



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

NATASHA VICENTE DA SILVEIRA COSTA

**A LINGUAGEM DO ESPAÇO EM HENRY JAMES: A
FASE MADURA**

ARARAQUARA – SP
2016

NATASHA VICENTE DA SILVEIRA COSTA

A LINGUAGEM DO ESPAÇO EM HENRY JAMES: A FASE MADURA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CAPES – Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE)

ARARAQUARA – SP
2016

Costa, Natasha Vicente da Silveira
A linguagem do espaço em Henry James: a fase
madura / Natasha Vicente da Silveira Costa - 2016
125 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. espaço. 2. tempo. 3. James, Henry. 4. estilística.
5. narratologia. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

NATASHA VICENTE DA SILVEIRA COSTA

A LINGUAGEM DO ESPAÇO EM HENRY JAMES: A FASE MADURA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CAPES – Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE)

Data da defesa: 26/04/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Fani Miranda Tabak – UFTM/Uberaba

Membro Titular: Prof. Dr. Oziris Borges Filho – UFTM/Uberaba

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

**A minha mãe Maria Assuncion:
a 700 quilômetros de distância, sempre meu espaço primário**

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pelo sempre constante incentivo aos meus estudos.

À professora Guacira, especialmente, pela a atenção sempre zelosa. Expresso minha gratidão imensa pela generosa acolhida, pela confiança em minha capacidade e pelas conversas sempre encorajadoras. Espelho-me em você, um exemplo de pesquisadora incansável e sábia.

Ao professor Greg Zacharias, pela cordial recepção durante o estágio realizado no *Center for Henry James Studies* na Creighton University. Agradeço infinitamente as discussões desafiadoras, a liberdade completa concedida a mim no centro de estudos e a acolhida pessoal, para além do cotidiano da universidade.

Às colegas Katie Sommer e Caitlyn Ewers, também do centro, pelo acolhimento carinhoso e pelo apoio constante as minhas atividades acadêmicas. Omaha fica do lado esquerdo do peito.

À professora María Dolores Aybar Ramírez, por ter contribuído imensamente para meu desenvolvimento acadêmico orientando-me no Mestrado. Sua leitura atenta e seus apontamentos foram fundamentais para a minha formação e reverberam até hoje. Agradeço também o aceite em participar da banca de Doutorado.

À professora Maria Clara Bonetti Paro, pelas preciosas observações realizadas no Exame de Qualificação e pela participação nesta banca. Sou grata também por ter ensinado o olhar poético na maravilhosa disciplina *A teoria literária na prática: poéticas norte-americanas do século XX*.

Ao professor Ozíris Borges Filho, pelos apontamentos precisos no Exame de Qualificação e pela participação na banca. Agradeço também o apoio constante desde a graduação e a introdução a uma perspectiva teórica tão interessante como é o espaço.

À professora Luciana Moura Colucci de Camargo, sou muitíssimo grata pelo parecer favorável à obtenção da bolsa de Doutorado Sanduíche, pelas valiosas contribuições na banca do Mestrado e pelo incentivo sempre presente desde a graduação. Agradeço também a introdução apaixonada e inspiradora às literaturas de língua inglesa.

À professora Fani Miranda Tabak, pelo aceite em participar desta banca.

Ao professor Ricardo Maria dos Santos (*in memoriam*), pelos comentários generosos no Mestrado que contribuíram para o desenvolvimento de minha pesquisa.

À professora Marisa Martins Gama-Khalil, pela leitura atenta e as ricas contribuições ao meu projeto no Seminário de Pesquisa da UNESP em 2013.

À chérie Daniela Veríssimo Gomes, de sempre e para sempre, meu espaço heterotópico. À Bárbara Rossi Lorenzi, pelos quinze e infinitos anos de amizade e apoio inabalável. Ao Vitor Miranda, pelo laço duradouro e trocas tão valiosas. Aos amigos de Jataí, Fabiano Ramos, Márcio Yamamoto, Tatiana Franca e Daviane Silva, pela amizade tão estimada.

Ao Grupo Dom Quixote, cuja herança inestimável ainda se faz presente. Minha gratidão por introduzir o Henry James em minha vida, esse “habitante resignado e irônico do inferno”.

Ao meu tio Carlinhos e ao meu pai João, pelo amparo inicial que possibilitou o desenvolvimento de meus estudos.

Ao Dr. Pitta, pela presença invisível e onipresente.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da UNESP, pelos esclarecimentos atenciosos. Em particular, à Natália de Melo Castilho.

À UFG – Regional Jataí, pela concessão da licença para a realização do estágio de Doutorado Sanduíche.

À UNESP, por acolher a realização de minhas pesquisas.

À CAPES, pela bolsa que possibilitou o estágio nos Estados Unidos durante o período de agosto/2015 a dezembro/2015.

“He then knew more or less how he had been affected – he but half knew at the time.”

(AMB, vol. 2, p. 262).

RESUMO

A postura artística de Henry James (1843-1916) perante o mundo físico se exprime por meio de técnicas narrativas variadas, que tanto refletem uma longa tradição literária quanto apresentam suas contribuições peculiares. Esquivando-se da densidade referencial em favor de uma materialidade sutil, James converte o espaço em símbolo, dota-o de valor psicológico e emprega-o para representar as personagens em suas complexidades humanas. Nesse sentido, esta pesquisa pretende estudar a introdução, descrição e conotação das referências espaciais e espaçotemporais da ficção madura do autor tomando como ponto de partida os romances *The wings of the dove*, *The ambassadors* e *The golden bowl*, publicados respectivamente em 1902, 1903 e 1904. Propomo-nos aqui a examinar a linguagem jamesiana e demonstrar de que forma tais narrativas captam o mundo interior por meio da representação do espaço, principalmente, e do tempo, e engendram o efeito de, por exemplo, subordinar a materialidade do mundo físico às elaborações mentais das personagens, tecer construções sintáticas e semânticas incomuns, sobrepor estratos físicos e psíquicos e desestabilizar a interpretação do leitor. Para isso, buscamos traçar um caminho de análise pautando-nos por uma metodologia paralela baseada nos princípios narratológicos e estilísticos de Gérard Genette (1995, 1969), Dan Shen (2014, 2005a, 2005b) e Leech e Short (1981), dentre outros.

Palavras-chave: espaço; espaçotemporal; tempo; Henry James; estilística; narratologia.

ABSTRACT

Henry James's (1843-1916) artistic approach to the physical world is expressed through several narrative techniques which both convey a well-established literary tradition and make their unique contributions. By avoiding referential density in favor of subtle materiality, James turns space into symbol, endows it with psychological value and uses it to represent the characters in their human complexities. Therefore, this research aims to study the introduction, description and connotation of spatial and spatiotemporal references of James's major phase considering, as its starting point, the novels *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors* and *The Golden Bowl*, published in 1902, 1903, and 1904 respectively. We propose to examine the Jamesian language and demonstrate how these narratives capture the inner world through the representation of space, chiefly, and time, and produce the effect, for instance, of subordinating the materiality of the physical world to the mental elaboration of characters, of weaving unusual syntactic and semantic structures, of overlapping physical and psychological strata and of destabilizing the interpretation of the reader. In order to do so, this study is guided by a parallel methodology based on the narratological and the stylistic principles of Gérard Genette (1995, 1969), Dan Shen (2014, 2005a, 2005b) and Leech and Short (1981), among others.

Keywords: space; spatiotemporal; time; Henry James; stylistic; narratology.

Lista de abreviaturas

AMB

JAMES, Henry. **The ambassadors**. New York: Charles Scribner's Sons, 1909. 2 v.

AP

JAMES, Henry. **As asas da pomba**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

EMB

JAMES, Henry. **Os embaixadores**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GB

JAMES, Henry. **The golden bowl**. New York: Charles Scribner's Sons, 1909. 2 v.

HB

JAMES, Henry. Honoré de Balzac. In: VEEDER, William; GRIFFIN, Susan M. (Ed.). **The art of criticism: Henry James on the theory and the practice of fiction**. Chicago: University of Chicago Press, 1986. p. 59-90.

TO

JAMES, Henry. **A taça de ouro**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2002.

