para a composição do espaço como elemento de constituição da obra de ficção. É a partir da visão do narrador que o leitor pode compor o espaço da história. Caso o narrador deixe de lado algum elemento importante, o leitor também carregará esse déficit consigo.

Ao analisar um excerto do romance **Adam Bede** de George Eliot, Foster (2005) afirma que a personagem Dinah, a metodista, visita Hetty numa prisão onde ela está detida e condenada à morte pelo assassinato de uma filha ilegítima. Forster declara que “[...] não fiz justiça a essa cena,

porque tive de cortá-la, e é na sua extensão massiva que se apoia George Eliot – que carece de sutileza e estilo. A cena é sincera, sólida, patética, e está impregnada de cristianismo.” (p. 143).

Quando o crítico faz um paralelo entre trechos de obras de George Eliot e Dostoiévski, é notável que a questão do espaço está no cerne dos comentários de Forster. Ele afirma que a diferença entre os dois romancistas anteriores está na maneira pela qual constroem seus personagens. Para Eliot, segundo o crítico, Deus e as mesas e cadeiras situam-se no mesmo plano, impedindo que o leitor tenha a sensação de que todo o universo carece de compaixão e amor. Mas a cela de Hetty, pelo contrário, veicula pelo seu arranjo a ideia de como aquele ser que se encontra a um passo da morte, relaciona-se com a prisão. Isso faz com que o leitor tenha a percepção do sofrimento da personagem.

A capacidade de a categoria do espaço propiciar as ações das personagens e explicitar a sua psicologia está presente nos escritos do crítico. Foster está atento à relevância do espaço na construção da narrativa: “[...] a análise, mesmo superficial, da obra narrativa, quer pertença ao teatro, ao cinema ou ao romance mostra a importância do cenário, do meio.” (Bourneuf, 2016, p. 119). Em relação ao aspecto enredo, destaca-se o seguinte trecho:

O profeta irradia a natureza de dentro de si, de maneira que cada cor tem um brilho e cada forma uma nitidez que de outro modo não poderia ser obtidos. Tomemos uma cena que sempre retorna à memória: a cena de **Women in love** na qual um dos personagens, à noite, atira pedras na água para desfazer a imagem da lua. Porque ele o faz, o que a cena simboliza, são questões importantes. (Forster, 2005, p. 155).

A relação dos personagens com o espaço se dá de modo tal que fica característico o que se passa com a personagem naquele momento da narrativa. Noite adentro, lua cheia, a personagem atira pedras na água para dissipar a imagem da lua. Nas palavras do autor, a simbologia do que ocorre, assim como o motivo é importante no entendimento da trama. O espaço contribui com a ação do personagem. Bourneuf (2016, p. 120) expressa isso claramente ao dizer que:

Frequentemente, o espaço prolonga o diálogo, modifica a situação recíproca dos protagonistas, as distâncias entre eles: o espaço complementa o cenário e acompanha-o. É necessário também ver o caso em que o espaço o influencia, quer forçando as personagens a recuarem ou permitindo-lhes uma livre possessão do mundo. (Bourneuf, 2016, p. 120).

A categoria do espaço, no período que denominamos como pré-história da Teoria da literatura, ou seja, período que precede os anos 50 do século XX, já apresentava um embrião

daquilo que muitos autores viriam a debater a partir da segunda metade do século XX. No excerto anterior, reconhece-se uma das funções que o espaço desempenha na obra de ficção, a saber, propiciar as ações da personagem e a progressão do enredo. Se não houvesse, a construção de um espaço cujo mesmo apresentasse um céu aberto numa noite de lua clara dificilmente conseguiria emitir uma ideia da psicologia da personagem quando a ação se desenrola.

Ao final do texto de Forster, há uma discussão surpreendente sobre a relação entre as condições atmosféricas e as personagens. Essa relação antecipa o que, futuramente, a Teoria da Literatura, sobretudo no que diz respeito à categoria espaço, viria a denominar de relação espaço-personagem. Para Forster (2005, p. 210) “[...] tudo o que até agora se disse sobre o cenário em geral também se aplica, evidentemente, a um de seus elementos mais interessantes: as condições atmosféricas do tempo.” Essa primeira impressão talvez pudesse gerar alguma dúvida ou desconfiança se realmente o crítico tratava de tempo ou espaço. Mas, na sequência do debate, o autor permanece com a ideia inicialmente proposta, ou seja, analisar a relação espaço-personagem e afirmar o quanto tais aspectos podem influenciar na obra de ficção. A medição do tempo pelas condições atmosféricas é claramente percebida através do espaço. Ao discutir sobre o romance *Moll Flanders*, o crítico afirma que as questões atmosféricas:

Podem ser usadas como complemento utilitário da ação: no final de **The Mill on the Floss**, como já observamos, as chuvas desabam e a enchente se avoluma com o fim de afogar Tom e Maggie. Ou podem ser empregadas para ilustrar um personagem: ficamos sabendo sobre Clara Middleton, de **The Egoist**, que ela tem ‘a arte de vestir-se de acordo com a estação e o céu’; portanto, a aparência das condições atmosféricas numa certa hora pode transmitir para o leitor uma ideia da aparência dela. (Forster, 2005, p. 210).

Esse trecho pertence a um apêndice escrito por Foster em 1918 e demonstra seu interesse pela relação da personagem com o espaço que esta ocupa e a impressão disso no leitor. A crítica trata, nesse ponto, de questões que se colocam como campos a serem mais trabalhados e é o que acontece sobretudo nas décadas de 60 e 70 do século XX.

Na sequência o aprofundamento do tema se faz mais claro ainda de modo que o autor assevera o que havia dito até então: “[...] de maneira mais elaborada artisticamente, as condições atmosféricas do clima podem ser planejadas em harmonia preestabelecida com o humor das personagens, expediente maravilhosamente usado nos contos agitados e turbulentos de Fiona Macleod.” (FORSTER, 2005, p. 210). A partir de tal citação nos deparamos com o conceito de ambiente, que para Borges Filho (2007, p. 50) “[...] é a soma de cenário ou natureza mais a

impregnação de um clima psicológico.” Nota-se, assim, que conceitos como o de ambiente já estavam na pauta analítica de teóricos e críticos ainda na primeira metade do século XX.

Diante de tal excerto, consolida-se o que mais tarde Borges Filho (2007, grifo do autor) denomina como topopatias. Para o teórico mencionado, o vocábulo topopatia designa a relação sentimental, experiencial, vivencial que existe entre o espaço descrito na ficção e a personagem que o ocupa. Salienta, ainda, que o estudioso que deseja empreender uma topoanálise num texto literário deve ficar atento a isso. Tal tarefa exige leitura cuidadosa do texto. Há, então, o “reforço” entre humor e ação. Infere-se que esta seja a parte mais próxima que a teoria antiga constatou da relação entre espaço e tempo, tirando, é claro, o cronotopo bakhtiniano.

O termo cronotopo foi introduzido pelo filósofo e teórico literário russo Mikhail Bakhtin. A palavra é uma combinação dos termos gregos “chronos” (tempo) e “topos” (lugar). Bakhtin desenvolveu o conceito de cronotopo para descrever a relação dinâmica entre tempo e espaço na literatura. Por isso, podemos afirmar que o cronotopo refere-se à maneira como o tempo e o espaço são representados e interligados em uma narrativa. Ele destaca como a configuração do tempo e do espaço em uma obra literária influencia o significado e a experiência da história. O cronotopo é uma categoria que vai além da simples descrição de cenários físicos ou momentos temporais, envolvendo a compreensão da interação entre esses elementos na construção de significado. Exemplo clássico de cronotopo também podem ser encontrados em romances históricos, nos quais o autor tece uma narrativa em um contexto temporal e geográfico específico. A escolha e a manipulação do cronotopo influenciam a atmosfera da história, afetando a percepção do leitor sobre os personagens e eventos. Por isso, o conceito de cronotopo destaca a importância da interrelação entre tempo e espaço na criação e significado em uma obra literária, indo além da mera ambientação e incorporando uma dimensão mais profunda à compreensão da narrativa. (Bakhtin, 2013).

Na análise, a ação (tempo) é reforçada pelo espaço (no caso, condições atmosféricas). É o que Thomachevski vai chamar de homologia ou heterologia. Espaço homólogo e espaço heterólogo. É notadamente esse aspecto do romance que nos leva a afirmar o quanto já em 1918, muito antes da obra inaugural **Teoria da Literatura** de Warren e Wellek, a categoria do espaço recebia atenção. Não de forma sistemática, mas demonstrando-se de fundamental importância na constituição da obra de ficção. Ou, ainda, as noções de espaço e tempo estavam igualmente pressupostas nos estudos literários da época.

Forster (2005, p. 210) nos deixa perplexos ao escrever que “As condições atmosféricas do tempo podem situar-se em contraste emocional com os personagens: o mestre de Ballantrae e Mr. Henry duelam numa noite de absoluta calma e frio cortante.” O espaço pode influenciar as personagens, bem como ser influenciado por elas. Nesse excerto, há uma relação de contraste entre os espaços e a ação da personagem, ou seja, homologia versus heterologia. Essa é uma das questões mais aprofundadas da topoanálise.

Mais adiante, Forster encontra mais uma vez uma maneira de creditar a responsabilidade sobre a caracterização das personagens às condições atmosféricas. De acordo com Forster (2005, p. 210) “[...] novamente, as condições atmosféricas do tempo podem ser usadas para determinar a ação, ou seja, ação + espaço = ambiente: num conto de Kipling iniciante, chamado ‘False Dawn’, a ofuscante tempestade de areia leva Saumarez a se declarar à garota errada.” A partir desta análise, não exagero afirmar que o autor aplica a topoanálise. O espaço, como bem dito, determina a ação das personagens, complicando a situação uma vez que o personagem declara seu amor a uma pessoa errada.

Há uma riqueza de detalhes muito grande na obra do crítico Forster, o que é compreensível já que ele também era romancista. Corroborando com a ideia de que na pré-história da teoria da literatura o espaço já era estudado com muita consciência, o crítico afirma:

Podem (as condições atmosféricas) ser também usadas como uma influência controladora sobre a personagem: a terrível tempestade no final de *Richard Feverel*, no capítulo intitulado “Fala a Natureza”, determina o retorno do herói para sua esposa. Em alguns casos, aliás, as condições atmosféricas do tempo são elas próprias o verdadeiro herói da narrativa: a grande erupção do Vesúvio em *The Last Days of Pompeii* domina a conclusão da estória. (FORSTER, 2005, p. 210, grifo do autor).

Importante ressaltar que, em Foster, encontramos indícios da reflexão sobre as várias funções do espaço no texto literário. A obra do crítico analisa essa categoria, vendo-a como mais que um simples plano de fundo. Desse modo, sua discussão aproxima-se das reflexões de Borges Filho (2008) sobre as diversas finalidades do espaço nas obras ficcionais. Uma dessas finalidades que o estudioso brasileiro postula para o espaço é influenciar as ações dos personagens. Foster destaca isso quando fala que a erupção do Vesúvio em **The Last Days of Pompeii** direciona o fim do enredo do romance.

Outro exemplo é quando o crítico inglês menciona o tempo cíclico, utilizando as estações do ano: outono, inverno, verão e primavera. Aqui há uma imbricação muito interessante. Essas

estações se manifestam basicamente pela relação do sol [distância/proximidade] ao planeta. Ora, o sol é espaço ou tempo? Mesmo assim, se o sol se afasta e se aproxima da terra em intervalos [tempo], isso serve como marcação do tempo. Ritmos. Cronotopo.

No exemplo sobre a tempestade mencionada por Forster talvez haja também esse ritmo, mas muito menos perceptível. Nesse caso, a predominância é claramente do espaço: vento, areia, bem como outros marcadores espaciais. Enfim, é possível afirmar que existe o ritmo[tempo] e as manifestações físicas[espaço] desse ritmo.

Dessa forma, pelo ficou dito acima, concluímos facilmente que, para o romancista e teórico britânico Forster, a categoria espacial é imprescindível para a criação e crítica literárias. Forster tinha plena consciência sobre a importância do espaço na construção da narrativa.

**CAPÍTULO IV – A CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA LITERÁRIA DO SÉCULO XX:
UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA OBRA DE EDWIN MUIR, A ESTRUTURA DO
ROMANCE**



Fonte: Google Imagens.

O gênero romance consagrou-se como uma das mais importantes artes da palavra e seu estudo foi desenvolvido por diversos críticos no início do século XX, dentre eles Henry James, Forster e Edwin Muir. Publicado em 1928, **A Estrutura do Romance** é um livro que aborda questões extremamente importantes no que diz respeito à sua estrutura e ainda discorre, no capítulo III, especificamente sobre o espaço. A temática do espaço claramente nos interessa na medida em que nosso foco é analisar estudos e abordagens sobre a categoria espaço anteriores a 1949, período em que René Wellek e Austin Warren publicam a obra denominada **Teoria da literatura**.