WOD

JAMES, Henry. **The wings of the dove**. New York: Charles Scribner's Sons, 1909. 2 v.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. DISPOSIÇÃO ESPAÇOTEMPORAL: PRESENTE, PASSADO E FUTURO	31
2. NÍVEL DE IMEDIATEZ.....	48
2.1 ESPAÇO IMEDIATO	48
2.2 ESPAÇO ATRASADO.....	53
2.3 ESPAÇO ELÍPTICO.....	60
3. ORIGEM DA MANIFESTAÇÃO ESPACIAL	66
3.1 DISCURSO DIRETO.....	67
3.2 DISCURSO INDIRETO LIVRE	70
3.3 DISCURSO INDIRETO DO NARRADOR	73
<i>Espaço evocado</i>	75
4. NÍVEL DE COMPLETUDE: PARCIAL E COMPLETO.....	84
5. SENTIDOS SIMBÓLICOS	99
5.1 ESPAÇO METAFÓRICO	100
5.2 ESPAÇO COMPARATIVO.....	104
5.3 ESPAÇO METONÍMICO	108
5.4 ESPAÇO REPETITIVO.....	110
5.5 ESPAÇO INTERTEXTUAL	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS	123

Introdução

Henry James (1843-1916) consagrou-se por ficcionalizar em sua profícua carreira literária, que se inicia em 1864 e se estende até a Primeira Guerra Mundial, a relação entre dois mundos: de um lado, “a América recém-formada em toda sua crueza indígena e com seus empréstimos europeus” e, de outro, “a paisagem europeia” e “os subúrbios da metrópole britânica” (EDEL, 1963, p. 18). As capitais favoritas de James do Novo e do Velho Mundo podem ser resumidas em Boston, Nova York, Londres, Paris e Roma.

A crítica jamesiana de língua inglesa (POWERS, 1970; EDEL, 1963; MATTHIESSEN, 1944) convencionou denominar tema internacional – ou *international theme* – a relação cultural entre os Estados Unidos da América e a Europa. Este encontro transatlântico revela, em um nível profundo de leitura, o meio por que emergem as disposições e sensibilidades humanas: “*His international stories, like all of his fiction, are basically concerned with Man in the world, and only incidentally and superficially with the American in Europe three quarters of a century ago.*”¹ (POWERS, 1970, p. 2).

Ao conceber a representação desses espaços que situam as complexidades do homem, é evidente que James bebeu em fontes francesas, uma vez que sua admiração pelo mundo dos sentidos e dos objetos de Honoré de Balzac está inequivocamente expressa em seu ensaio *Honoré de Balzac*, publicado em 1875. A rica materialidade do mundo palpável balzaquiano se manifesta habilmente na representação de móveis, estofados e prédios. James enumera o que o autor francês deve a esta técnica:

*It gave him in the first place his background – his mise en scène. This part of his story had with Balzac an importance – his rendering of it a solidity – which it had never enjoyed before, and which the most vigorous talents in the school of which Balzac was founder have never been able to restore it. The place in which an event occurred was in his view of equal moment with the event itself; it was part of the action; it was not a thing to take or to leave, or to be vaguely and gracefully indicated; it imposed itself; it had a part to play; it needed to be made as definite as anything else. (HB, p. 75, grifo do autor).*²

¹ Suas histórias internacionais, como toda a sua ficção, dizem respeito basicamente ao Homem no mundo e, só por acaso e superficialmente, ao americano na Europa três quartos de século atrás. (POWERS, 1970, p. 2, tradução nossa).

² Deu-lhe, em primeiro lugar, o seu pano de fundo – sua mise en scène. Este elemento da história teve com Balzac uma importância – sua transmissão de solidez – de que nunca havia desfrutado anteriormente e que os talentos mais vigorosos na escola da qual Balzac foi o fundador nunca foram capazes de restaurá-la. O local em que o evento ocorreu se equiparava, em seu ponto de vista, ao evento em si; era parte da ação; ele não era uma coisa desimportante ou a ser indicada de forma vaga e graciosa; ele se impunha; ele tinha um papel para

Na visão de James, Balzac transmite a profunda relevância dos lugares ficcionais e lhes confere a mesma posição de evidência usufruída por outras técnicas narrativas. Longe de se resumirem a meros ornamentos, tais lugares se impõem e desempenham seu papel: por isso, James manifesta sua preferência aos espaços balzaquianos em relação a suas personagens.

É relevante percebermos também que o escritor nova-iorquino observa especialmente a associação entre espaços e a experiência humana tecida na ficção de Balzac. James ressalta que o mundo que contém as coisas, na literatura do francês, preenche-lhe a consciência de tal forma que existir, e na sua forma mais intensa, significa simplesmente estar à vontade com elas. Nesse sentido, a densa representação do mundo físico na literatura balzaquiana dialoga diretamente com a questão existencial, uma atitude literária declaradamente fascinante para James.

No entanto, conforme alguns estudos assinalam, esse mundo físico se traduz conforme uma lógica diferente em suas próprias obras. Charles Anderson (1977, p. 4) reconhece que Balzac é o escritor de quem James inicialmente adotou a sugestão de representar personagens em termos de lugares e coisas, mas sua transformação em símbolos³ foi a grande contribuição do escritor mais jovem. Esta inovação, que Anderson nomeia realismo simbólico, opera alterando o centro de interesse da ação externa para os dramas de consciência.

Nesse sentido, além de reconhecidamente empregar uma personagem como consciência central, a representação simbólica em termos de espaço foi amplamente desenvolvida por James: “*This is the mode of using places and things to symbolize people, so that the fictional characters come to understand each other (or they think they do) and are able to establish meaningful relations*”⁴ (ANDERSON, 1977, p. 81). O crítico argumenta, por exemplo, analisando o romance *The American*, que James modula os espaços (“*settings*” no original) para que simbolizem respectivamente as diferentes personagens.

Como Anderson, Leonard Lutwack (1984, p. 243) considera que a ficção jamesiana edifica-se nos dramas de consciência, envolvendo os espaços subjetivamente. O processo iniciado por James e Proust – a elaboração subjetiva de um mundo em encolhimento – foi levado ao extremo por Beckett. O crítico nota também, sobre a ressignificação do legado de

desempenhar; ele precisava ser criado de forma tão definida quanto todo o resto. (HB, p. 75, grifo do autor, tradução nossa).

³ Anderson emprega o termo símbolo em seu estudo, como também fazemos nesta pesquisa, para se referir à união entre uma ideia abstrata e uma imagem concreta representada em termos espaciais (forma, cores, dimensões, aspectos materiais, etc.). Ver o Capítulo 5.

⁴ Esse modo se refere à utilização dos lugares e das coisas para simbolizar as pessoas de um modo que as personagens cheguem (ou pensem que chegam) a alguma compreensão mútua e sejam capazes de estabelecer relações significativas. (ANDERSON, 1977, p. 81, tradução nossa).

Balzac por James, que este se esquivou da representação espacial construída de forma carregada e sistematicamente cerrada. Os lugares, Lutwack (1984, p. 24) argumenta, são criados com menos detalhes e o máximo de reflexão, “*for James is the most subtle materialist: what the eye perceives – a gesture, a movement, a mere finial – becomes the material for the most complex response imaginable. James pushes the art of synecdoche to its furthest extreme.*”⁵

Sobre essa elaboração íntima do espaço jamesiano, Marcelo Parreira (2012, p. 216) observa a conexão entre Lewis Lambert Strether e a pousada *Cheval Blanc* em *The Ambassadors*. O crítico percebe que:

a paisagem se liga a seus desejos, seus impulsos íntimos necessariamente implicados. Entre o quadro não comprado e o *agrément* do rio vai esta moldura absurdamente elástica que o autor arma para mostrar um espaço que é a um só tempo concedido à sua personagem e extraído de sua disposição interior.

A paisagem é mostrada, então, conforme se reflete na mente do protagonista. Parreira afirma que esses desdobramentos são uma forma de comunicar um mundo de inferências implícitas interpostas entre o que é mostrado e o que se vê. Devido a essa relação ativa entre mundo exterior e interior, o crítico denomina a técnica jamesiana de realismo subjetivo. Com essa terminologia, transmitindo uma interpretação distinta do realismo simbólico de Anderson, Parreira (2012, p. 227) pretende mostrar que a ficção do nova-iorquino se opõe “à ideia de que o mundo descrito no romance poderia ser visto como algo objetivo”.

Bill Brown (2003, p. 155), de forma semelhante, investiga como James, na verdade, não interrompe o investimento balzaquiano nas coisas, mas “*intensifies that investment, granting things not a physical but a metaphysical potency.*”⁶ Por isso, os objetos jamesianos revelam, além de seus atributos físicos, a lógica ou ilógica da sociedade industrial. Também neste estudo, por meio da análise da prosopopeia, Brown afirma que o primeiro volume de *The golden bowl* demonstra a reificação de pessoas e o segundo, a reificação da própria consciência.

Ao refletir sobre o emprego constante dessa figura de linguagem na prosa jamesiana, o crítico analisa *The American Scene*, uma coletânea de escritos sobre as viagens de James pelos Estados Unidos entre 1904 e 1905. Brown (2003, p. 188) afirma que a referida obra

⁵ porque James é o materialista mais sutil: o que o olho percebe – um gesto, um movimento, um mero adorno – torna-se o material para a resposta mais complexa que se possa imaginar. James impele a arte da sinédoque ao extremo. (LUTWACK, 1984, p. 24, tradução nossa).