A obra de Muir foi subdividida em seis capítulos que ele mesmo define como categorias imperfeitas. Tal afirmação é muito importante, uma vez que o intuito é mostrar que o espaço recebeu atenção antes da constituição do campo de estudos chamado teoria da literatura. Para Muir (1975, p. 2 – grifos nosso) “Dividirei o romance em umas **poucas categorias** imperfeitas, mas facilmente **reconhecíveis**; considerarei não apenas um tipo de estrutura, mas vários; descobrirei, se possível, **as leis que operam** em cada um e encontrarei uma **justificativa estética** para esta leis.” O primeiro trata de romance de ação e personagem, o segundo de romance dramático, o terceiro é, sem sombra de dúvidas, aquele que mais nos interessa, uma vez que trata explicitamente da categoria espaço, sendo intitulado Tempo e espaço. O quarto capítulo trata da crônica, e o quinto recebe o título de “O romance epocal e posteriores desenvolvimentos”. Há, ainda, um sexto capítulo em que Muir faz sua conclusão sobre o que foi abordado ao longo do texto de **A Estrutura do Romance**.

Ao tratar sobre os tipos de romances em que denomina de ação e personagem, bem como o debate que acontece no primeiro capítulo, podemos encontrar um indício de que a categoria espaço é importante para o estudioso. Abordando romances de Henry James, Edwin Muir (1975, p. 5) afirma que tais romances “[...] não apresentam aquelas ‘formidáveis erosões de contorno’ [...]” que Forster admira em Nietzsche. Para o autor de **A Estrutura do Romance**, todas as formas mais importantes do gênero são boas, destacando as que têm padrão definido, vago, as que procedem segundo um padrão estrito ou ainda aquelas que parecem não ter padrão. Há uma ideia de espaço e, para tanto, como salienta Todorov (2016, p. 12), “[...] as ideias não estão no espaço, mas nas ideias há o espaço; [...] A espacialidade representada é o espaço da contemplação. Isto constitui uma surpreendente adaptação da consciência ao mundo externo, caso contrário o mundo não poderia ser representado.”

Assim como observado em James, Lubbock e Forster, também em Muir é frequente o uso do vocábulo “cena”. E o que mais chama atenção é o fato de que tal palavra sempre está relacionada a questões de ordem espacial dentro do romance. Ao discorrer sobre a sequência de ações na obra **The Famous History of Doctor Faustus**, fica evidente que a dimensão geográfica pode não ser importante em outras passagens, mas no que diz respeito à ida de Faustus ao inferno é de extrema relevância na construção da diegese. Desse modo:

A única cena que não poderia estar em qualquer outra posição é a morte de Faustus e a descida ao inferno no último capítulo. Na ação, em suma, o escritor está todo tempo satisfazendo seu desejo pelo maravilhoso de modo livre e continuado; e é isso que dá ao livro seu encanto ingênuo. A ação é uma “fuga” perpétua. (Muir, 1975, p. 7-8).

O lugar onde o protagonista vai é de suma importância para dar autenticidade e atribuir valor à obra. É necessário salientar ainda que só é possível sair em fuga de um lugar a outro – espaços – e mais uma vez encontramos traços da categoria supramencionada na análise e discussão do romance. E se a fuga é perpétua, é porque a diegese exige que assim seja feito.

O romance de personagem é uma das mais importantes divisões da ficção em prosa. [...] Os personagens não são concebidos como partes do enredo; pelo contrário, existem independentemente e a ação lhes é servil. Enquanto no romance de ação, eventos particulares têm consequências específicas, aqui as situações são típicas ou gerais e destinadas em primeiro lugar a dizer-nos mais acerca dos personagens ou a introduzir novos personagens. (Muir, 1975, p. 11).

Fazendo alusão ao romance de personagem, Edwin Muir expressa que o tipo de prosa a qual chamou de romance de personagem é extremamente importante, e afirma ainda que tal modalidade não deve ser concebida como parte do enredo. Isso é interessante ao passo que mostra as diferentes categorias que compõem o romance, legitima-as e valoriza-as. À medida que discorre sobre os romances de ação e de personagens, mostra o quanto os espaços estão presentes na constituição daqueles, bem como sua importância.

Para Muir, existe toda uma maquinaria do faz-de-conta, ou seja, uma estrutura de constituição do romance que apela para a curiosidade, mas, ao fim, apresenta um fecho tranquilizador, que apresenta um substrato de verdade. E para descrever tal substrato, cita os romances **Roderick Random** e **Tom Jones**, definindo-os como picarescos. Ao tentar explicar tal maquinaria, o autor afirma que

Em todo caso, era preciso manter em movimento um conto centralizado, era preciso manter em movimento um conto centralizado num herói e, ao mesmo tempo, fornecer um pretexto para que diversos personagens aparecessem. Por isso temos o esforçado herói viajante, que, de diligência, viaja de estalagem em estalagem, ora no interior, ora em Londres, batendo às portas dos grandes, confraternizando com vagabundos e ladrões, definhando na prisão ou a bordo de um navio, sofrendo todas as vicissitudes, boas ou más; e suportando-as todas não porque o romancista tenha qualquer consideração afetuosa pelos sofrimentos ou sucessos de seu herói mas porque está ávido por variedade e determinado a conseguir licença para uma quantidade tão grande de cenas contrastantes quanto puder. (Muir, 1975, p. 13-14).

A ideia de movimento apresentada pelo crítico mostra com clareza a necessidade de uma conjuntura espacial na obra literária. É necessário fornecer um pretexto dentro do romance a fim de apresentar novos personagens. Se isso não é feito, corre-se o risco de não haver possibilidade de inserção de mais personagens na diegese e, assim, ficar impedido de dar sequência à trama. Dessa maneira, novos espaços são implementados de modo que notamos vários descritos: diferentes estalagens, o interior da Inglaterra, a capital Londres. No que tange à questão espacial, pode-se perceber que são os lugares pelos quais o herói transita que faz com que este desenvolva relações boas ou más, com pessoas de boa índole ou o contrário. O romancista, nas palavras de Muir, usa de tal arquitetura para possibilitar a construção das mais diferentes cenas no texto ficcional.

Analisando a vida e as andanças de Roderick Random, Muir aponta a trajetória percorrida pela personagem, concluindo o quanto cada um dos lugares influenciou a existência dele. Roderick, como já mencionado, vive diferentes situações, dentre as quais se pode destacar os sofrimentos na escola, com o mestre-escola ou quando estuda medicina, a caminho de Londres, com pessoas esquisitas, ladrão de estrada. Já em Londres, há certa ironia quando descobrimos que vigaristas ensinam prudência à personagem enquanto um político do parlamento treina pessoas para as “artes do progresso mundano”.

É destinada, ainda, uma importância significativa ao mar quando diz que este deve prestar sua contribuição na construção da personagem. De acordo com o autor, “[...] tudo o que acontece a Roderick não poderia possivelmente ter acontecido a um só homem, [...] cujo objetivo era apresentar um quadro de tantas cenas e personagens quanto possível, e, ao fazer isso, pintar um vasto quadro da vida de sua época.” (Muir, 1975, p. 14). As situações em que o personagem é colocado e como ele vivencia os espaços de Londres, das viagens, do mar, são substanciais para o significado da obra. E, sem sombra de dúvidas, ao fazer tais análises, Muir debate o espaço na obra **Roderick Random**.

Nota-se, também, tal perspectiva espacial quando a obra analisada é Tom Jones. “Tom Jones é um personagem real: é o herói viajante, o meio usado por Fielding para introduzir uma horda de personagens [...] não obstante ser um personagem real, suas ações precisam ser verossímeis.” (Muir, 1975, p. 14). E para que tal verossimilhança possa caracterizar-se, é necessário que espaços realmente existentes apareçam na construção do romance. Contudo, Muir conclui que o objeto dos romances Roderick Random e Tom Jones não era apenas delinear, apresentar os personagens, mas apresentá-los com uma ampla variedade na qual pudesse ser visualizado um quadro da sociedade em geral.

Assim como Henry James, Edwin Muir também analisa a maneira que Thackeray desenvolve a estrutura romanesca. Atribui vários elogios ao autor mencionado e afirma que os personagens “[...] se encontram em lugares diferentes, movem-se para cima ou para baixo na escala social, [...]; enquanto suas vidas se desenrolam, o complexo de relacionamento, e o número de personagens se amplia até abarcarem a sociedade.” (Muir, 1975, p. 19). A questão do movimento, do encontro em diferentes “lugares” faz com que, ao final, a obra de Fielding consiga abarcar toda a sociedade da época e transparecer um quadro geral de então. Tanto na obra de Thackeray quanto de Fielding, o espaço, na constituição do romance, desempenha papel fundamental.

Outra categoria que Muir define como de grande importância na construção da obra romanesca é o romance dramático. De acordo com o autor, neste tipo de divisão, desaparece o que chama de hiato entre as categorias denominadas romance de personagem e romance de enredo. Ao tecer comentários sobre tal modalidade de escrita, cita dois elementos essenciais no enredo dramático, quais sejam, o lógico e o espontâneo. Afirma, então, que “As linhas de ação devem ser formuladas, mas a vida deve inundá-las perpetuamente, deve torcê-las e produzir as ‘erosões de contorno’ que Nietzsche louvava.” (Muir, 1975, p. 25). Essa erosão implica o espaço que circunda as personagens, agindo sobre elas e propiciando suas ações.

A concretização do romance dramático parece ser de grande importância para Muir (1975, p. 31), de modo que este explicita que “O final do romance dramático é, portanto, de significância extraordinária; não apenas um arremate da estória como em **Vanity Fair**, mas a iluminação final. É o fim não só da ação, mas da caracterização; o último toque que dá finalidade e completa a revelação das figuras.” Assim, percebe-se que a cena final, ou seja, o espaço no qual se finda o romance contribui para a conclusão da obra literária.

No fim do capítulo dedicado a tratar sobre o romance dramático, Edwin Muir mostra-se apegado à questão espacial. Em parte, porque, no próximo capítulo da obra **A Estrutura do Romance**, seja o tempo, e mais precisamente o espaço, suas categorias escolhidas, o certo é que o crítico deixa transparecer simpatia pela última categoria. Tanto o equilíbrio quanto a morte, dois fenômenos comuns, são os caminhos em que o romance dramático pode mover-se. Ao abordar o isolamento de cenas no romance dramático, o autor afirma ser suficientemente óbvio e explica o porquê: “Apenas numa arena completamente confinada podem surgir, desenvolver-se e inevitavelmente terminar os conflitos que ele retrata. [...] Não há fuga para outras cenas, ou se há, nós sabemos que são saídas falsas, trazendo de novo o protagonista de volta ao palco principal.” (MUIR, 1975, p. 31). Nesse caso, é possível observar que o espaço é preponderante na construção da narrativa dramática e que o espaço fechado, onde as personagens se encontram restritas a tal local, é o mais usado neste tipo de fechamento.

Quando feita uma análise da diferença entre romance de personagem e romance dramático, percebe-se que o espaço determina e contribui para a caracterização de ambos de modo a poder inferir que

O enredo do romance de personagem é expansivo, o enredo do romance dramático é intensivo. A ação do primeiro começa com uma única figura, ou com um núcleo e se expande em direção a uma circunferência ideal, que é uma imagem da sociedade. A ação do segundo, pelo contrário, nunca se inicia com uma única figura, mas com duas ou mais; parte de vários pontos de sua circunferência. (Muir, 1975, p. 32).

Se, para o autor, necessariamente, a ação do primeiro – romance de personagem – caracteriza-se por começar com uma única figura ou ainda um núcleo, a sequência da crítica atém-se ao espaço quando lança mão da expressão “circunferência ideal” para representar a imagem social, ou seja, determinar o espaço no qual uma sociedade desenvolve suas práticas cotidianas, sociais. Já na explicação do segundo – romance dramático – novamente o vocábulo circunferência é usado de modo a referir-se ao espaço no qual as personagens vivenciam e praticam ou sofrem ações propostas na diegese. No que tange ao termo ação, Borges Filho (2016, p. 1) define que “Nós, humanos, por exemplo, não somos apenas uma soma de tempos, vale dizer, de ações. Somos uma soma individual de ações em determinados espaços, escolhas que foram feitas em determinados momentos e influenciadas por determinados espaços.”

Palavras de cunho espacial como cena, cenário e imagem são amplamente usadas na obra em questão como se pode ver no excerto que segue. Para Muir (1975, p. 33), “O romance dramático, enquanto não altera seu cenário, mostra-nos o completo âmbito da experiência humana nos próprios autores. Lá os personagens são imutáveis e a cena mutável. Aqui a cena é imutável e os personagens se modificam devido sua interação uns com os outros.” Assim, depreende-se que, no caso do romance dramático, o espaço interfere nas personagens enquanto, no segundo caso, os personagens interferem e modificam o espaço.