⁶ intensifica esse investimento concedendo às coisas não uma potência física, mas metafísica. (BROWN, 2003, p. 155, tradução nossa).

ambiciona um efeito que somente as tecnologias subsequentes poderiam realizar integralmente, “*For James had really begun to describe a more recent future, a future where verbal performance has been disjointed from human embodiment, and where knowledge has expanded far beyond the confines of the autonomous subject.*”⁷ Para Brown, James antecipou a consciência como algo disperso cotidianamente no mundo material.⁸

Verifica-se, nessas considerações, que a postura artística de James perante o mundo físico se exprime por meio de técnicas narrativas variadas, tais como a representação de personagens em termos de espaços e coisas; a elaboração subjetiva dos espaços; a doação e extração do espaço da interioridade da personagem; a atribuição de energia metafísica a espaços e objetos; e o uso de figuras de linguagem. A prosa transicional do espaço artístico jamesiano tanto reflete uma longa tradição literária quanto apresenta suas contribuições peculiares. Como vemos, James ressignifica o legado realista da representação espacial e emprega a materialidade do mundo físico de forma a assentar procedimentos literários para uma geração futura.

James é esse autor que “*reflects the growing subjectivity of the late-nineteenth-century fiction.*”⁹ (SMIT, 1988, p. 26) e concebe personagens que interpretam o espaço através do reconhecimento de suas próprias impressões. A ficção jamesiana é um impulso rumo àquela que seria desenvolvida posteriormente no século XX, que, conforme Lutwack (1984, p. 20) descreve, cultiva a apresentação indireta dos lugares por meio do diálogo e da consciência das personagens.

Corroborando essa ideia, Eric Savoy (2010, p. 356) reflete sobre a representação do espaço da cidade em James: “*It is a critical commonplace that James was a major – perhaps the major – transitional figure in the transformation of realist practices, but how might one account for the contours of this transition in the broad field of the city?*”¹⁰ As respostas do crítico são similares às de Brown: ambos se voltam a *The American scene* para analisar tanto os exercícios retóricos da prosopopeia quanto o desnorteamento e a alienação do expatriado ao regressar ao país natal quase vinte anos depois de tê-lo deixado.

⁷ Porque James começou realmente a descrever um futuro mais recente, um futuro onde o desempenho verbal foi desconectado da pessoa humana, e onde o conhecimento se expandiu muito além dos limites do sujeito autônomo. (BROWN, 2003, p. 188, tradução nossa).

⁸ Ao longo desta pesquisa, permitimo-nos a inserção tanto de comentários pontuais de viés extraliterário quanto de observações literárias de cunho diacrônico para localizar brevemente o trajeto de James entre os movimentos literários do Realismo e Modernismo e sua interpretação da sociedade.

⁹ reflete a crescente subjetividade da ficção do final do século XIX. (SMIT, 1988, p. 26, tradução nossa).

¹⁰ É um lugar comum o fato de James ter sido uma das principais – talvez a principal – figura de transição na transformação das práticas realistas, mas como poderíamos explicar os contornos desta transição no vasto campo da cidade? (SAVOY, 2010, p. 356, tradução nossa).

Nosso objetivo é contribuir com tais linhas de análise progredindo no entendimento da introdução, descrição e conotação das referências espaçotemporais e espaciais da ficção madura jamesiana tomando como ponto de partida os romances *The wings of the dove*, *The ambassadors* e *The golden bowl*. Para isso, propomos uma abordagem teórica dupla que se pauta em princípios narratológicos e estilísticos – um enfoque da espacialidade mantido em segundo plano pelos críticos supracitados. Pretendemos demonstrar que, além de dialogar com a longa tradição realista, a representação espaçotemporal e espacial jamesiana prepara o terreno para artifícios narrativos que serão aprofundados posteriormente na literatura modernista de língua inglesa, tais como a fluidez sinuosa, colada aos movimentos psicológicos, a desautomatização da linguagem, as construções sintáticas e semânticas inesperadas e o acavalamento de camadas físicas e psicológicas.

Observemos agora a tríade que embasa esta pesquisa: espaço, narratologia e estilística; bem como a interligação teórica das duas últimas.

O espaço jamesiano é entendido aqui como as referências explícitas ou implícitas cuja função é representar o mundo físico, seus objetos e aspectos materiais que gravitam ao redor da personagem. Por causa da técnica jamesiana que elege e conserva determinada personagem como a consciência central através da qual a narrativa acontece, poderíamos dizer também: que gravitam ao redor da consciência da personagem.

Não nos escapa que críticos anteriores destacaram a relação entre a representação espacial e a personagem. Osman Lins (1976, p. 72), por exemplo, define espaço como tudo que, “intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.” Borges Filho (2007, p. 17) argumenta que “não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador”. Lutwack (1984, p. 17) afirma que o cenário (“*setting*”) se liga mais intimamente à personagem na prosa do que no drama, pois atua como o ambiente contínuo e minucioso em que a personagem se forma e ao qual reage durante um longo período de tempo.

Alinhando-se a tais definições, esta pesquisa observa, então, de que forma a captação do mundo físico pelo narrador e pelas personagens de James figurativiza a complexa sensibilidade humana. Os espaços, tanto em um nível narratológico quanto linguístico, se tornam equivalentes para comunicar questões existenciais como o aprendizado, a angústia, a liberdade, o sucesso, os conflitos e a autoconsciência.

Uma vez que a espacialidade está intrinsecamente associada à representação de personagens, pode-se dizer que a transição efetuada pelas narrativas jamesianas que consiste em abandonar personagens tipos em favor das altamente individualizadas sugere a investigação do autor sobre o papel do indivíduo na reforma da cultura (ZACHARIAS, 1993, p. 70). Da mesma forma, é possível afirmar que a transição equivalente ocorrida em sua representação espacial por meio de técnicas características indica a abordagem particular de James para compreender o lugar do homem no mundo moderno e apresentá-lo em forma literária. A relação – por vezes ambígua, análoga, antirrealista – entre o físico e o metafísico, ou espaços e questões existenciais, se manifesta tanto na dimensão mais ampla da ordem estrutural da narrativa quanto na sua camada mais sutil da manifestação linguística.

Considerando o prisma de tais especificidades, nossa pesquisa afasta-se, por exemplo, da perspectiva de Joseph Frank (1991) e Gérard Genette (1969) sobre o conceito de espaço literário. Para Frank (1991, p. 17), por exemplo, a forma espacial de um romance é seu jogo interno das relações mútuas: *“These relationships are juxtaposed independently of the progress of the narrative, and the full significance of the scene is given only by the reflexive relations among the units of meaning.”*¹¹ Genette, por sua vez, discute quatro tipos de espacialidade literária: o primeiro diz respeito à da linguagem, conferida pelo sistema de relações puramente diferencial entre os elementos e o segundo se refere à ilusão de percepção simultânea da totalidade de uma obra devido às relações estabelecidas entre episódios distantes. O terceiro, que empregaremos sob outro viés no Capítulo 5, diz respeito ao rompimento do caráter linear do discurso pela expressão figurada inerente à literatura. O quarto, afinal, se refere à apreensão da literatura em seu conjunto como uma produção atemporal e anônima, cujo símbolo é a biblioteca.

Conforme classifica Luis Brandão (2007), Frank se alinha aos teóricos que consideram o espaço uma forma de estruturação textual e Genette, aos que privilegiam a espacialidade da linguagem. Percebemos, então, que tais concepções de espaço se desviam de nossa proposta atual, centrada na representação espaçotemporal especificamente pelo viés de sua organização, manifestação e implicações sintáticas e semânticas.

Acerca do referencial sobre a narratologia, que pode ser definida como o estudo sistemático da narrativa conforme inspirado pelo estruturalismo, recorreremos à compreensão de Monika Fludernik (2005, p. 37) dos dois momentos na história dessa linha teórica: o

¹¹ Tais relações estão justapostas independentemente do andamento da narrativa, e o significado integral da cena é conferido somente pelas relações reflexivas entre as unidades de sentido. (FRANK, 1991, p. 17, tradução nossa).

primeiro, começando com Todorov, Barthes e Greimas, tem seu ápice em Genette; o segundo, participa de um desenvolvimento mais abrangente por meio da reorientação e diversificação de teorias narrativas, que produziram uma série de subdisciplinas. O presente estudo, apesar de recorrer frequentemente à concepção de ordem temporal de Genette, reflete os desdobramentos deste último momento da narratologia, pois faz uso de um método paralelo com estudos estilísticos, um fértil campo relacional em expansão.

Fludernik (2005, p. 43) também observa que a relação entre cenário (“*setting*”) e personagem é uma área subpesquisada em narratologia. Portanto, pretendemos também fornecer uma resposta possível a esta deficiência por meio do estudo da organização estrutural dos espaços e tempos jamesianos – construídos, de forma realista ou antirrealista, ao sabor e a serviço da representação da consciência e intimidade das personagens. Para isso, faremos uso do conceito de ordem de que trata Genette, ou seja, da percepção dos encadeamentos temporais. Estudar tal ordem da narrativa significa confrontar a “ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história” (GENETTE, 1995, p. 33).