De acordo com vários estudiosos, incluindo Dimas (1985) a relação entre o espaço e as personagens em uma narrativa pode variar dependendo da abordagem do autor e do estilo da obra. Em muitas histórias há uma interação dinâmica entre o espaço e as personagens, e ambos podem influenciar e modificar um ao outro. O ambiente pode moldar o comportamento, as emoções e as ações das personagens. Por exemplo, um ambiente hostil, como um cenário pós-apocalíptico, pode criar desafios específicos que afetam diretamente as escolhas e desenvolvimento das personagens. Por outro lado, as ações e decisões das personagens podem ter um impacto significativo no espaço ao seu redor. Isso pode incluir mudanças físicas, como a construção ou destruição de estruturas, ou mudanças sociais, como a transformação de uma comunidade.

Muitas vezes, a interação entre espaço e personagens é bidirecional. As características do espaço podem influenciar as personagens, mas as ações das personagens também podem deixar sua marca no ambiente. Essa interseção dinâmica cria uma narrativa mais rica e complexa. Além disso, o espaço pode ser usado simbolicamente, refletindo o estado emocional das personagens ou representando temas mais amplos. Da mesma forma, as ações das personagens podem simbolizar mudanças no ambiente que vão além do físico.

Mudanças no espaço muitas vezes impulsionam o enredo. Por exemplo, a busca por um novo local seguro pode ser o motor da narrativa, com as personagens enfrentando desafios e evoluindo no processo. Por isso, a relação entre espaço e personagens é complexa e pode variar amplamente. Os autores podem escolher destacar a influência do ambiente sobre as personagens, a capacidade das personagens de moldar o mundo ao seu redor, ou uma combinação desses elementos para criar uma narrativa envolvente e significativa.

O romance dramático, nesse caso, configura-se numa imagem de modos de experiência, onde os personagens vivenciam o espaço, já no romance de personagem, como afirma Muir, caracteriza-se num quadro de modos de existência. O autor da obra **A Estrutura do Romance**

afirma ainda que “Sem a sua arena confinada, uma não poderia evocar tal extensão e integralidade de experiência em suas figuras. Sem a imutabilidade de seus tipos, a outra não poderia nos mostrar uma diversidade tão definida de caracteres e costumes.” (Muir, 1975, p. 33). A caracterização das personagens e do espaço são construídas em relações interdependentes de modo que uma interfere diretamente na outra.

A Estrutura do Romance, de Edwin Muir, traz um capítulo cujo título é nada menos que “Tempo e Espaço”. O autor alerta que, até então, tratou as divisões da ficção – romance de personagem e romance dramático – como se fossem, nas palavras dele, categorias puras. Propaga a ideia de que não há romance cuja característica única indique que seja romance de personagem, de enredo ou ainda dramático, que tais categorias se misturam e que, contudo, há predominância de uma ou outra categoria e isso é suficiente para a percebermos.

A análise das obras **Wuthering Heights** e **Vanity Fair** feita por Muir apresenta o grau de importância das categorias que emprestam título ao capítulo, tempo e espaço, e mostra como tais categorias são fundamentais na construção dos referidos romances. Assim,

O mundo imaginativo do romance dramático está no Tempo e o mundo imaginativo do romance de personagem, no Espaço. Num, este é o argumento em linhas gerais, o Espaço é mais ou menos conhecido e a ação é construída no tempo; no outro, o tempo é pressuposto e a ação é um padrão estático, continuamente redistribuído e reembaralhado no espaço. (Muir, 1975, p. 36).

Na estrutura de elaboração do romance, sobretudo aquele cuja característica é definida como romance de personagem, o espaço é parte da sua constituição. Mas é preciso, também, levar em consideração que o tempo, na análise do crítico, não deixa de se espacializar. Assim, Muir (1975, p. 36) afirma que “Estes dois tipos de romances, então, não são nem contrários nem complementos um do outro em qualquer sentido importante; são, antes, dois modos distintos de ver a vida: no Tempo, de modo pessoal e no Espaço, socialmente.” Tal afirmação evidencia a maneira pela qual as duas categorias são vistas, sem, contudo, uma modificar ou complementar a outra.

A possível controvérsia que poderia pairar sobre o entendimento das duas categorias no romance acaba sendo desmantelada à medida que as incongruências são esclarecidas. Para se abordar, por exemplo, nomenclaturas de enredo temporal ou espacial, é preciso, antes de tudo, verificar qual é a característica predominante na obra e a partir de qual ponto de vista é delineada.

Nesse contexto, é importante salientar a divisão feita por Muir quanto a questões inerentes a como uma determinada estória pode ter construção espacial se, contudo, certas coisas dela acontecem no tempo, ou ainda como o tempo pode ser subordinado em qualquer sentido se, necessariamente, todo romance registra o passar do tempo. Eis, a seguir, a explicação do crítico:

[...] dizer que um enredo é espacial não nega um movimento temporal a ele, não mais do que em verdade, o dizer que um enredo é temporal signifique que não tenha lugar no espaço. Aqui, uma vez mais, tudo é questão de um elemento predominante. O objeto principal de um dos enredos é avançar por traços ampliadores e concordar em que se proceda assim, é inferir o espaço com sua dimensão. O objeto principal do outro é esboçar um desenvolvimento e um desenvolvimento de igual modo implica o tempo. A construção de ambos será inevitavelmente determinada por seu objetivo. Num, encontramos um padrão frouxamente tecido, no outro a lógica da causalidade. (Muir, 1975, p. 36-37).

De modo bastante semelhante, é possível perceber o imbricamento de estrutura e isso vai depender essencialmente do ponto de vista. Quando o autor trata de inferir o espaço com sua dimensão, entendemos sobremaneira que isso é pensar a tridimensionalidade deste e mais uma quarta, que seria o tempo. Nota-se em Muir a discussão de como os espaços são percebidos e a afirmação de que, no romance do tipo dramático, estes seriam vagos e arbitrários enquanto em romances como, por exemplo, **Vanity Fair** ou **Tom Jones**, os lugares descritos teriam uma existência geográfica exata, assim como nenhuma outra localidade da Inglaterra – país onde são ambientados os romances citados – seria inacessível.

O que mais chama a atenção nessa discussão é perceber que, de uma maneira ou de outra, a categoria do espaço faz parte do arranjo textual e da construção do romance. Corroborando tal ideia, Muir (1975, p. 37, grifo do autor) afirma que “Em **Tom Jones** e **Vanity Fair** estamos conscientes da Inglaterra; em **Wuthering Heights** e **The Return of the Native** nós apenas atentamos aos pântanos de Yorkshire e a Egdon Heath.” Independente se em grandes centros urbanos, aqueles que, de acordo com o autor, caracterizariam a Inglaterra, ou se em espaços menos aceitos como belos, como os pântanos, tais lugares encontram-se na pauta de discussão sobre o romance e mais precisamente na categoria espaço.

Contudo, o crítico percebe algumas diferenças que podem impactar diretamente na maneira como lidamos com o espaço na obra de ficção. Segundo Muir (1975), no romance dramático, há uma realização bem mais intensa do cenário quando comparado ao romance de personagem. Atribui tal acontecimento, no romance dramático, porque neste o cenário se torna colorido e tingido pelas paixões das personagens e pelo motivo de percebermos os personagens em relação ao espaço.

Nesse sentido, o cenário constitui não um ambiente específico, como uma sala de visitas ou ainda uma propriedade rural, mas a representação de um ambiente temporal da humanidade. Se não foge aos princípios de análise topoanalítica, Muir antecipa, também, a definição de relação espaço-personagem.

A concepção de cenário também pode ser notada na obra teórica de Muir, uma vez que o referido autor dedica atenção específica ao tema. De acordo com Muir (1975, p. 38), “O cenário contra o qual ele coloca seus homens e mulheres não mudou em essência desde o tempo em que figuras capazes das poucas emoções universais com as quais ele as dota, poderiam ter vivido nele.” Nesse contexto, é possível observar, de maneira clara e objetiva, que o termo utilizado com frequência e de valor científico dentro da teoria da literatura, sobretudo no que tange ao espaço literário, ganha contornos de observação muito antes da segunda metade do século XX.

Leve-se, pois, em consideração, que ainda na primeira metade do século passado já era evidente a preocupação com a categoria do espaço na crítica literária. A partir desse excerto, confirma-se de antemão o cenário como parte integrante e primordial na construção do romance, analisa que tal conjuntura não mudou e vai ainda mais além: que o espaço dota as personagens com emoções, ou seja, interfere na psicologia das personagens, imprimindo nelas uma vida de sentimentos, principalmente pelo que lhes é permitido viver.

A palavra espaço é designada, na obra em análise, de modo preciso e objeto de debate como se observou anos mais tarde: uma categoria cujo valor e estrutura confirmam-se essenciais para a construção do romance. Assim, podemos encontrar trechos que chamam bastante atenção pela semelhança com autores contemporâneos que se dedicaram ao estudo da categoria. Para o teórico

O espaço, aqui, então, é indiferenciado e universal, embora aparentemente estreito, uma imagem do próprio mundo, e, além disso, imutável, pois deste modo, uma mente como a de Hardy sempre será capaz de ver o mundo quaisquer que sejam as modas que possam alterar a superfície da vida humana. O cenário aqui, em suma, é a terra, como no romance de personagem é a civilização. O poder que as paisagens de Hardy exerce é retirado diretamente da natureza, e seus personagens são vinculados à terra por ligaduras tão fortes quanto as que os prendem uns aos outros. (Muir, 1975, p. 38).

Não satisfeito com a abordagem superficial do espaço no texto de ficção, Muir aprofunda o questionamento e trabalha com conceitos de grande valia para a categoria de modo a demonstrar o poder do espaço das paisagens e mostrar que elas imprimem força sobre a forma como as personagens agem, conduzem e são conduzidas, assim como estão ligadas à terra, ao espaço

habitado, e a relação entre seres e espaços. O espaço descrito representa o mundo em menor escala imprimindo uma relação de dependência entre indivíduos e espaços.

Em suma, é relevante analisar o quão frequente se apresenta o uso de vocábulos como cena, cenário e equivalentes na análise crítica de Edwin Muir. A partir de tal percepção, somos levados a considerar ainda um trecho da obra que nos remete ao cerne da questão.

[...] o romancista de personagens nos mostrará que o cenário humano, que o mundo em si, é infinitamente variado e interessante. [...] Veremos o universal tornando-se particularizado; a humanidade em todas as suas variedades de prisão, decorativas ou manifestas [...] ou tome-se outra diferença surpreendente, entre sentimento de tempo no romance de personagem e no dramático; como ele parece demorar-se num e voar no outro. (Muir, 1975, p. 38-39).

Voltando ao que diz respeito às cenas faz-se necessário reiterar a importância dessa temática na tessitura da diegese. A passagem de uma cena à outra assegura a continuação da história de modo a emitir uma verificação daquilo que pode vir a acontecer ao final de uma trama. Dessa maneira, “[...] como vimos, as cenas, num romance dramático, postulam um fim e, nos mais notáveis, temos a sensação de que o fim é conhecido. Em outras palavras, temos uma presciência de que alguma coisa definida virá e é apenas isto que articula e vivifica o tempo futuro para nós [...]” (Muir, 1975, p. 40). Nesse contexto, a cena tem o poder de informar, ainda que sem precisão ou certeza, o desfecho da história.

E para ratificar tal análise, o autor confirma que as ações e acontecimentos “[...]já não parece mais um mero processo impessoal, ou uma sucessão vazia, mas se torna uma presença, hostil ou auspiciosa, capaz de destruir nossa paz ou de trazer-nos felicidade.” (Muir, 1975, p. 40). A configuração do espaço, bem como a inserção da(s) personagem(ns) nele determinam o efeito de sentido que o romancista almejava construir.

Ao comentar a obra **O Idiota**, de Dostoiévski, Edwin Muir faz uma análise que muito interessa àquilo em que esta pesquisa se apoia: o estudo da categoria espaço antes da segunda metade do século XX. Observa-se, no texto de Muir, muito antes das teorias de Genette, a ideia de prolepse e, mais necessariamente, a questão de antecipação de fatos da narrativa por meio dos espaços onde as personagens transitam/habitam e as ações se desenrolam.

No presente contexto, as ideias de Genette corroboram com o que Muir já havia percebido, ou seja, que “Muitas vezes, durante todo o livro, há alusões prefigurando o final que, como todos sabem, é o assassinato de Nastasia por Rogochin; em verdade, talvez haja alusões demais e, em

certas passagens, o simbolismo se torna engenhoso e óbvio.” (Muir, 1975, p. 42-43). As referidas alusões remetem àquilo que virá a acontecer na diegese, isto é, o assassinato de Nastasia pelo personagem Rogochin. Tanto os personagens quanto o leitor, de acordo com Muir, conseguem prever o ato de violência decisivo que está à espera e será marcante na trama.

Esta é, pois, a marca de todas as principais criações do romancista de personagem, é de sua vida, e desta apenas, que somos conscientes, não de sua vida e morte, não daquele duplo destino que dá cor a todas as figuras dramáticas. O verdadeiro personagem parece existir igualmente em todos os tempos e imperturbado pelo tempo. **Vanity Fair** é não tanto um quadro da sociedade vitoriana como da própria sociedade, não nos mostra apenas como as pessoas viviam no reino de Vitória, mas como as pessoas vivem na sociedade civilizada (Muir, 1975).

Quando nos lembramos do mundo das personagens, o quadro que aparece à nossa frente é, até certo ponto, semelhante àqueles repletos frontispícios que costumam adornar as edições reunidas dos romances de Dickens, em que vemos paradas lado a lado e umas atrás das outras as formas de Pickwick, Pecksniff, Micawbwer, Dick Swiveller, Uriah Heep, Sam Weller, Sairey Gamp, Montague Tigg, O Trapaceiro Ladino, O Rapaz Gordo, e uma multidão de figuras menores, até que a página pareça incapaz de conter alguém mais. (Muir, 1975)

Logo no início do capítulo IV, intitulado “A crônica” deparamo-nos com uma afirmação que confirma a ideia de que o espaço é tratado como uma categoria importante nos estudos literários de modo a levar o teórico Edwin Muir (1975, p. 51) a afirmar que “Foi a arena confinada, sustentamos, que deu intensidade ao conflito dramático e acelerou e enfatizou a passagem do tempo.” Depreende-se, então, que, no referido caso, há uma demonstração muito clara da importância do espaço na construção do texto de ficção e que este espaço, mais especificamente no que diz respeito à arena confinada, o espaço fechado foi de extrema importância para o gênero dramático, bem como solidificou a passagem do tempo.

Constata-se, pois, a possibilidade de convívio pacífico de duas ou mais modalidades de arte numa mesma obra. Muir cita o que denomina de particular e universal e discorre sobre ambos com o intuito de partir do ambiente restrito em direção a uma construção ampla do mundo. Assim, o teórico afirma que “O artista começa por descrever o particular e apenas este, o universal não é expresso direta e imediatamente, foi levado a nascer com o particular, mas não sabemos como. [...] Certas artes parecem ter validade apenas numa dimensão, como a escultura e a pintura no espaço e a música no tempo” (Muir, 1975, p. 52).

Ao trazer para a análise a dualidade entre os tipos de romance, a saber, o romance de personagem, semelhante à pintura e, portanto, mais focado no espaço estático, parado, atemporal, e o romance denominado dramático, com a universalidade mais ligada ao tempo que necessariamente ao espaço, há uma questão que começa a ficar mais clara e evidente: o espaço é essencial em qualquer um dos dois. Muir (1975, p. 54) afirma ainda ser esta “[...] a justificativa para as limitações destas duas formas. [...] Nós, de fato, compreendemos a vida mais completamente quando vemos com uma visão predominantemente no espaço ou no tempo do que quando visualizamos em ambos igualmente, como o fazemos de costume.” A configuração do espaço acontece de diferentes maneiras e contribui de forma significativa no texto literário, às vezes mais evidente, outras vezes mais disfarçadamente, mas sem nunca estar ausente.

É impossível ser sem estar. Para situar personagens geograficamente ou mesmo em deslocamentos, é preciso que haja um espaço, assim como para a movimentação, ou ainda para o desenvolvimento das ações de tais personagens. “[...]em nossa vida diária os fatos do tempo e do espaço são de igual modo imediatos, e tudo de que temos consciência é um fluxo, com uma cristalização significativa aqui e ali, mas sem um propósito.” (Muir, 1975, p. 54). Observa-se que o tempo é citado, mas ao espaço também, em mesma proporção, são atribuídos valor e importância na percepção e criação de ficção.

Apesar de não tratar única e exclusivamente de espaço na obra **A Estrutura do Romance**, Edwin Muir demonstra grande interesse e, por que não, entusiasmo pela categoria espaço na estrutura da narrativa. Citamos narrativa devido ao fato de aqui o teórico tratar de textos em prosa, mas é perfeitamente possível encontrar indícios da categoria espaço na poesia também.

O espaço e o tempo parecem de igual modo reais em **Guerra e Paz**; mas de fato sua ação acontece no tempo e apenas nele. As casas, as salas de visita, as ruas, as propriedades rurais, são evocadas, é verdade, tão definidas e reconhecíveis quanto as de **Vanity Fair**; mas não tem a imutabilidade de Russell Square e do Queen de Crawley; alteram-se como as personagens e, ao se alterarem, tornam-se apenas aspectos temporais. No início, são simples lugares onde vivem as pessoas, como os cenários de **Vanity Fair**, mas em breve se tornam lugares onde as pessoas viveram, como o vilarejo ao qual Rip Van Winkle retornou depois do seu longo sono. (Muir, 1975, p. 55, grifo do autor).

A discussão é ampla. O teórico afirma que o espaço é mais estático que dinâmico. Essa questão tem a ver com a concepção de Muir, assim como a de muitos críticos da época e até hoje de que a literatura e a música são artes do tempo enquanto a pintura e a escultura caracterizam-se como a arte do espaço. É a questão colocada desde *Ut Pictura Poesis* de Horácio. No entanto,

mesmo que ainda entenda o espaço como estático, ele torna-se fundamental na construção tanto de **Guerra e Paz** quanto de **Vanity Fair**. Muir percebe a categoria do espaço dentro da narrativa. Ao citar casas, ruas, propriedades rurais, salas de visitas, ou ainda lugar onde as pessoas vivem ou viveram. Seria impossível construir essas narrativas sem a contribuição essencial do espaço.

Na medida que a análise se aprofunda, há, na concepção de Muir, um entrelaçamento de espaço e tempo, o que chamamos de cronotopo, mas deter-nos-emos, aqui, apenas na questão do espaço. Tal categoria, que teve na segunda metade do século XX uma tônica mais apurada de estudos e pesquisas e, sobretudo, de visibilidade, já usufruía de tal benesses ainda nas primeiras décadas do século supracitado e até mesmo em fins do XIX.

Para uma abordagem da categoria do espaço e mais precisamente aquilo que é inerente a itens importantes para a análise espacial como cena, cenário, lugar e ambiente, vocábulos de cunho espacial e a noção das funções desempenhadas na narrativa, a obra de Muir e de outros teóricos não deixam dúvidas de que o espaço já ocupava posição de destaque no que tange às categorias que compõem o texto literário. Para Muir (1975, p. 59):

[...] a crônica liberta um eco que vagueia em espaços mais amplos do que aqueles em que há pouco fora confinada: espaços, além do mais, que repetem as proporções de seu original e respondem aos mesmos tons, numa escala cuja amplitude é inconcebível. Tolstói descreve só umas poucas gerações, mas a ênfase de sua imaginação faz o ciclo infundável das gerações se desenrolar em nossa imaginação e vemos a vida humana como nascimento, crescimento e decadência, um processo perpetuamente repetido. Esta, pois, é a estrutura, ideal e real, da crônica, sua estrutura e universalidade. (Muir, 1975, p. 59).

Muir (1975, p. 53) afirma que, no romance dramático, o destino é visível, nós o vemos desdobrando-se no mundo, sobre o qual bate, por enquanto, uma luz mais intensa do que a do dia comum, e porque o vemos manifestado, nós o entendemos e o aceitamos tacitamente. Na crônica, pelo contrário, enquanto o mundo humano é claro e imediato, o destino continua um mistério e só podemos nos submeter a suas leis incognoscíveis por um ato de fé.

O romancista dramático, por outro lado, aceita um destino que é manifesto no mundo; e este tipo particular de fé não é exigido dele. Vê a ação como causa e efeito; o cronista a vê como um acidente humano contra a lei transcendental, ambos expressando uma realidade, mas se movendo em planos diferentes. E como, para o primeiro, causa e efeito devem ambos ter uma realidade exterior e um interior, se esta não se destina a ser apenas mecânica, assim, para o último, aqueles dois aspectos devem ser enfatizados com igual força, se não é para serem destituídos de sentido. O atributo conhecido do destino não visto – sua progressão regular – deve ser mantido rigidamente; o resto deve ser oferecido como uma imagem de tudo que é concebível. (Muir, 1975, p. 64).

Muir afirma ainda ter visto coisas que dizem respeito a tempo, espaço e causalidade. Ora, se o teórico trata de tempo, de causa e, em determinadas situações, também de efeito, não deixa de lado a questão do espaço. Apresenta-se, para Muir, uma categoria importante tanto quanto as demais. Citando Kant, a respeito da unidade integral de início ao fim, Muir estabelece uma relação entre todas as outras unidades que compõem o romance com o espaço e eleva tal categoria ao patamar de estudo das outras.

Ademais, convém salientar que, para Muir (1975, p. 65), “[...] a imaginação deseja ver a unidade integral ou a imagem dela; e parece que aquela imagem só pode ser concebida quando a imaginação aceita certas limitações, ou se encontra ela mesma trabalhando espontaneamente dentro delas.” Isso significa que as imagens aludidas anteriormente poderiam, de forma sistemática, determinar o princípio das diversas estruturas que a imaginação pode criar como, por exemplo, o romance dramático, o romance de personagens e a crônica. Para tanto, faz-se necessário que haja um mundo pré-estabelecido e que ocorra uma representação, sobretudo dos espaços, para que a ficção consiga, por si só, criar sentido.

Se a esfera do romance de personagem é o espaço, e a esfera do romance dramático o tempo, então, assim foi sugerido, a de **Ulisses** é uma espécie de espaço-tempo. Sua intenção não é mostrar um modelo de sociedade ou de destino, mas captar o fluxo enquanto ele se move. Personagens, *homours*, e paixões entram, mas estes são recursos para definir o sentimento de tempo e de espaço mudando perpetuamente. (Muir, 1975, p. 74 – **grifo do autor**).

Muir decididamente contempla a categoria do espaço para se referir a um dos tipos de romance que ora analisa, no caso o romance de personagem. Embora também faça menção ao romance dramático, o qual descreve como sendo predominantemente de tempo, afirma ser **Ulisses** uma construção de espaço e de tempo.

Mais adiante, quando Muir aprofunda o questionamento e enquadramento da obra, enfatiza que “O livro é um quadro panorâmico de Dublin, não uma impressão da passagem de um dia. O fluxo se solidifica em assunto para personagens e cenas, nisto e em nada mais. O dia é apenas a moldura do quadro. Como se precisa de uma, serve satisfatoriamente.” (Muir, 1975, p. 76). Tal assertiva por parte do teórico mostra que até mesmo a passagem do tempo se solidifica, transforma-se em um quando e, por que não, num espaço. Ser também o livro um quadro panorâmico de Dublin é, pois, uma demonstração da importância do espaço na constituição do romance.

Somos surpreendidos mais uma vez quando da análise da obra de Virginia Woolf, publicada em 1925. A obra é descrita como uma pintura espacial engenhosa na literatura contemporânea da época. A relação entre espaço e personagem fica evidente quando da apreciação de Muir. De acordo com ele,

Mrs. Dalloway é a mais engenhosa pintura espacial da vida na literatura contemporânea. As relações que apresenta são horizontais, relações entre diferentes personagens ou lugares, não entre causa e efeito no tempo. Mesmo as evocações do passado têm uma qualidade puramente pictorial; não recordam uma cena diferente, antes rematam a presente e cada uma tem a qualidade deste dia de verão em Londres. (Muir, 1975, p. 77, **grifo nosso**).

As relações mencionadas por Muir, sejam elas entre personagens ou lugares, apresentam, de acordo com o teórico, qualidade pictorial, o que concretiza a categoria espaço mais uma vez como aquela capaz de oferecer ao romancista a melhor opção para organizar as cenas e rematar as ideias de um determinado dia, em um determinado lugar, a saber, a cidade de Londres, mais precisamente no verão. Sabe-se, pois, que em cada estação os espaços sofrem transformações e isso implica diretamente a construção da cena, bem como o efeito de sentido pretendido pelo romancista.

Já no tipo de romance descrito como dramático, Edwin Muir lança mão de um punhado de ideias sobre a constituição da diegese e destaca o espaço como fundamental na construção do texto de ficção. Ao analisar uma peça, o autor busca a cena como aquela que obtém a capacidade de mudar, mas fica óbvio e evidente que o espaço descrito é representativo e causa efeito de sentido. “[...] pode-se mostrar uma charneca destruída, um penhasco perto de Dover, um cemitério, mas os olhos da audiência estão fixos é numa pequena área iluminada onde as mesmas figuras aparecem e reaparecem até que seu conflito seja resolvido.” (Muir, 1975, p. 87).