Sobre os estudos em estilística, linha de análise que integra o viés linguístico e a crítica literária, apoiamo-nos metodologicamente no entendimento de Leech e Short (1981, p. 39) segundo o qual “*Literary stylistics is typically (again, as in this book) concerned with explaining the relation between style and literary or aesthetic function.*”¹². Os autores, ao buscarem uma abordagem compreensiva do conceito que integrasse o monismo, o dualismo e o pluralismo, concebem uma definição de estilística que pressupõe a possibilidade de distinguir entre e relacionar o que o narrador fala e como ele escolhe falar sobre isso. É percebida, assim, uma associação entre valores e variantes estilísticas.

Para analisarmos o estilo maduro da ficção jamesiana – mais especificamente, a semântica e a sintaxe de suas referências espaçotemporais – pressupomos, do mesmo modo, que o esquema da forma não se divorcia da relação entre as ideias sendo apresentadas. Estilisticamente, então, nossa pesquisa se volta à compreensão do sentido e das referências de espaço e tempo com base no entendimento de que “*The elaboration of form inevitably brings an elaboration of meaning.*”¹³ (LEECH; SHORT, 1981, p. 17).

¹² A estilística literária preocupa-se normalmente (como neste livro) em explicar a relação entre estilo e sua função literária ou estética. (LEECH; SHORT, 1981, p. 39, tradução nossa).

¹³ A elaboração da forma inevitavelmente implica uma elaboração do sentido. (LEECH; SHORT, 1981, p. 17, tradução nossa).

Ainda sobre a estilística, Dan Shen (2014) afirma que tal ramo de investigação, em forma de disciplina acadêmica, não ganhou impulso até a década de 60, quando a narratologia surgiu na França e rapidamente se espalhou para outros países. Pelos últimos cinquenta anos, estilística e narratologia vêm se desenvolvendo lado a lado na investigação da narrativa. Seguindo essa linha, recorreremos aos estudos de Seymour Chatman (1972) e Ian Watt (2010), que investigam diretamente a prosa jamesiana.

Watt (2010, p. 579), ao analisar *The ambassadors*, ressalta a idiossincrasia gerada ao se combinar, de um lado, a necessidade em generalizar, classificar e ordenar e, de outro, um ponto de vista plástico: “a presença dupla da consciência de Strether com aquela do narrador, a qual traduz o que ele vê em termos mais gerais, torna o ponto de vista narrativo ao mesmo tempo intensamente individual e, ainda assim, em última análise, social.” O crítico, dessa forma, traduz nos termos individual/social a marca estilística jamesiana do centro de consciência ou refletor. Ademais, Watt destaca que a principal dificuldade na leitura de James parece vir do que ele nomeia atraso na especificação dos referentes: Strether, o hotel e seu amigo são mencionados antes que o leitor saiba quem são e onde estão. Outros dados relevantes para esta pesquisa mencionados pelo crítico são a opção do autor por verbos não transitivos (dependência de verbos copulativos), muitos substantivos abstratos e o emprego constante de “*that*”, manifestando a multiplicidade de relações entre entidades ficcionais e ideias.

A pesquisa de Chatman (1972) vem assentar o terreno para algumas terminologias até então empregadas de forma confusa para descrever a prosa jamesiana, tais como as dicotomias abstrata/concreta, geral/específica e tangível/intangível. O crítico afirma, por exemplo, que os substantivos intangíveis em James, ou seja, os que não são percebidos pelos sentidos, ultrapassam os tangíveis e ocupam posições de evidência no nível sintático, tais como a de sujeito gramatical. Traduzindo essa característica em termos estatísticos, e comparando-a com a prosa de escritores contemporâneos a James, Chatman declara que o estilo maduro de James é, no mínimo, três vezes mais intangível que o dos demais. Além disso, ao analisar o emprego dos verbos copulativos em frases como *Isabel pensou que* e *Seu pensamento foi*, o crítico explicita a preferência do autor por esta última – por afirmações da existência de abstrações em detrimento de afirmações das ações das personagens.

Realizamos este breve exame dos aspectos idiossincráticos do estilo jamesiano a fim de comunicar com mais clareza os filtros da espacialidade romanesca do autor. Nesse sentido, a maneira como o espaço é introduzido, os significados obtidos de sua descrição e a própria organização frásica repercutem um campo de linguagem próprio ao universo ficcional de

James. Ao mesmo tempo, então, que o autor emprestou procedimentos narrativos consolidados de Balzac, Hawthorne e Turgueniev, fê-lo ampliando de forma particular as técnicas até então praticadas.

Vale reforçar que a escolha por essa metodologia dupla pressupõe que os campos da estilística e da narratologia são complementares, ecoando o argumento de Shen (2014, p. 201) segundo o qual “*narratological distinctions may help to form useful frameworks for stylistic investigation*”¹⁴. Pontuando as diferenças entre as áreas, a crítica esclarece que estudiosos da narratologia geralmente se ocupam de técnicas e funções estruturais, e algumas delas vão além da linguagem verbal. O analista da estilística, por sua vez, se volta aos aspectos da linguagem e aos efeitos comunicados por determinadas palavras em oposição a outras escolhas potenciais. De um lado, estão as opções do plano estrutural ficcional e, de outro, as escolhas do plano linguístico. Shen (2005b, p. 138) fornece um exemplo ilustrativo dessa diferença: “*Indeed, two narrators with the same structural position may speak in radically different ways due to different language choices. But only stylistics takes into account the different language choices.*”¹⁵

A autora, ademais, classifica três formas de relacionar os campos da narratologia e da estilística. Optamos pela maneira “*mild approach*” (SHEN, 2005a), que faz uso de conceitos ou painéis narratológicos para a investigação das escolhas linguísticas. Vale esclarecer, com base nos apontamentos da autora, que o conceito de discurso é empregado diferentemente pelas duas linhas metodológicas. Enquanto o discurso concebido por Genette ocupa-se primeiramente dos modos de apresentação que vão além das questões linguísticas estritas, o que poderia ser chamado de nível macro, o discurso estilístico trata de estruturas interfrásicas, ou seja, o nível micro da semântica e da sintaxe. Esclarecemos, por isso, que ao empregarmos o termo discurso, estamos nos referindo à relação entre a abordagem organizacional ou textual e o entendimento linguístico. Dessa forma, buscamos preservar a particularidade de cada área, retendo tanto os aspectos mais amplos das funções estruturais – especialmente a ordem espaçotemporal – quanto a camada mais estrita das palavras específicas – as referências de espaço e tempo.

Com o objetivo de apresentar uma interpretação possível da espacialidade jamesiana, privilegiamos as passagens em que a ordem espaçotemporal é particularmente notável e em

¹⁴ as distinções narratológicas podem auxiliar a formar estruturas úteis para a investigação estilística (SHEN, 2014, p. 201, tradução nossa).

¹⁵ Na verdade, dois narradores com a mesma posição estrutural podem falar de formas radicalmente diferentes devido às opções linguísticas. Apenas a estilística, contudo, leva em consideração tais escolhas. (SHEN, 2005b, p. 138, tradução nossa).

que ela se manifesta por meio de uma linguagem mais intensa, que se desvia do padrão que interliga sujeito humano, verbo de ação e predicado com advérbio literal de lugar. Colocamos em prática estratégias estruturais, sintáticas e semânticas de leitura a fim de compreender os procedimentos “*departing in some way from general norms of communication by means of the language code*”¹⁶ (LEECH; SHORT, 1981, p. 78).

Considerando esse processo duplo, narratológico e estilístico, ancoramos nossos argumentos nos romances *The wings of the dove*, *The ambassadors* e *The golden bowl*. Devido à maturidade alcançada com essas obras, o historiador e crítico Francis Otto Matthiessen alcançou-a grande fase, um termo que se tornou recorrente dentre os estudiosos da prosa jamesiana. A interpretação de Leon Edel (1963, p. 57) sobre a fase jamesiana entre 1900 e 1904 é a seguinte:

Finalmente forma e conteúdo amalgamaram-se a fim de nos fornecer o drama psicológico da mais importante comédia de James, *The Ambassadors*, da sombria tragédia de *The Wings of the Dove*, e do que poderia ser considerado seu melhor romance de costumes, *The Golden Bowl*.

Em outra perspectiva, a crítica Adeline Tintner (2000, p. 7) entende que:

*James’s twentieth-century works begin with his three major completed novels: The Wings of the Dove in 1902, The Ambassadors in 1903, and The Golden Bowl in 1904. In two of these his American characters finally turn their backs on Europe and return to America, Strether to digest it all and Verver to create a museum in his native American City. Even Milly Theale turns her back on Europe, for, dying, she “turns her face to the wall,” with her back to the Europe where she has been betrayed.*¹⁷

Verificaremos, então, de que forma a organização espaçotemporal e a manifestação linguística da espacialidade são construídas nessas obras que inauguram o século XX jamesiano e expõem a sensibilidade dos indivíduos no mundo moderno. Se, por um lado, a ficção tem como assunto, de um modo geral, as relações entre personagem e situações e tece vínculos diversos entre os indivíduos e suas casas ou espaços íntimos, a ficção jamesiana, inspirando-se em procedimentos já cristalizados em outras grandes obras, particulariza tais analogias revirando a gramática, a sintaxe e a semântica em busca de nomes e imagens para as circunstâncias físicas e metafísicas.