Até quando Muir desmerece a questão dos espaços, no caso a charneca destruída, um penhasco, ou ainda um cemitério, e tais alusões espaciais dizem respeito a espaços cujos efeitos de sentido podem ser catastróficos, são espaços propícios a gerarem uma relação topofóbica entre espaço e personagem, o foco do leitor fica numa área, ou seja, num espaço onde os conflitos elegem um lugar para que sejam totalmente resolvidos e ocorra o desfecho da trama.

Na alusão de Muir aos grandes tipos de romance, é possível se deparar com uma definição que traz ao campo da crítica valor significativo à categoria do espaço e mais necessariamente ao termo cena, extremamente espacial. Citando os demais tipos, o crítico afirma que “[...] assim como

no romance dramático, aqui a cena é sempre mais do que uma cena particular; é num certo sentido, simbólica.” (Muir, 1975, p. 87). Ora, observa-se, nesse sentido, que a cena, ou melhor, o espaço no qual ocorrem as ações influencia a criação de sentido na obra e contribui para ela, não sendo, nesse quesito, apenas suporte para que as ações se desenrolem.

Reproduzir a esfera da vida comum pode ser uma das facetas da literatura de modo a buscar o efeito de sentido da verossimilhança. Representar, pois, uma imagem da vida requer a demonstração daquilo que é praticado no dia a dia por indivíduos munidos de capacidades e conceitos que retratam a sociedade. Ao tratar da referida tarefa, o crítico aponta que isso poderá se dar ou no tempo, ou no espaço. Como é impossível ser sem estar, o espaço, ainda que não seja o protagonista, torna-se essencial.

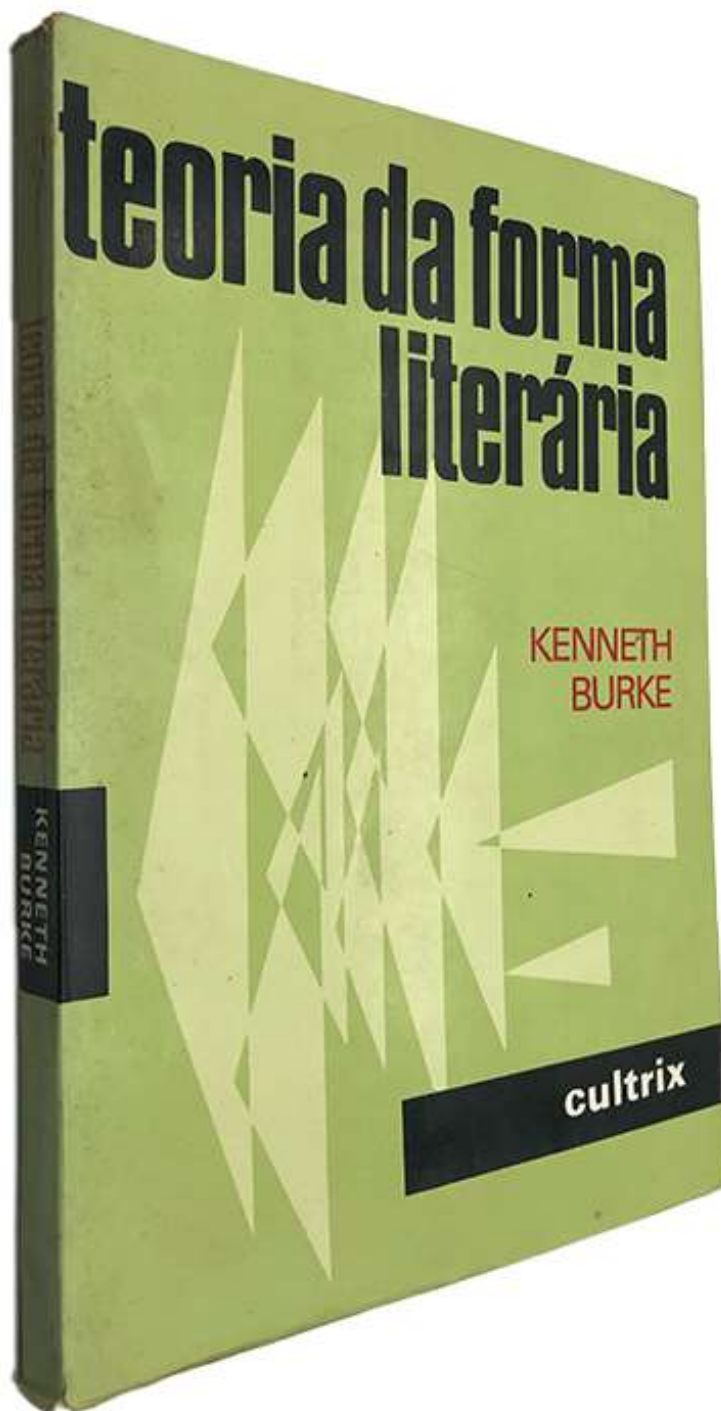
Será uma imagem da vida, não um simples registro de experiência, mas sendo uma imagem inevitavelmente observará as condições que sozinhas tornaram a imagem completa e universal, e estas, tentei mostrar, se reduzem a uma representação da ação predominantemente no tempo ou predominantemente no espaço. (Muir, 1975, p. 88).

Uma imagem completa e universal dar-se-á a partir da sua constituição, como bem salienta Muir no trecho anterior, na perspectiva temporal e espacial. Percebe-se, então, que a categoria espaço dispõe de mesmo valor no que diz respeito ao aparato teórico usado para analisar uma obra literária, neste caso o romance, e isso prova o não esquecimento ou desprezo de tal categoria antes dos anos 50 do século XX.

Nota-se, pois, uma abertura explícita para a categoria do espaço na narrativa, principalmente naquilo que Muir descreve como as categorias até então analisadas: o romance de ação, de personagem, o dramático, o epocal e, por fim, a crônica. Nosso intuito não é de modo algum estudar a categoria tempo, mas vale ressaltar que, assim como a última categoria, o espaço é igualmente importante para o teórico.

Muir (1975, p. 88) afirma que “Vendo a vida no tempo ou vendo-a no espaço o escritor pode construir as relações, os valores dinâmicos de seu enredo de modo satisfatório e com uma finalidade, e transformar seu senso vago e contingente da vida numa imagem positiva, num juízo imaginativo.” O espaço, então, contribui para a construção de relações na obra de ficção e ainda assume a responsabilidade de propiciar a produção de sentido, cuja imagem criada da vida seja positiva, bem como o juízo imaginativo e a configuração do ser no mundo.

**CAPÍTULO V – A CATEGORIA ESPAÇO NA TEORIA LITERÁRIA DO SÉCULO XX:
UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA OBRA DE KENNETH BURKE, TEORIA DA FORMA
LITERÁRIA**



Fonte: Google Imagens.

O crítico literário americano Kenneth Burke assina algumas das principais teorias literárias do século XX. Em seus textos mais conhecidos é possível encontrar análises e reflexões literárias baseadas na natureza do conhecimento que faz uso da Literatura para compreender a combinação da linguagem e das ações humanas.

O trabalho de Burke é complexo e detalhado porque parte de uma “simbologia de ação” que estaria impressa nas obras literárias de acordo com sua finalidade. Para tecer suas considerações teóricas, Burke examinava aspectos intrínsecos – que são responsáveis pela essência do texto literário, ou seja, aspectos formais e linguísticos; e extrínsecos – elementos externos materializados na estrutura do corpus literário de acordo com o contexto.

Segundo Burke, os aspectos extrínsecos, apesar de não serem obrigatoriamente essenciais, merecem uma atenção especial porque podem enriquecer o processo de leitura dos textos literários. Esses elementos extrínsecos podem ser um leitor específico, dados biográficos relevantes do escritor, datas de redação e publicação da obra literária que leva em consideração crenças, valores, contextos históricos, sociais, econômicos e políticos.

A partir de um panorama do legado acadêmico de Burke, é possível identificar um olhar crítico tanto para a obra literária (e seu autor) quanto para as correntes críticas literárias. A teoria crítica literária mundial recebe o pensamento de Burke desde meados do século XX, quando o escritor passou a publicar seus textos e a trabalhar em renomadas universidades americanas. Entre as suas principais obras estão: **Counter-Statement** (1931; rev. ed., 1968); **The Philosophy of Literary Form** (1941; 1974); **Permanence and Change: An Anatomy of Purpose** (1935; 1959); **Attitudes Toward History**, 2 vols. (1937; 1959); **A Grammar of Motives** (1945); **A Rhetoric of Motives** (1950); and **Language as Symbolic Action** (1966).

A Teoria da Literatura recepcionou amplamente muitos pontos do pensamento de Kenneth Burke. Um de seus posicionamentos mais conhecidos que aparece impresso em suas primeiras publicações, diz respeito à continuidade da literatura.

Para Burke, a literatura não termina em si mesma porque é uma nuance de uma retórica contínua que envolve o texto e o seu escritor. Pode-se considerar esse processo literário que envolve o escritor, o texto, leitor e a crítica literária como uma retroalimentação constante e interdependente.

As questões referentes ao espaço nas obras literárias receberam uma atenção especial de Kenneth Burke em seus trabalhos teóricos. Burke analisa detalhadamente a maneira que o espaço

está representado nos textos literários, sendo possível em alguns momentos comparar a arte do escritor literário a um pintor que retrata uma paisagem em uma tela, que seria a folha em branco, pronta para ser escrita.

Nesse contexto, é de todo oportuno destacar que teóricos como Antoine de Compagnon (1999) conceituam a Literatura como a arte das palavras, ou seja, uma forma de expressão artística pura e legítima. É justamente dentro desse panorama que podemos encaixar a teoria de Burke (1953) que nos oferece uma perspectiva sensível à essência artística da Literatura.

Nas palavras de Burke (1953):

[...], por conseguinte, embora obtivesse as personagens e ambientes de sua ficção por via de pesquisa, as formas básicas de experiência que exemplificam dizem respeito às mesmas tendências que encontramos nas obras de artistas menos apartados do mundo. E seus interesses espontâneos possibilitavam-lhe acompanhar paralelamente os interesses de sua época de outra maneira: seu amor pela penumbra, pela emergência e evanescência, capacitava-o a simbolizar a transição. (Burke, 1953, p. 27).

Os elementos presentes no texto literário, tais como personagens, enredo, sentimentos e conflitos possibilitam uma contextualização da história, tendo em vista que todos estão interligados. De acordo com Burke (1953) é muito importante entender o momento de redação e publicação de uma determinada obra literária, em razão da oportunidade de se conhecer um pouco mais do que o escritor nos permite conhecer sobre si mesmo e que está impresso explícita ou implicitamente nas páginas de um livro.

Destarte uma das grandes realizações das Teorias da Literatura contemporânea é justamente o trabalho de análise crítico dos textos literários que passam a ser estudados por meio de metodologias de pesquisas científicas, mas sempre levando em consideração que o corpus de estudo se trata de uma obra de arte.

O pensamento de Burke (1953) revisita alguns pontos da Filosofia para estruturar sua teoria crítica literária ao apontar os conceitos de macro e microcosmos: esse último diz respeito ao ser humano em si encapsulado em seu corpo e existindo em um determinado ponto do universo com uma minúscula e limitada perspectiva da realidade e do mundo ao seu redor, enquanto aquela primeira definição se refere à complexidade de universos interligados a cada parte do corpo humano que traz em sua composição elementos filosóficos, culturais, religiosos, sociais, políticos, ideológicos entre outros. Para Burke (1953), seriam justamente as noções conceituais de micro e macrocosmos que possibilitariam os processos de construções simbólicas em uma obra literária.

“Seus heróis [...] exemplificarão sempre, em microcosmo, aquilo que o meio ambiente deles exemplifica em macrocosmo; hordas inteiras se deslocam cegamente enquanto seu herói solitário avança com uma consciência agudamente circunspecta.” (Burke, 1953, p. 30).

Segundo Burke (1953), o espaço permanece relevante mesmo que em uma passagem descritiva relativamente curta e aparentemente efêmera. “A contemplação das coisas permanentes servia, basicamente, para revigorar sua representação do evanescente.” (Burke, 1953, p. 31).

O suspense é outro ponto que se estabelece intimamente interligado ao espaço nas estruturas narrativas como um recurso estilístico necessário para criar um sentimento de expectativa no leitor. Essencialmente, o suspense diz respeito a um sentimento de ansiedade sobre alguma coisa que está prestes a acontecer e é um mecanismo de prender a atenção da audiência tanto em obras literárias quanto nas artes cênicas como um todo. É importante destacar que a forma de materializar o suspense em um texto literário é muito subjetiva, mas não impede que a teoria literária escolarize algumas questões mais importantes, assim como o fez Burke (1953).

Assim, refinam-se os elementos da surpresa e suspense postos na estrutura de cada linha ou sentença, até que, nos mínimos pormenores, a obra se erice de revelações, contrastes, reiteraões com diferença, elipses, imagens, aforismos, volumes, valores sonoros, – em suma, toda aquela complexa riqueza de minúcias que, no seu aspecto linha a linha, chamamos de estilo, e nos lineamentos gerais chamados de forma (Burke, 1953).

O suspense interliga inúmeros elementos distintos de forma harmônica com a finalidade de gerar sentimentos de expectativa, ansiedade, inquietação e conseqüentemente gerar interesse por parte do leitor da obra literária. No caso de um contexto de horror e terror, para contribuir com a atmosfera de medo e pânico, as personagens são inseridas em locais sombrios que são descritos a partir da estética da arte gótica, por exemplo. É interessante destacar que essa estética literária foi concebida a partir da obra de Horace Walpole, **O Castelo de Otranto**, de 1764 e é utilizada fortemente até os dias atuais, inclusive nas artes plásticas e no cinema.

O ritmo da narrativa aparece alinhado ao suspense porque desenvolve a seqüência de ações da narrativa literária. Em alguns casos, o suspense pode acontecer em um momento específico de clímax, ou ainda, se prolongar por toda a história. Destaca-se que o ritmo da estrutura narrativa não está restrito somente aos romances, contos, novelas entre outros gêneros narrativos, tendo em vista que a poesia, em geral, também apresenta elementos rítmicos em suas estruturas que são amplamente flexíveis. “O movimento acelerado de um corpo em queda, o ciclo de uma tempestade,

o processo do ato sexual, o amadurecimento das searas – o crescimento nesses casos não é tão-somente uma progressão linear, mas uma realização.” (Burke, 2022, p. 57)

Pode-se afirmar que um importante ponto em comum entre o suspense e a poesia é a expressão de sentimentos. O suspense aparece inserido em um contexto narrativo de medo, ansiedade e pânico, enquanto a poesia tende a materializar sentimentos mais positivos como o amor, a felicidade, e mesmo quando se trata de sentimentos mais tristes, a abordagem poética é bem mais sensível do que uma história de terror.

Podemos discutir as formas básicas da mente humana por meio de conceitos como crescendo, contraste, comparação, e assim por diante. “Mas para experimentá-los emocionalmente, devemos tê-los singularizados num exemplo, um exemplo que será escolhido pelo artista entre suas experiências emocionais e ambientais” (Burke, 1953, p. 51).

Percorrendo a teoria literária formulada por Burke (1953) é possível identificar um denominador comum entre o ambiente (o espaço da narrativa propriamente dito), os sentimentos dos personagens diretamente e os pensamentos do autor, mesmo que indiretamente. É possível perceber aqui o efeito da catarse literária a partir da concepção aristotélica na qual o efeito estético do texto artístico é capaz de purificar e libertar os seres humanos por meio de uma descarga emocional.

A obra literária **La Symphonie Pastorale** de André Gide de 1919 pode ser considerada como uma alegoria para o tratamento de uma crise matrimonial, possivelmente a sua própria, por meio da problematização das complexas relações humanas. O texto do autor reflete profundamente sobre a visão de mundo e os conflitos existenciais.

Tendo em mente **7 Travels**, vemos outra vez o quão distanciados estamos da sátira. Talvez, numa forma muito mais simples e lírica, Gide estivesse escrito tal livro. Refiro-me a **La Symphonie Pastorale**, em que especula acerca de um mundo que lhe é estranho, o mundo da cegueira. Ele consegue, inclusive, esquecer seu próprio conhecimento, quando usa sua heroína cega, ao tentar imaginar-se no mundo da visão, conjectura que a luz do sol deve ser como o zumbir de uma chaleira. (Burke, 1953, p. 109, **grifo do autor**).

Ainda sobre a interligação de sentimentos com o lugar, Burke (1953) destaca o icônico discurso de Marco Antônio no funeral de Júlio Cesar, da peça homônima ao lendário imperador romano que foi redigida por William Shakespeare, datada oficialmente de 1599. Com o coração pesaroso diante da sociedade romana e o caixão de Júlio César, Marco Antônio reflete sobre o que permanece nesta vida após a morte de uma pessoa: seus atos bons ou maus? A complexidade do

texto shakespeariano imortalizou a cena na cultura popular ao longo dos séculos nas artes cênicas em geral e constantemente revisitada pela indústria cinematográfica americana, contando com nomes como Denzel Washington, Marlon Brando, Damien Lewis entre outros renomados atores, interpretando o emocionante discurso de Marco Antônio. Destarte, segundo Burke (1953 p. 128): “No decurso de uma única cena, o poeta inverte as expectativas do público – como no terceiro ato de Julius Caesar, em que o discurso de Bruto à população nos prepara para a sua absolvição; todavia, o discurso de Antônio, imediatamente, a seguir, nos prepara para a derrocada”

Novamente é possível apontar aqui o efeito catártico do texto literário sobre o leitor, mesmo sendo utilizado em uma produção artística de natureza diversa que seria uma peça de teatro ou mesmo um filme. No caso de Júlio César, é interessante observar que apesar de a obra ser dedicada ao imperador, o seu clímax é o momento mais importante acontecem pelas falas de uma personagem coadjuvante em uma cena do terceiro ato.

Uma cena de arremate deve ser silogística no sentido que suas ocorrências específicas assinalem a conclusão dramática das premissas; “qualitativa no sentido de que exemplifique algum estado de espírito tornado desejável pela matéria precedente; repetitiva no sentido de que as personagens proclamem mais uma vez sua identidade”; convencional no sentido de que tenha, traga em si algo de categoricamente conclusivo, um adeus ou morte, e menor e incidental no sentido de conter uma fala que apresente início, desenvolvimento e fim, independentemente de seu contexto. (Burke, 1953, p. 131-132).

Dentro do contexto em tela, Burke (1953) assinala que a expressão artística literária engloba elementos além da estética do texto, que revestem a complexidade e peculiaridade dessa Arte capaz de estabelecer toda uma área de conhecimento dentro da Ciência para estudá-la. “As formas artísticas, para resumir, não são exclusivamente ‘estéticas’. Pode-se dizer que têm existência anterior nas experiências da pessoa que ouve ou lê a obra de arte. Correspondem a processos que caracterizam as experiências da pessoa fora do campo da Arte.” (Burke, 1953, p. 144).

Utilizando a obra Júlio César de Shakespeare, é possível perceber a fluidez do texto literário que permite sua utilização por diferentes suportes e por variadas formas de artísticas. Ao longo do século XX, inúmeras adaptações para o teatro, televisão e cinema foram feitas. Algumas versões adaptaram as palavras de Shakespeare, outras fizeram uso dos diálogos na íntegra. No cinema, por meio do uso da fotografia e da cenografia, é possível ainda imprimir de maneira extremamente verossímil o ambiente no qual estava inserido o Império Romano. “As imagens artísticas mudam

grandemente com as alterações do ambiente e dos sistemas éticos de que se originam [...]” (Burke, 1953, p. 145). Isso significa que quando se altera um determinado ambiente, há uma mudança na maneira pela qual o espaço vai impactar nos efeitos de sentido da obra.

Na literatura, a descrição corresponde a um elemento importante no processo de elaboração de um texto. Há uma modalidade redacional descritiva, embora não seja comum textos integralmente descritivos. A descrição pode listar as partes essenciais de um objeto ou uma pessoa por meio da utilização de adjetivos para que o leitor tenha a imagem mais exata possível. Essa descrição pode ser também das qualidades ou da personalidade de alguém.

Destaca-se que a descrição também pode detalhar fatos ocorridos para composição de uma sequência de ação em uma narrativa. “Um romancista, por exemplo, deve dar-nos bastante descrição para que sintamos convictamente a ambiência de sua história” (Burke, 1953 p. 146). A descrição assume papel importante no que tange à organização das ideias e composição do texto de ficção no gênero romanesco. Dessa forma, Genette (2013, p. 274) afirma que:

A função da descrição, a mais claramente manifestada hoje, porque se impôs, com Balzac, na tradição do gênero romanesco, é de ordem simultaneamente explicativa e simbólica: os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem, em Balzac, e seus sucessores realistas, a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito. (Genette, 2013, p. 274).

A questão da subjetividade na literatura deve ser analisada com cautela em geral. A relação do ambiente com as personagens também pode se configurar de maneira subjetiva de acordo com a narrativa elaborada pelo escritor e que pode ser percebida de diferentes formas, dependendo do leitor. “As experiências universais estão implicadas em modos específicos de experiência: surgem de uma relação entre o organismo e seu meio ambiente” (Burke, 1953, p. 150). Ser e espaço. Parafraseando Borges Filho (2016) quando ele afirma a impossibilidade de ser sem estar em algum ambiente.

A subjetividade é sempre relativa ao sujeito, que no caso em tela, se refere tanto aos personagens como os leitores de suas histórias. O efeito catártico proporcionado por uma obra literária ao seu leitor corresponde a uma experiência individual, íntima e pessoal. “Referimo-nos simplesmente ao fato de que o organismo que se ajusta levará em conta alguma condição ambiental específica” (Burke, 1953, p. 151). O que é chamado de condição ambiental faz menção diretamente ao espaço e ao meio em que as personagens dispõem para se movimentar. Abordar tal questão implica, pois, em teorizar sobre o espaço e funções que ele assume.

Nota-se com bastante clareza em Burke a preocupação com a questão do espaço e mais particularmente com o cenário. Ao analisar Ariel em uma peça teatral, o teórico afirma que “Talvez esteja mais bem condensado nas canções e nas ações de Ariel que alhures na peça, mas trata-se, essencialmente, de uma atitude complexa que impregna o **cenário**, o enredo e as personagens” (Burke, 1953, p. 153 - grifo nosso). O vocábulo cenário representa, nesse contexto, a relação da personagem supracitada com espaço, a representação deste na obra, bem como a construção da ficção.

O contraste que o espaço imprime na literatura, sobretudo no romance, leva Burke a uma análise de extrema perspicácia e que interessa à tese que defendemos. De modo muito claro e objetivo Burke (1953, p. 163) assevera que [...] “por via dos desenvolvimentos da progressão qualitativa, a descrição de uma terrível tempestade pode tornar-se mais imponente se acompanhar, digamos, a narrativa de uma cena muito lassa num salão”. A cena calma dentro de um salão é extremamente impactada pela descrição – espaço – da tempestade que ocorre fora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consideração do espaço como uma categoria fundamental na narrativa é percebida desde sempre na teoria e na crítica, mas ao longo da história da literatura e outras formas de expressão artística, vemos uma evolução na maneira como os estudiosos abordam e utilizam o espaço como elemento interpretativo da obra literária. As transformações nessa abordagem são influenciadas por diversos fatores, incluindo movimentos artísticos, mudanças sociais e avanços tecnológicos.

Ao findar este trabalho podemos afirmar que a categoria do espaço desempenhou um papel significativo na crítica da primeira metade do século XX. Conforme apresentado, fizemos um pequeno recorte na crítica da primeira metade do século XX: Henry James, Wolfgang Kayser, Percy Lubbock, Forster, Edwin Muir e Kenneth Burke. Esse recorte epistemológico na crítica se deve a três fatores basicamente. Primeiro, porque não conseguiríamos abordar todos os críticos aparecidos nesse momento. Segundo, optamos por aqueles que foram traduzidos para o português. Finalmente, se não são todas, são a maioria das obras críticas e teóricas que influenciaram décadas de estudos literários.

O que nos motivou essa investigação foi a afirmação, muito comum nos estudos sobre o espaço literário, de que o espaço, como categoria literária, era pouco estudado em relação às outras, notadamente, à categoria do tempo. Essa afirmação dos estudiosos dos anos 70 como Bourneuf e Weisgerber se tornou comum aos estudiosos dos anos 90 em diante. Empreendemos, então, essa investigação para comprovar ou não tal afirmativa. Daí o recorte temporal se situar na primeira metade do século XX.

Pois bem, após esse trabalho de metacrítica, focando especificamente a categoria ou a noção de espacialidade na obra literária, vimos que tal afirmativa não procede. Os estudiosos analisados, todos eles, sem exceção, conheciam a importância da categoria do espaço para a construção da obra literária e mostram isso em suas obras críticas. Alguns enfocam diretamente a categoria, nomeando-a, enquanto em outros a preocupação com o espaço fica subentendida. Interessante notar que isso acontece também para a categoria tempo. Portanto, podemos concluir que a abordagem dos estudos literários na primeira metade do século XX valorizaram igualmente e da mesma forma tanto o espaço quanto o tempo.

Na verdade, como categoria básica da vida humana, levantamos a hipótese de que tanto os estudos literários quanto a criação literária nunca esqueceram a importância do espaço e do tempo para a criação literária.

Façamos uma pequena digressão e uma afirmação básica. O espaço sempre foi importante na criação literária e os criadores sempre souberam disso, mesmo que instintivamente. Afinal, fazer literatura é criar mundos possíveis e não existe mundo sem espaço (e tempo). Mas, é natural que a representação ou reapresentação desse espaço vai mudando conforme a sociedade também vai.