¹⁶ que se afastam, de alguma forma, das normas gerais de comunicação por meio do código linguístico (LEECH; SHORT, 1981, p. 78, tradução nossa).

¹⁷ As obras de James do século XX começam com seus três principais romances concluídos: *As asas da pomba* em 1902, *Os embaixadores* em 1903 e *A taça de ouro* em 1904. Em dois destes romances suas personagens americanas finalmente viram as costas à Europa e regressam para os Estados Unidos: Strether para digerir tudo e Verver para criar um museu em sua cidade natal. Até mesmo Milly Theale faz isso porque, em seu momento de morte, ela “vira o rosto para a parede”, de costas à Europa onde foi traída. (TINTNER, 2000, p. 7, tradução nossa).

As peculiaridades da ficção tardia de James que nos interessam recaem no conjunto de procedimentos: a) estilísticos, pautados em uma focalização individual e social, no atraso na especificação dos referentes, na dependência de verbos copulativos, no emprego constante de pronomes relativos ressaltando a multiplicidade de relações, em substantivos intangíveis ocupando posições sintáticas de destaque, e na preferência por afirmar a existência de abstrações; e b) espaciais, abalizados pela concepção de personagens com base em espaços e coisas; pela elaboração subjetiva do entorno; pelo espaço concedido a e extraído da disposição da personagem; pela doação de força metafísica a espaços e objetos; e pelo uso de figuras de linguagem.

Seguindo essa linha de raciocínio, proporemos a observação de outras particularidades acerca da linguagem que constrói o espaço dos referidos romances, uma interpretação que se manifesta na divisão dos capítulos desta pesquisa. O primeiro capítulo, de foco principalmente narratológico, investiga os efeitos de sentido oriundos da organização estrutural das referências espaçotemporais nas camadas do presente, passado e futuro. Em seguida, exploraremos os níveis de imediatez da manifestação espacial, ou seja, a prontidão com que a representação do mundo físico (parque, palácio, móveis, objetos, etc.) surge textualmente na voz do narrador ou das personagens – uma abordagem essencialmente sintática e semântica. Identificamos três modos de imediatez: imediato, atrasado e elíptico. O terceiro capítulo, de perspectiva paralelamente narratológica e estilística, observa a origem da referência espacial ou espaçotemporal: o discurso indireto do narrador, o discurso direto da personagem e o discurso indireto livre. O quarto capítulo analisa, principalmente no nível semântico, os graus de completude da descrição do espaço: completo ou parcial. Afinal, o último capítulo classifica e analisa os sentidos figurados ou simbólicos atribuídos de forma mais recorrente à representação espacial jamesiana: metáfora, comparação, metonímia, repetição e intertextualidade.

Vale destacar que cada manifestação espacial ou espaçotemporal se articula, necessariamente, com as quatro primeiras categorias que expomos nos capítulos – a exceção é o espaço simbólico, uma vez que nem todas as referências alçam esse status de forma intensa. Assim, a descrição de uma cadeira, por exemplo, pode pertencer ao espaço do presente, surgir de forma imediata pelo discurso indireto do narrador, constituir uma descrição parcial e ser também um espaço metafórico.

Passemos agora aos resumos dos enredos com uma breve exposição de alguns espaços representativos dos romances.

The wings of the dove foi publicado em 1902 e é centrado em três personagens: a complexa e enérgica Kate Croy, seu noivo Merton Densher e a herdeira adoentada Milly Theale. Kate e Densher pretendem se casar, mas não dispõem dos meios financeiros para isso. Consciente de sua atração por coisas materiais, e também devido ao falecimento da mãe, Kate muda-se para a casa de sua tia rica e ambiciosa Maud Lowder. Quando Milly entra em suas vidas, Kate reconhece nela uma oportunidade de ascensão social: manipulá-la para que se case com Densher e ambos fiquem com a herança após seu falecimento.

Enquanto Londres se relaciona principalmente a Kate e Densher, a Milly cabe uma porção maior do globo. Ela é uma nova-iorquina que viaja para a Suíça, Londres e Veneza. Tais deslocamentos simbolizam, em forma de espaço, seu desejo veemente de viver, apesar de ser portadora de uma doença incurável e não especificada. O romance permite entrever que, por trás da apreensão dos espaços que Milly visita, subjaz possibilidades de vida e de amor. Ela manifesta seu desejo pela busca de labirintos e abismos, mas é antes consumida pelo profundo desapontamento ao descobrir a trama perversa de Kate e Densher para receberem sua herança. Por isso, seu apetite vital comunicado em espaços labirínticos e abismais será satisfeito somente como símbolo: Milly, a pomba que intitula o romance, vai sobrevoá-los virtualmente, desconectada da materialidade terrena.

Vejamos, por exemplo, a passagem que inicia o capítulo terceiro do livro sétimo e introduz a chegada de Milly em Veneza:

Not yet so much as this morning had she felt herself sink into possession; gratefully glad that the warmth of the Southern summer was still in the high florid rooms, palatial chambers where hard cool pavements took reflexions in their lifelong polish, and where the sun on the stirred sea-water, flickering up through open windows, played over the painted "subjects" in the splendid ceilings – medallions of purple and brown, of brave old melancholy colour, medals as of old reddened gold, embossed and beribboned, all toned with time and all flourished and scoloped and gilded about, set in their great moulded and figured concavity (a nest of white cherubs, friendly creatures of the air) and appreciated by the aid of that second tier of smaller lights, straight openings to the front, which did everything, even with the Baedekers and photographs of Milly's party dreadfully meeting the eye, to make of the place an apartment of state. (WOD, v. 2, p. 132).¹⁸

¹⁸ Ela nunca se sentira tanto quanto nesta manhã mergulhar na posse; agradecidamente satisfeita de que o calor do verão sulista continuasse nos altos quartos floridos, câmaras palaciais onde duros pisos frios captavam reflexos em seu eterno encerado, e onde o sol na agitada água do mar, tremulando pelas janelas abertas, dançava nos "temas" pintados nos tetos esplêndidos — medalhões de púrpura e marrom, de brava velha cor melancólica, medalhas parecendo de ouro velho avermelhado, com estampas e fitas, todas matizadas pelo tempo, só flores, recortes e dourados em volta, dispostas em sua grande e pintada concavidade (um ninho de querubins brancos, simpáticas criaturas do ar) e valorizadas com a ajuda daquela segunda camada de luzes menores, aberturas diretas para a frente, que faziam tudo, mesmo com os Baedekers e fotografias do grupo de Milly completamente à vista, para tornar o lugar um aposento de pompa. (AP, p. 347-348).

Levando em consideração que o capítulo precedente se encerra com a visita de Milly ao médico londrino Sir Luke Strett, essa transição abrupta para um espaço diferente, sulino, figurativiza o deslocamento veloz de um pássaro, como se o pouso fosse representado pelo verbo “*sink*” e pela perspectiva do alto, manifestada em “*in the high*”, que gradualmente atinge os detalhes espaciais embaixo, como se vê em “*pavements*” e “*polish*”. Vale destacar que este método gradual é empregado também em outros capítulos que se iniciam com a perspectiva da jovem.

As sugestões de apassivação do sujeito são encontradas no verbo que descreve a ação não dinâmica de Milly, “*she felt herself*”, e na indicação, entrecortada por frases parentéticas, de que as luzes mais discretas faziam tudo para tornar o local ostentoso. Percebe-se aí a ação dinâmica, manifestada em “*did everything*” e “*to make*”, atribuída ao elemento espacial mais delicado, “*smaller lights*”. Esse efeito também é identificado na ação executada pelo sol, “*played*”, na descrição personificada da cor, “*brave old melancholy*”, e nos querubins, “*friendly creatures*”. Dessa forma, é comunicado que o sujeito vivo sente-se afundar, verbo que pode conotar também a morte, enquanto o espaço, mesmo o mais sutil, age.

Os elementos que compõem o quarto florido do palácio destacam a grandeza e luxo do aposento, como os detalhes de acabamento requintado no piso, no teto, nos medalhões e nas medalhas de ouro. Há um reforço do campo semântico da durabilidade e antiguidade, como se nota em “*lifelong*”, na repetição de “*old*” e na expressão “*toned with time*”, efeitos que suscitam uma antítese entre a resistência temporal até dos mínimos objetos e a efemeridade da existência de Milly.

Nota-se também a reflexividade da luz na descrição do piso encerado e da água do mar, cujo reflexo tremeluz pela janela e pinta o teto. Essa cena palaciana expõe de forma generosa e intrincada um panorama de minúcias, que se manifesta não somente no nível semântico, mas também na articulação convoluta do sintático. Repleta de orações subordinadas e frases parentéticas, a passagem constrói formalmente a interdependência desses objetos do palácio.