Em retrospectiva, na literatura grega antiga, por exemplo, as epopeias como a **Ilíada** e a **Odisseia** de Homero exploram o espaço como uma categoria narrativa, envolvem viagens e exploração de terras, mostrando uma conexão entre os eventos narrativos e os lugares. Durante o Renascimento, a ênfase na observação da natureza e a ascensão do individualismo influenciaram a descrição detalhada do espaço na literatura. No movimento romântico do século XIX, houve uma valorização do sublime na natureza, onde os espaços naturais grandiosos e selvagens eram frequentemente utilizados como cenário para refletir emoções intensas e experiências transcendentais. Durante o período do realismo e naturalismo, os escritores buscaram retratar espaços de maneira mais objetiva e detalhada, principalmente utilizando ambientes urbanos para explorar questões sociais e psicológicas.

No início do século XX, com o modernismo, houve uma ruptura com as formas tradicionais de representação do espaço. Autores exploraram a interioridade dos personagens e utilizaram técnicas experimentais para representar a consciência e a memória involuntária; fazendo do espaço uma categoria ainda mais complexa. Com o modernismo – um movimento que desafiou as convenções tradicionais e experimentou novas formas de expressão – o psicológico tornou-se tão crucial quanto o espaço físico e ligado a ele, aliás. O realismo mágico também agregou valor à categoria do espaço, afinal, principalmente quanto estava associado à literatura latino-americana, o realismo mágico introduziu elementos fantásticos e surreais no espaço cotidiano.

O pós-modernismo, que surgiu no pós-Segunda Guerra Mundial, questionou a estabilidade do espaço na narrativa. Narrativas não lineares, desconstrução de fronteiras entre o real e o imaginário, e reflexões sobre a natureza da representação espacial tornaram-se características desse período. Na literatura contemporânea, vemos uma diversidade de abordagens ao espaço. A globalização, a ascensão da tecnologia e a consciência ambiental têm influenciado como os escritores representam e exploram o espaço em suas narrativas.

O pós-modernismo desafiou as noções de linearidade e coerência narrativa, muitas vezes resultando em representações fragmentadas e não lineares do espaço, o que fez com que autores questionassem a estabilidade do espaço e a natureza da realidade e a globalização trouxe narrativas

que passaram a explorar espaços transnacionais e culturais interconectadas, afinal, era preciso compreender um espaço em um contexto global.

Em resumo, a consideração do espaço como uma categoria central na narrativa tem sido representada de formas diferentes pela literatura ao longo do tempo, refletindo mudanças na forma como percebemos o mundo, nos expressamos artisticamente e entendemos a relação entre espaço e experiência humana.

A mudança da narrativa ao longo do tempo levou a diversas experimentações e variações na estrutura tradicional. Cada história pode ter suas próprias características, mas essas categorias fornecem uma base para a análise e compreensão de narrativas em geral. A categoria espaço, como tivemos a oportunidade de perceber, recebeu atenção não apenas nas últimas décadas, mas desde pelo menos a partir da segunda metade do século XIX.

Por tudo isso, o espaço na literatura desempenha um papel fundamental na construção de narrativas e na transmissão de significado. A representação do espaço pode influenciar a atmosfera de uma história, afetar o desenvolvimento dos personagens e proporcionar uma compreensão mais profunda do contexto em que a trama se desenrola. A descrição do ambiente físico, por exemplo, é uma maneira clássica de usar o espaço na literatura. Autores frequentemente usam detalhes sensoriais para criar imagens vívidas de cenários, ajudando os leitores a visualizarem e se envolverem com o mundo fictício da história. O espaço muitas vezes é usado simbolicamente para transmitir significados mais profundos. Por exemplo, um lugar específico pode representar segurança, liberdade, opressão ou isolamento, adicionando camadas de interpretação à narrativa.

Os espaços que os personagens habitam e frequentam podem influenciar seu desenvolvimento. Um personagem pode mudar ou evoluir ao longo da história com base nas experiências que tem em determinados lugares. Ele também pode ser utilizado para criar conflito e tensão na trama; restrições físicas, como espaços apertados ou isolados, podem intensificar a dramatização e impactar o comportamento dos personagens. Em algumas obras, o espaço em si se torna um personagem. Isso pode acontecer em romances que se passam em ambientes específicos, como cidades ou casas, que têm personalidades próprias e afetam diretamente os eventos da história. E, além do espaço físico, o tempo e a cronologia também se fragmentaram e a literatura foi adquirindo cada vez mais complexidade na medida que a vida também. Narrativas não lineares ou histórias que abrangem longos períodos exploram o espaço-tempo de maneira única.

Em resumo, o espaço na literatura é uma ferramenta versátil que os escritores utilizam para criar mundos imaginários, transmitir significados simbólicos e influenciar a experiência do leitor. O modo como os espaços são construídos e explorados pode enriquecer profundamente a qualidade e o impacto de uma narrativa, como por exemplo, quando temos uma descrição cuidadosa do espaço que contribui para a criação da atmosfera geral, afetando o tom emocional e psicológico da história. Ele é essencial para estabelecer o contexto cultural e social da narrativa. O ambiente pode refletir valores, normas e desafios específicos da sociedade em que a história se passa.

Todas essas mudanças na construção do espaço-tempo da narrativa foram acompanhadas e estudadas pela crítica e estudiosos da literatura. Vista a importância do espaço na construção das narrativas, este trabalho buscou entender se de fato faltou um tratamento maior do espaço literário ou se tal categoria foi estudada, mas houve um esquecimento ou até mesmo um descrédito por parte dos teóricos. Após todas essas análises nos capítulos anteriores, podemos afirmar que a categoria do espaço não foi desvalorizada. Se não todos, mas grande parte dos principais críticos e estudiosos da literatura na primeira metade do século XX se ocuparam e exemplificaram a importância da espacialidade para a criação e interpretação da obra literária.

Faz-se necessário, também, outros estudos no que se refere ao conceito de espaço nos estudos literários. Seria de largo interesse uma pesquisa que abranja, em termos ocidentais, desde os gregos até o século XIX, de onde partiu nossas análises do que foi produzido sobre tal assunto. Posteriormente, também seria muito importante, acreditamos, um estudo do conceito de espaço nos estudos literários na segunda metade do século XX. Nota-se, dessa forma, que ainda há um longo caminho a ser percorrido nos estudos literários no que diz respeito ao conceito de espaço na crítica e nos estudos literários de modo geral, e que este estudo se mostra, do ponto de vista arqueológico, um campo ainda pouco explorado, de modo que se apresenta propício e fecundo a novas investigações.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMORA, Antônio Soares. **Introdução à teoria da literatura**. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- _____. **Questões de literatura e de estética: A Teoria do Romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 5.ed. Rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARTHES, R. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- BASTOS, F. (2013). **Literatura e recepção: leitura e subjetividade**. Letras De Hoje, 38(3).
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e editora, 2007.
- BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidnei (orgs.). **O espaço literário na obra de Vergílio Ferreira**. Clube de Autores. 209 p. 2016.
- BOURNEUF, Roland. A organização do espaço no romance. In: BORGES FILHO, Oziris (Org.). **O espaço Literário: textos teóricos**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2016. Cap. 5. p. 109-126.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. **Breve história do espaço na Teoria da Literatura**. Cerrados. Brasília, UnB, n. 19, p. 115-133, 2005.
- DIMAS, A. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leituras sem Palavras**. Série Princípios, Ed. Ática, São Paulo, 1986.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias.** Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

GANCHÓ, C. V. **Como analisar narrativas.** São Paulo: Ática, 1991.

GENETTE, Gérard. **Figuras II.** Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

HAMON, Philippe. **Du descriptif.** Paris: Hachette Livre, 1993.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAMES, Henry. **A arte da ficção.** Tradução de Daniel Piza. Osasco: Novo Século, 2011.

_____. **A arte do romance:** antologia de prefácios. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

LAKOFF, George; JHONSON, Mark. **Metáfora da vida cotidiana.** Campinas, SP: Companhia das Letras, São Paulo, 2002. 361p.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção.** Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. **Para uma Ontologia do Ser Social**, 1. Tradução Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer, Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 12 ed. rev. ampl e atual. São Paulo, Cultrix, 2013.

MARQUES, Carla Verônica Machado; CARVALHO, Dayana Santos. **Estrutura do Texto Narrativo.** Relatório Técnico, 03/2021. Universidade Federal do Rio De Janeiro. Instituto Tércio Pacitti De Aplicações E Pesquisas Computacionais. Rio de Janeiro. 2021. 69p.

MOUTINHO, K., MEIRA, L., & DE CONTI, L. (2013). **Desenvolvimento e construção narrativa de sentidos de identidade.** In K. Moutinho, P. Villachan-Lyra, & A. Santa-Clara (Eds), *Novas tendências em Psicologia do Desenvolvimento: Teoria, pesquisa e intervenção* (pp. 133-158). Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco.

MUIR, Edwin. **A Estrutura do Romance.** Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1975.

NETO, João Paulo Afonso. Formalismo Russo e a obra de arte literária: entre a essência e a função. **Revista Lampejo** - vol. 8 nº 2 - ISSN 2238-5274. 2020. p.145-154. 2020.

PEREIRA, Júlio César França. **Teoria da literatura**: anatomia de um conceito através da leitura de seus grandes manuais. 2006. 202 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2006.

POE, E. A. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1967.

SOUZA, Roberto Acízelo Quetelha de. **Formação da teoria da literatura**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Universidade Federal fluminense/EDUFF, 1987.

_____. **Teoria da literatura**: trajetória, fundamentos, problemas. São Paulo: É Realizações, 2018.

SOETHE, P. **Literatura comparada**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. 3ª reimp. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2016.

VASCONCELOS RIBEIRO BASTOS, A. R. (2013). Espaço e Literatura: algumas reflexões teóricas. **Espaço e Cultura**, (5), 55–66. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.1998.6316>. Acesso em: 15 out. 2023.

WELLEK, René, WARREN, Austin. Literatura e Biografia. In: **Teoria da Literatura**. – Lisboa: Europa América, p. 91-98.

WEISGERBER, Jean. O espaço romanesc: tentativa de definição. In: BORGES FILHO, Oziris (Org.). **O espaço Literário**: textos teóricos. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2016. Cap. 4. p. 93-108.

GLOSSÁRIO

Aqui: neste ou a este lugar (num contexto espacial).

Lá: naquele lugar; ali; mais adiante; naquele país, naquela região, entre eles.

Ali: em lugar diferente daquele em que está a pessoa que fala e a que ouve; naquele lugar.

Espaço: extensão ideal, sem limites, que contém todas as extensões finitas e todos os corpos ou objetos existentes ou possíveis. Em literatura, compreende-se o conjunto de referências que abarcam a noção de tamanho e/ou extensão. Apresenta-se, em geral, conjuntamente à noção de tempo e às relações de personagens e formas de objetos, natureza, cenário, paisagem, ambiente e território, que compõem o tecido discursivo e convergem para a compreensão do termo espaço. Muitos falam de ambiente, ao invés de espaço, destinando este último a áreas geográficas, ou espaços sociais, econômicos, políticos etc., de que tratam as obras.

Lugar: parte delimitada de um espaço; local, sítio, região. Local onde se está ou se deveria estar; posto, posição, ponto. O lugar afeta muito a história como um todo.

Casa: edifício de formatos e tamanhos variados, ger. de um ou dois andares, quase sempre destinado à habitação.

Campo: terreno plano, extenso, com poucos acidentes e poucas árvores; campina. Terreno plano e extenso destinado à agricultura ou às pastagens.

Apartamento: cada uma das unidades de moradia privativa de um edifício de habitação coletiva dotado de acesso e áreas de uso comum.

Rua: via pública urbana, geralmente ladeada de casas, prédios, muros ou jardins.