Sobre a peculiar linguagem jamesiana, a tradutora Onédia Queiroz (2008, p. 6) argumenta que ela se constrói “no sentido da artificialidade exagerada” devido ao “uso de um vocabulário difícil, uma sintaxe complicada e imagens estranhas e de difícil associação”. A tradutora nota também outros traços idiossincráticos dessa linguagem: as orações intercaladas ou construções parentéticas – acréscimos que interrompem a sequência do período. Consideradas organicamente, a semântica, a sintaxe e a estrutura transicional entre capítulos (Londres e verão sulino) revelam não somente o enredamento da subjetividade da jovem no

palácio italiano, mas também o desafino entre a imortalidade do espaço e a mortalidade de Milly.

O jogo de iluminação, manifestado notadamente na descrição do palácio, é um traço distintivo e recorrente na prosa de James. Conforme salienta Matthiessen (1944, p. 137), a representação de uma casa em *The jolly corner* depende em grande parte das avançadas habilidades pictóricas de James:

*This time he presents the interior almost entirely by means of the light shining in from the street-lamps through the half-drawn blinds of the high windows, gleaming across the polished floors, picking out the massive silver door knobs, and dissolving into dark pools in the vast recesses.*¹⁹

É possível notar a ampla semelhança entre essa análise do conto e o trecho supracitado de *The wings of the dove*, pois ambos recorrem à representação da luz exterior, do intermédio da janela e do reflexo no piso espelhado. Interessa-nos também considerar outro aspecto desse relevante elemento visual da prosa jamesiana. Chatman (1972) afirma que a percepção, considerada como a identificação e organização mental do estímulo recebido pelos sentidos, raramente aparece em seu estado puro no estilo maduro do autor. O que se observa, na verdade, é o seguinte:

When normally perceptual verbs are used, they have strong cognitive implication. What Jamesian characters 'see,' for example, is more usually a situation, a moral or psychological issue (generally depicted in a whole clause) than a visible object. (CHATMAN, 1972, p. 14).²⁰

Dessa forma, devido à ênfase em seus efeitos de luminosidade, é possível antecipar que o sutil espaço veneziano se projetará como uma base cognitiva através da qual será construída a relação de Milly e sua finitude – ligação que também se edifica entre Strether e Paris em *The ambassadors*. Por sua vivacidade imortal, o palácio italiano se manifesta de forma antitética à personagem, tecendo implicitamente a fugacidade de uma vida.

The ambassadors foi publicado mensalmente, em doze números, na revista *The North American Review* em 1903 e também em formato de livro no mesmo ano. O enredo é sobre a missão vicária do embaixador estadunidense Lewis Lambert Strether, a cujo ponto de vista o romance se limita de forma consistente. A narrativa se inicia com a chegada de Strether em

¹⁹ Desta vez, ele apresenta o interior quase que completamente por meio da luz que brilha dos postes do lado de fora através das cortinas entreabertas das janelas altas, luzindo sobre os pisos polidos, selecionando as maçanetas maciças de prata e se dissolvendo em vastos recessos de escuridão. (MATTHIESSEN, 1944, p. 137, tradução nossa).

²⁰ Quando verbos perceptivos normalmente são usados, apresentam forte implicação cognitiva. O que as personagens jamesianas “veem”, por exemplo, se refere mais frequentemente a uma situação, uma questão moral ou um tema psicológico (geralmente apresentado em uma oração) do que a um objeto visível. (CHATMAN, 1972, p. 14, tradução nossa).

Chester, na Inglaterra, como representante de sua noiva estadunidense, Mrs. Newsome. Sua tarefa é fazer com que o filho desta, Chadwick Newsome, deixe Paris e retorne para os negócios da família na cidade de Woollett, nos Estados Unidos.

Strether, inicialmente convencido de que seu papel é claro e inequívoco, passa a reconhecer paulatinamente a ambiguidade da situação e pede que Chad, na verdade, permaneça em Paris. O embaixador assume os riscos da desobediência ao enxergar e interpretar por si próprio, rompendo com o elo de autoridade que ele supostamente deveria espelhar na cadeia de representação. Strether, em sua indisciplina, problematiza a autoevidência de uma realidade e a natureza inescapavelmente relacional do eu.

Paris, onde ocorre a maior parte da narrativa, exerce direta influência sobre a percepção e as reflexões de Strether. Para exemplificar estas duas funções do espaço francês, observemos o início do livro segundo, que relata a chegada do embaixador à capital:

Strether called, his second morning in Paris, on the bankers of the Rue Scribe to whom his letter of credit was addressed, and he made this visit attended by Waymarsh, in whose company he had crossed from London two days before. They had hastened to the Rue Scribe on the morrow of their arrival, but Strether had not then found the letters the hope of which prompted this errand. He had had as yet none at all; had n't expected them in London, but had counted on several in Paris, and, disconcerted now, had presently strolled back to the Boulevard with a sense of injury that he felt himself taking for as good a start as any other. (AMB, v. 1, p. 76).²¹

Strether não encontrara as cartas de crédito enviadas pela Mrs. Newsome, financiadora da missão, nos bancos da Rue Scribe, onde estivera antes com o amigo Waymarsh. As referências espaciais “Paris”, “London” e “Rue Scribe” são repetidos duas vezes e ligam-se aos tempos verbais *simple past* e *past perfect*, intercalando dinamicamente o presente e o passado. Há cinco manifestações do *simple past*, como se vê em “called”, “was addressed”, “made”, “prompted” e “felt”, e sete do *past perfect*, notadas em “had crossed”, “had hastened”, “had not then found”, “had had”, “had n't expected”, “had counted” e “had presently strolled”. Esse psicodinamismo espaçotemporal constrói, pelo deslocamento frustrado de Strether, a ansiedade causada pelo atraso do amparo financeiro. O verbo “hastened”, que significa apressar ou precipitar, é utilizado para descrever o movimento para

²¹ Strether fez uma visita, em sua segunda manhã em Paris, aos banqueiros da Rue Scribe, a quem sua carta de crédito fora endereçada, e o fez acompanhado de Waymarsh, com quem chegara de Londres dois dias antes. Os dois dirigiram-se às pressas à Rue Scribe no dia seguinte à chegada, mas Strether, então, não encontrara as cartas em cujo encalço se dispusera a empreender aquela incursão. Até aquele momento não recebera nenhuma; não as esperava encontrar em Londres, mas contara com várias em Paris e, desconcertado, regressara em seguida ao bulevar tomado por um senso de injúria que se pegou reputando como um princípio tão bom quanto outro qualquer. (EMB, p. 99).

a rua e enfatiza o sentimento de apreensão de Strether, que só consegue fazer o passeio de retorno descomposto.

Em seu terceiro dia em Paris, Strether consegue obter as referidas cartas. A apreensão se dissolve e a descrição do mesmo espaço é transfigurada:

He had for the next hour an accidental air of looking for it in the windows of shops; he came down the Rue de la Paix in the sun and, passing across the Tuileries and the river, indulged more than once – as if on finding himself determined – in a sudden pause before the book-stalls of the opposite quay. In the garden of the Tuileries he had lingered, on two or three spots, to look; it was as if the wonderful Paris spring had stayed him as he roamed. (AMB, v. 1, p. 79).²²

Nota-se de pronto que o nome *Rue de la Paix* indica uma relação de semelhança entre o estado de espírito de Strether e esse espaço: ele caminha tranquilamente em Paris, e a Rua da Paz, por sua vez, reitera a característica de serenidade e harmonia. Ao estudar a nomeação dos espaços que aparecem no texto literário, a toponímia, Borges Filho (2007, p. 161) afirma que “Inúmeras vezes o narrador usa esse processo para caracterizar o espaço e, por extensão, a personagem que nele atua”.

A nova disposição sossegada de Strether é reforçada pela seleção de adjetivos, verbos e expressões idiomáticas cujo nível semântico sugere a fruição despreziosa, a suavização de quaisquer determinações e a permissão para desfrutar o momento: “*accidental air*”, “*indulged more than once*”, “*as if on finding himself determined*”, “*lingered*”, “*as if the wonderful*” e “*stayed*”. A mentalidade prática anterior, eivada de regularidade, projeto ou método, é rompida. O trecho ainda sugere a personificação de Paris, figura de linguagem que enfatiza o papel do espaço na alteração anímica de Strether: é como se a primavera parisiense o detivesse em “*as if the wonderful Paris spring had stayed him*”.

Ademais, nota-se que essa passagem apresenta somente dois verbos no tempo *past perfect*, “*had lingered*” e “*had stayed*” – diferentemente dos sete empregados na passagem anterior. Os efeitos de sentido obtidos corroboram aqueles suscitados pelo nível semântico: o tempo, agora mais linear, volta-se à fruição do presente; a ansiedade se dissolve. Por isso também encontramos, aqui, três amostras da forma contínua dos verbos “*looking*”, “*passing*” e “*finding*”, enquanto a citação anterior utiliza somente um, “*taking*”. Nesse momento, o que está em curso é o ato de fruição alongado de Strether. É interessante notar, ademais, que os

²² Na hora que se passou ele exibiu um ar involuntário de andar à procura dessa acomodação nas vitrinas das lojas; desceu a ensolarada Rue de la Paix, cruzando as Tulherias e o rio Sena, permitindo-se mais de uma pausa súbita — como se tomado por uma determinação — diante das bancas de livros na margem oposta. Em dois ou três lugares do Jardim das Tulherias demorou os olhos na cena; foi como se a maravilhosa primavera parisiense o houvesse paralisado em meio à deambulação. (EMB, p. 101-102).

espaços daquela citação se resumem às cidades, à rua, aos bancos e à avenida, ao passo que esta faz uso, além das obras do homem, de elementos da natureza, como vemos em “*sun*”, “*river*”, “*garden*” e “*spring*”. Gera-se, especialmente, uma suavização da intencionalidade humana.

Nessa interface entre Strether e a *Rue de la Paix* e o *Jardin des Tuileries*, afrouxa-se o determinismo de sua missão vicária de resgate em favor de um passo rumo à liberdade da fruição do momento. A identidade do embaixador abre-se para a intervenção dessa Paris que age e para a leitura da paisagem pelo reconhecimento de suas próprias emoções – em vez de um mapeamento genérico do espaço.

Ao final de *The ambassadors*, caminhos similares de retorno se delineiam para Chadwick e o embaixador. O jovem informa a Strether que retornará aos Estados Unidos, decisão que se deveu, na verdade, à influência premente da irmã e do capital familiar. Ao concretizar dessa forma o objetivo que inicialmente fundamenta a obra, o jovem trava um pacto com a cultura da mercadoria. Strether, por sua vez, em um diálogo com a amiga Maria Gostrey, indefere sua proposta indireta de união amorosa e de permanência em Paris. Ele comunica seu retorno a Woollett, mesmo depois de os laços com Mrs. Newsome terem aparentemente se rompido.

Sobre este final controverso, Matthiessen (1944, p. 38) afirma que, apesar de toda a iridescência que Strether enxerga em Paris, ele nunca perde seu senso de moralidade. James evita o lugar comum “*by not making Paris the usual scene of seduction but instead the center of an ethical drama.*”²³ De fato, o cerne da escolha do embaixador, que ele informa a Maria, é sua lógica traçada desde o início: “*Not, out of the whole affair, to have got anything for myself.*”²⁴ (AMB, v. 2, p. 326). J. Hillis Miller (2005, p. 131) lança outra possibilidade para a escolha de retorno do protagonista, o que o crítico interpreta como a lei quase universal da ficção jamesiana: “*This law says that renunciation is the final act in almost all his fictions. His novels and stories almost all end with a giving up. This giving up most often, though not always, is of ordinary marriage or heterosexual relations.*”²⁵

Complementarmente, observando a despedida de Strether pelo viés do espaço, é possível afirmar que sua decisão final sustenta o fio condutor que caracteriza seu enredamento por outras cidades, que é a desconstrução de dicotomias. A opção por permanecer Paris,

²³ ao não fazer de Paris a cena habitual de sedução, mas o centro de um drama ético. (MATTHIESSEN, 1944, p. 38, tradução nossa).

²⁴ “A de não ter tirado nenhum proveito pessoal de toda a história.” (EMB, p. 561).

²⁵ Esta lei diz que a renúncia é o ato final em quase todas as suas ficções. A maioria de seus romances e histórias termina com uma desistência. Esta desistência, embora nem sempre, é de casamento ou de relações heterossexuais. (MILLER, 2005, p. 131, tradução nossa).

depois de seu intenso deslumbramento, insinuaria a sobrevalorização desta em detrimento de Woollett. Sua despedida, equilibrada desta maneira, produz o efeito sutil de restituir certo prestígio à cidade estadunidense e colocar em jogo a perda da influência parisiense. Strether possui a disposição e a habilidade de se enredar nos espaços estrangeiros; sua consciência porosa, que aprende a anular polaridades e a observar pormenores sutis, assume os riscos que sua missão implicou de forma profunda e ativa.

The golden bowl foi publicado em 1904 e é centrado em um adultério e no subsequente reestabelecimento familiar. O livro primeiro do romance, geralmente o primeiro volume de algumas edições em inglês, é intitulado “*The Prince*” e se limita à perspectiva de Amerigo. O livro segundo, também o segundo volume, tem em Maggie o centro de consciência e se intitula “*The Princess*”.

Maggie, única filha e herdeira do viúvo Adam Verver – um colecionador de arte extremamente rico – casa-se com o Príncipe Amerigo. Charlotte Stant, antiga amiga de Maggie que reaparece para seu casamento, é ex-amante de Amerigo, fato que a esposa desconhece. Os amantes retomam o relacionamento, agora um adultério, veladamente. Maggie, temendo que seu pai Adam se torne solitário devido ao seu matrimônio, sugere que ele se case com Charlotte, proposta que ele aceita. Os dois casais vivem constantemente juntos até o momento em que a suspeita da infidelidade nasce em Maggie, que manipulará as demais personagens de forma surpreendente a fim de que os dois casamentos sejam salvos.

Adam, Maggie e Charlotte são estadunidenses, e Amerigo é italiano. Os espaços rotineiros dos quatro, que moram em Londres, se resumem às casas em Eaton Square, de Adam e Charlotte, e em Portland Place, de Maggie e Amerigo. Tais espaços se configuram plurissignificativos no desenrolar do romance. É curioso notar, ademais, que uma das estratégias colocadas em prática por Maggie ao pressentir o adultério é reunir todos na casa de campo Fawns. Nesse sentido, a coincidência espacial é um dos meios para que esse conflito familiar se intensifique e seja passível de manipulação ou resolução.

Vejamos de que forma o narrador expõe a autopercepção do desconforto latente de Maggie ao intuir a infidelidade de Amerigo, um sentimento que inicia o segundo volume:

This situation had been occupying for months and months the very centre of the garden of her life, but it had reared itself there like some strange tall tower of ivory, or perhaps rather some wonderful beautiful but outlandish pagoda, a structure plated with hard bright porcelain, coloured and figured

and adorned at the overhanging eaves with silver bells that tinkled ever so charmingly when stirred by chance airs. (GB, vol. 2, p. 3).²⁶

A figurativização desse estranhamento ocorre por meio de termos espaciais: “*garden of her life*”, “*strange tal tower of ivory*” e “*beautiful but outlandish pagoda*”. Delineando uma situação espacialmente análoga à de Strether, o elemento natural, que simboliza a vida de Maggie, é ocupado por construções do homem. Aqui, são estranhas arquiteturas. Nota-se que os verbos utilizados estão no tempo *past perfect*: “*had been occupying*” e “*had reared*”. Ao iniciar o volume dessa forma, com uma retrospectiva espacial metafórica que se esquia de localizar Maggie literalmente, o narrador reduz a relevância do espaço do presente em favor de espaços da consciência. O mundo físico é momentaneamente suprimido para privilegiar a concretização dos estados de alma da personagem. Somente oito páginas depois leremos que “*She was in the smaller drawing-room*”²⁷ (GB, vol. 2, p. 11).

Duas fases da vida de Maggie são representadas imagetivamente no trecho: seu passado, antes da suspeita de Amerigo, é o jardim; seu presente, agora alienado, é ou uma torre alta de marfim estranha ou um templo pagode belo, mas distante. Tais metáforas significam o processo de amadurecimento psicológico da personagem: de simples, natural, plano e central a estranho, cultural, vertical e remoto.

Essa sugestão de maturidade é mantida nas páginas seguintes. Pelo sentido da visão, Maggie conseguia distinguir os lugares longínquos – ou, em outro nível de significado, entrever o mistério da vida madura. Entretanto, do seu jardim conveniente, nenhuma porta lhe oferecia acesso: “*no door appeared to give access from her convenient garden level*”²⁸ (GB, vol. 2, p. 4).

É forçoso que ela abdique de sua zona de conforto para atingir o desenvolvimento completo, cujo início desse processo é metaforizado aqui por meio do caminhar: “*She had walked round and round it—that was what she felt; she had carried on her existence in the space left her for circulation, a space that sometimes seemed ample and sometimes narrow*”²⁹ (GB, vol. 2, p. 3). Nota-se que a percepção de proporções diferentes por Maggie acerca do mesmo espaço simboliza essa transição em seu processo de amadurecimento.

²⁶ A situação viera ocupando, durante meses e meses, o próprio centro do jardim de sua vida, mas havia se afastado como uma estranha e alta torre de marfim, ou talvez algum maravilhoso pagode chinês, lindo, mas estranho, uma estrutura coberta de porcelana dura e brilhante, colorida, cheia de figuras e adornada, nas bordas que se projetavam, com sinos de prata que tilintavam encantadoramente quando agitados por ares casuais. (TO, p. 317).

²⁷ Maggie se encontrava na menor das salas de estar (TO, p. 323).

²⁸ nenhuma porta parecia dar acesso de seu conveniente nível no jardim. (TO, p. 318).