Formalismo Russo: Formalismo Russo designa uma vertente da crítica literária que vingou na Rússia, de 1914 a 1930. De acordo com o dicionário eletrônico de Carlos Ceia, o Formalismo Russo é fruto do trabalho de um grupo de universitários, da faculdade de Moscovo, os quais, em 1914, iniciaram uma série de estudos linguísticos e poéticos dissociados da abordagem tradicional do texto literário. Segundo Ceia, este grupo, que ficou conhecido postumamente como Círculo

Linguístico de Moscovo, “veio a receber oportuna colaboração da Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (Em russo, OPOIAZ), a partir de 1917”. Seus principais representantes foram Roman Jakobson, Tzvetan Todorov, Viktor Chklovski, Vladimir Propp, Óssip Brik, e Mikhail Bakhtin. Essa corrente literária instaura um método formal que bane aspectos históricos, psicológicos, filosóficos e sociológicos da análise do objeto literário. Assim, os formalistas preocupavam-se em investigar o texto literário a partir de uma descrição do texto em seus termos técnicos com o intuito de formular uma teoria sobre o material literário e delimitá-lo. É a partir daí que surgem dois dos conceitos mais caros aos Formalistas: o de literariedade e o de estranhamento, que, segundo esses críticos, delimitavam as fronteiras entre o que é literário e o que não é. Nesse caminho, o literário seria constituído de toda e qualquer linguagem desautomatizada que, em contraposição à linguagem prosaica, causaria uma espécie de estranhamento. Uma vez que para os formalistas existam aspectos que delimitam a literariedade do texto, esses críticos diriam que, se há uma determinada temática de cunho social sendo retratada no texto literário, por exemplo, ela estaria manifestada através de um trabalho especial com a linguagem que fosse capaz de fazer, necessariamente, o leitor se desestabilizar, saindo de sua zona de conforto, e, automaticamente, iniciando um trabalho de reflexão maior para compreender a ‘linguagem especial’ com a qual ele está lidando. Os formalistas sugeriram que toda a estrutura irônica de um conto, por exemplo, seria fruto de um trabalho arguto com a linguagem, capaz de reter o leitor em um invólucro de desfamiliarização, que nos permite ter uma percepção crua do aspecto moral do homem pelo viés mais sórdido e amargo de suas paixões. Se o conto se estrutura por meio de um diálogo com os leitores, zombando do leitor, por exemplo, como nas obras de Machado de Assis, na perspectiva dos formalistas isso poderia ser explicado como uma técnica do narrador para fazer prevalecer a articulação de tal “linguagem especial”. Para os formalistas, esses recursos narrativos seriam fatores determinantes da literariedade existente nos textos literários, responsáveis por causarem um “estranhamento” ou “desautomatização” no leitor. Vemos, então, que os formalistas conferem ao discurso literário um lugar reservado, lugar este em que a linguagem é tida como de alto valor, já que ela é desautomatizada e tem um poder de causar “estranhamento”. Eles desprezam o fato de que o texto em si é construção de ideologias pois, como jogo de linguagem, apenas aponta caminhos. Além disso, todo texto está imerso numa rede múltipla de percepção, tornando-se vivo na esfera da recepção. É inegável que, se levarmos em consideração a evolução dos estudos acerca da literatura, os formalistas têm seu devido mérito, já que, direta ou indiretamente, ao falar de

literariedade, linguagem desautomatizada e estranhamento, já apontavam para uma consciência do jogo de linguagem e de um possível – para eles, claro – efeito causado no leitor. Não se deve negar, que a concepção dos formalistas representou um grande passo para o desenvolvimento da reflexão acerca do material literário.

Narratologia: Em linhas gerais, a narratologia é um conjunto de regras subjacentes à superfície da narrativa. O termo designa o funcionamento da narrativa, permitindo a normatização de seus mecanismos. Funcionando como uma espécie de gramática do texto narrativo, a narratologia reflete criticamente acerca da estrutura narrativa, visando à delimitação de aspectos que não só distingam os textos narrativos entre si, como também aqueles que se diferenciem dos textos de outra natureza, como o poético, por exemplo. Em outras palavras, a narratologia investiga os meandros da narrativa, buscando reconhecer-se como recurso formal. Assim, a narratologia procura elaborar um estudo que envolva todos os elementos inerentes à narrativa, inclusive o leitor – como nos aponta Roland Barthes, ao assinalar que a voz da narrativa é a própria voz da leitura – passando ainda pelo tempo, personagem, narrador etc. É válido observar que a narratologia não é objeto de investigação exclusivo dos estudos atuais, tendo sua origem desde o formalismo russo, por volta dos anos 1920. A. J. Greimas, Vladimir Propp, além do já citado Roland Barthes, Gérard Genette e Umberto Eco, dentre outros, são teóricos vinculados às teorias na narratologia.

Local: lugar, sítio; relativo ou pertencente a determinado lugar ou ao lugar em que se vive; localista.

Localidade: área pequena de um país, região ou cidade; caráter daquilo que é local, que é específico a um lugar; povoação, lugarejo, aldeia.

Rio: curso de água natural, mais ou menos torrencial, que corre de uma parte mais elevada para uma mais baixa e que deságua em outro rio, no mar ou num lago.

Túmulo: cova na terra ou na rocha onde um cadáver é enterrado; sepultura, campa, tumba; construção erguida sobre essa cova em homenagem à memória do(s) morto(s); jazigo, sepulcro, mausoléu; lugar triste, silencioso, sem vida ou lugar onde algo morre, acaba.

Ponte: construção com o objetivo de transpor um obstáculo para estabelecer a continuidade de uma via de qualquer natureza.

Cidade: Por cidade, entende-se o espaço urbano de um município delimitado por um perímetro urbano. Para ser considerada cidade, é preciso ter um número mínimo de habitantes e uma infraestrutura que atenda minimamente as condições dessa população, mesmo que essa cidade seja dependente de outras que se localizem próximas a ela.

Imagem: Representação mental de uma realidade sensível que funciona como um recurso linguístico em textos literários, quando se faz a associação inconsciente ou indireta de dois mundos ou realidades separadas no tempo e no espaço. Nesta definição estão contidos os dois usos mais comuns da imagem no espaço literário: a possibilidade de reconstrução mental de uma realidade de que se pretende criar um efeito de verossimilhança e a possibilidade de construção de um discurso feito de analogias e similitudes com padrões conhecidos. O termo imagem significava em latim (*imago*) mais uma cópia da realidade do que uma representação artística, portanto, convencional e trabalhada esteticamente. Os sábios gregos antigos falavam antes da ideia ou forma sensível, que dizia mais respeito ao aspecto que um dado objeto se nos representava mentalmente, o que envolvia domínios de abstração. Modernamente associa-se ao conceito de imagem uma visualidade, logo uma percepção objetiva e concreta, de que necessita para ser reconhecida como tal e não se confundir com impressão ou simples vestígio. É importante acrescentar que a modernidade do conceito de imagem diz apenas respeito ao pensamento dos finais do século XIX e posterior, pois entre o Renascimento e o Romantismo, o conceito de imagem exige um processo racional de identificação simbólica entre dois objetos, do tipo “a água é como um cristal” ou “a água cristalina”. De notar ainda que as poéticas românticas entendiam a imagem como simples representação não mental, mas refinada e sublimada na sua forma. Para esta concepção, contribuíram teorias como a de Cole Ridge que distinguia entre símbolo e alegoria e imaginação e fantasia, partindo do pressuposto de que no primeiro caso se trata de imagens “superiores”, intelectualizadas e sublimadas, e no segundo caso, tido por “inferior”, falamos apenas de imagens exteriores ao intelecto e presas à sensibilidade imediata das coisas. A poesia do século XX em particular, evoluiu para representações metafóricas com imagens dissimuladas ou simplesmente sugeridas, sem obedecer a um padrão comparativo que qualquer leitor menos informado literariamente pode reconhecer de imediato. Veja-se a construção metafórica conseguida por Eugénio de Andrade no poema seguinte, onde predominam imagens de identificação simbólica entre o sujeito e as amoras: “O meu país sabe as amoras bravas / no verão. / Ninguém ignora que não é grande, / nem inteligente, nem elegante o meu país, / mas tem esta voz doce / de quem acorda

cedo para cantar nas silvas. / Raramente falei do meu país, talvez / nem goste dele, mas quando um amigo / me traz amoras bravas / os seus muros parecem-me brancos, / reparo que também no meu país o céu é azul” (“As amoras”, in *O Outro Nome da Terra*, 1988). O efeito imagista não se dá por correspondências analógicas diretas (amoras = sabedoria, lentidão e maturidade no crescimento, ou outras simbologias tradicionais), mas por subtilezas de significado que obrigam o leitor a um complexo processo de interpretação: um País imagina-se “azul” porque a sugestão do trabalho de colheita das amoras bravas é um ritual de comunhão com entre o apanhador e aquilo que a natureza lhe oferece. A imagem construída por Eugénio de Andrade também pode ser interpretada em termos exclusivamente políticos (as amoras bravas são, por exemplo, a imagem de um país que não se domina a si próprio). Uma imagem pode ser, portanto, algo mais do que uma simples representação mental, visual ou fantástica; uma imagem construir-se-á também de acordo com uma visão cultural e política do mundo. De um ponto de vista estritamente literário, a imagem participa nos conceitos de metáfora, símile, comparação, alegoria e símbolo e em muitas figuras de pensamento que baseiam a sua capacidade figurativa na criação de imagens. Uma imagem, a rigor, é ao mesmo tempo sempre uma metáfora (aproximação entre duas coisas diferentes) e uma descrição (uma relação linguística entre palavras para revelar uma visão do mundo, real ou não real, representável ou irrepresentável pela racionalidade). Neste sentido, são válidas expressões como imagem metafórica ou imagem simbólica. Distinguir entre uma imagem e uma metáfora pode ser difícil, quando aceitamos que entre ambas apenas existe uma diferença de intensidade estética (uma imagem simples como “o João é um homem forte” não transporta a mesma intensidade de uma metáfora como “o João é um touro”). Se a imagem for “consciência de alguma coisa”, como propõe Jean-Paul Sartre num dos mais completos estudos sobre a imagem (*Imagination*, 1936), então torna-se ainda mais difícil decidir qual a diferença entre uma imagem e aquelas figuras que se servem dela. Se o processo psicológico é idêntico na construção de uma metáfora, de um símbolo e de uma imagem, por exemplo, então o texto que abriga estas representações deve ser capaz de as diferenciar pela capacidade que o escritor tem de registar por escrito, de uma forma original, uma visão do mundo. É esta visão que o leitor vai partilhar e reconhecer. Uma das mais antigas funções retóricas reconhecidas à figura da imagem é o retrato exemplar ou imago, de que Jesus Cristo pode ser ilustração em qualquer literatura ocidental, onde aparece como modelo de comportamento, com características intelectuais que transcendem o homem comum. Uma imago forte como a de Cristo transforma-se sempre em mito, porque tem

uma função ritual e mágica própria de um ser superior, cuja magnitude heroica é reconhecida por várias gerações e durante vários séculos. Este tipo de imagem exemplar, que podemos encontrar em inúmeras personagens literárias de todos os tempos como Aquiles, Ulisses, Eneias, Hércules, Tristão, Isolda, Beatriz, Dom Quixote etc., é apenas uma representação particular e humana de uma realidade maior que a imago também pode figurar: o mundo. As imagens cosmológicas, como a cruz, a montanha, o rio, o templo etc., são denominadas na tradição latina como imago mundi. O lugar representado numa imago mundi é sempre uma projeção do mundo, e muitas vezes de um mundo idealizado, aperfeiçoado ou engrandecido até aos limites da imaginação criativa. Não se trata de um topos clássico de uso limitado à literatura latina, pois é a poesia de todos os tempos, por exemplo, conheceu visões inspiradas de mundos idealizados a partir de uma matriz simples, como é o caso deste poema de José Blanc de Portugal : “Eu te louvo, ó mundo, no teu espaço / Que atinge o céu e o contém, / Por quem o tempo é / Por quem nós somos / Não por quem Deus é / Mas no seu mistério renovado a cada instante / Dele é a imagem maior.” (“Ode Primária”, in Cadernos de Poesia, nº 6, 1950). Quando a imagem que se pretende construir é apenas do domínio do simbólico, é possível aproveitar a significação universal da expressão imago mundi para conceder a toda uma obra a ideia de obra ecuménica. Neste caso, lembrando a enciclopédia de Honorius Inclusus, com o título Imago mundi (c. 1122), é a própria obra de arte que se apresenta como representação universal do conhecimento, provavelmente a mais ampla das imagens que podemos construir imaginariamente.

Cena: Termo proveniente do grego “*skênê*”, referente à tenda onde os atores trocavam de máscara ou de roupa e que atualmente corresponde ao teatro e aos locais destinados aos atores. Cena provém também do latim *scena* ou *scaena* a que correspondem hoje as palavras referentes ao meio teatral (teatro, arte dramática, espetáculo, ator). No âmbito do teatro, a cena faz parte da estrutura externa de um texto dramático e constitui a divisão de um ato. Um ato tem tantas cenas quantas as entradas e saídas de personagens. Assim, uma mesma cena mantém-se enquanto estiverem presentes, no mesmo local, as mesmas personagens. Pode ainda ser uma subdivisão do ato quando ele já se encontra dividido em quadros. No cinema, a divisão em cenas é um mero suporte para a produção e realização de filmagens. Em narratologia, a cena corresponde à tentativa de reprodução/imitação de um discurso real e integral por parte das personagens num determinado momento em que o narrador aparenta estar ausente do episódio. O narrador pretende realçar esse mesmo episódio conferindo, para isso, um maior espaço para o desenvolvimento do diálogo entre as personagens.

No entanto, esta tentativa de imitação do real é artificial uma vez que o narrador nunca se ausenta totalmente da cena, pois é ele quem controla e organiza a ação.

Cenário: O cenário é extremamente importante para uma história. Pode ter efeitos imensos na trama e nos personagens. Tempo, lugar e ambiente social são os principais componentes do cenário. O ambiente social significa apenas as condições políticas e culturais da história.