²⁹ Ela a havia rodeado muitas vezes — era como se sentia; levava sua existência no espaço que lhe fora deixado para circulação, um espaço que algumas vezes parecia amplo e algumas vezes estreito. (TO, p. 317).

Ao final desse raciocínio, justapõem-se as imagens da filha-esposa:

*The pagoda in her blooming garden figured the arrangement – how otherwise was it to be named? – by which, so strikingly, she had been able to marry without breaking, as she liked to put it, with her past. (GB, vol. 2, p. 5).*³⁰

A realização dessa arquitetura híbrida, que descreve uma situação fronteiriça, figurativiza o presente de uma mulher que se casou sem romper com o passado, ou seja, sem afrouxar os laços da influência paterna. É justamente essa sua tarefa: articular para manter o casamento e, necessariamente, abdicar da presença constante de seu pai Adam Verver.

Após a realização desses delineamentos introdutórios sobre a linguagem do espaço e do tempo de James, cujo “*method is rather to suggest ambivalences of meaning by subtle deviations from expectation.*”³¹ (LEECH; SHORT, 1981, p. 105), passemos para o desenvolvimento dos cinco capítulos.

³⁰ O pagode em seu jardim florido representava o arranjo — de que outro modo poderia ser chamado? — pelo qual, de modo tão impressionante, ela pudera se casar sem romper, como gostava de afirmar, com o seu passado. (TO, p. 318).

³¹ método se baseia na sugestão de ambivalências de sentido por meio de desvios sutis da expectativa. (LEECH; SHORT, 1981, p. 105, tradução nossa).

1. Disposição espaçotemporal: presente, passado e futuro

Observaremos, neste capítulo, a associação entre um espaço e um verbo no tempo presente, passado ou futuro. Emprestamos algumas considerações de Gérard Genette para comparar a ordem dos eventos na história com a ordem em que esses eventos são organizados no discurso e, assim, analisar a referida ordenação espaçotemporal tripartite.

Pressupomos, assim como o teórico francês, que a principal linha de ação e ponto de referência – a narrativa primeira – pode ser interrompida para dar lugar a deslocamentos temporais, ou anacronias, sob a forma de retrospectão (analepse) ou antecipação (prolepse).

Considerando essa estrutura em termos jamesianos, chamaremos os espaços da narrativa primeira de espaços do presente. Entendemos, assim como o crítico, que esse tempo não indica necessariamente a distância temporal que separa o momento da narração do da história, mesmo que sua marca linguística distintiva seja o pretérito. Genette (1995, p. 219) afirma que, na narrativa clássica em terceira pessoa, essa distância é indeterminada, “marcando o pretérito uma espécie de passado sem idade”. Além disso, outro fator para a denominação convencional desta modalidade de espaço do presente é a frequência de advérbios de tempo que revelam a prontidão, como o “*now*” em: “*It was not Milly’s unpacified state, in short, that now troubled her*”¹ (WOD, vol. 1, p. 115), “*he now conspicuously ignored his movements*”² (AMB, vol. 2, p. 59) e “*he was sorry it was now Tuesday*”³ (WOD, vol. 2, p. 282).

Os espaços do presente, então, localizam a ação, as personagens e os objetos no primeiro nível da narrativa, a camada em relação à qual os demais deslocamentos espaciais serão definidos como tal. O tempo verbal empregado no discurso indireto do narrador para se referir ao ponto de referência jamesiano é o *simple past*, que corresponde grosso modo em Português ao pretérito perfeito e imperfeito do indicativo. Ele pode ser notado em: “*She waited, Kate Croy, for her father to come in*”⁴ (WOD, vol. 1, p. 3) e “*She literally felt, in this first flush, that her only company must be the human race at large, present all round her*”⁵ (WOD, vol. 1, p. 247).

¹ Não era o estado de agitação de Milly, em suma, que a perturbava agora. (AP, p. 108).

² ele passou a ignorar os movimentos de seu amigo (EMB, p. 332).

³ sentia que ainda era terça-feira (AP, p. 461).

⁴ Ela, Kate Croy, esperava a vinda do pai (AP, p. 23).

⁵ Sentia literalmente, nesse primeiro arroubo, que sua única companheira devia ser a raça humana em geral, presente em toda a sua volta. (AP, p. 205-206).

Quando o discurso direto das personagens se refere aos espaços do presente, o *simple present* e o *present perfect* são utilizados, como vemos em: “*People are always traceable, in England, when tracings are required.*”⁶ (GB, vol. 2, p. 134), “*She has turned her face to the wall.*”⁷ (WOD, vol. 2, p. 270) e “*That’s what the light of Paris seems always to show.*”⁸ (AMB, vol. 1, p. 207). Vale destacar, contudo, a escassez desta modalidade quando comparada à anterior. Em *The Wings of the Dove*, por exemplo, existem apenas sete combinações de espaços e *simple present*, contrastando com um total de mais de oitocentas referências espaciais. Consideramos três motivações possíveis para essa peculiar linguagem artística: a ênfase pretendida na captação, pela voz do narrador, das ressignificações psicológicas e íntimas do mundo material efetuadas pelas personagens; a preferência do narrador por sua própria sintaxe convoluta e semântica ambígua; e a amortização do ato mecânico de verbalização das personagens.

Os espaços do passado, ou espaços analépticos, espelham a definição de Genette (1995, p. 38) de analepse como “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está”. Eles consistem na introdução de espaços vivenciados anteriormente na história. O tempo verbal utilizado para apresentar retrospectivamente os espaços jamesianos no discurso indireto do narrador é o *past perfect*, correspondente ao pretérito mais-que-perfeito do indicativo. Dois exemplos são vistos em: “*something that had begun for them at Lancaster Gate was now a sentiment clothed in a shape*”⁹ (WOD, vol. 2, p. 192) e “*It was after they had gone that he truly felt the difference*”¹⁰ (WOD, vol. 2, p. 235). Quando os discursos diretos instauram o espaço do passado, o *simple past* é empregado: “*the moment I met you at Chester*”¹¹ (AMB, vol. 2, p. 50) e “*I felt it in the streets as I walked along*”¹² (GB, vol. 2, p. 156).

Os espaços do futuro, ou espaços prolépticos, ecoam a definição de prolepse de Genette (1995, p. 38) como “toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior”. Tais manifestações espaçotemporais, assim, serão experimentadas mais tarde na história. Os espaços prolépticos são menos frequentes na prosa de James, um fenômeno que corresponde ao comentário de Genette sobre o escasso uso de prolepse na narrativa ocidental. O autor nova-iorquino faz uso de tal mecanismo como uma

⁶ Na Inglaterra as pessoas sempre podem ser rastreadas, quando isso é necessário. (TO, p. 416).

⁷ — Ela virou a cara para a parede. (AP, p. 451).

⁸ É isso que a luz parisiense costuma mostrar. (EMB, p. 213).

⁹ uma coisa que começara para eles em Lancaster Gate era agora um sentimento revestido de uma forma (AP, p. 393).

¹⁰ Só depois de irem embora foi que ele sentiu de fato a diferença (AP, p. 425).

¹¹ a partir do momento em que a conheci em Chester (EMB, p. 324).

¹² Senti isso nas ruas enquanto caminhava (TO, p. 430).

forma de evocação breve, e não com a finalidade de desenvolver um segmento narrativo porvindouro de forma mais completa. Os verbos modais utilizados para apresentar os espaços do futuro são *would*, no discurso indireto do narrador, *will*, no direto das personagens, ou outra expressão equivalente para projetar o futuro, como o *perfect infinitive*, presente em ambos os discursos. Alguns exemplos podem ser vistos em: “*She would go to balls again – that seemed, freely, even crudely, stated, the remedy*”¹³ (GB, vol. 2, p. 8), “*I’m to knock about. I’m to go to places.*”¹⁴ (WOD, vol. 1, p. 260) e “*the occurrence of anything in particular was to make the sea submerge the island, the margin flood the text*”¹⁵ (WOD, p. 1, p. 199).

A fluidez da representação do tempo em James tem sido notada por muitos estudiosos. Dimock (2009, p. 247), por exemplo, ao estudar o pretérito mais-que-perfeito do indicativo e o modo subjuntivo em ensaios e cartas de James, argumenta que tais formas verbais transformam o mundo conhecido em uma sombra oscilante que desvanece em meio ao que poderia ter sido e o que ainda pode ser. O efeito de suas elaborações temporais, como pondera a autora, encontra-se fora do mundo indicativo. Dimock (2009, p. 247) afirma ainda que “*Punctuation, syntax, and narrative are compounded matrixes for James, ghostly matrixes. Together they generate a push and pull on the rope of time, roping in events that are not actual, but also not discountable.*”¹⁶ Discutiremos, da mesma forma, a flexibilidade da corda do tempo de James, mas aplicada também ao nível macro, ou seja, à escala estrutural da representação de movimentos espaçotemporais, e nos concentrando em suas obras de ficção.

Além disso, Adeline Tintner (2000, p. 8) destaca aspectos significativos do espaço e do tempo na escrita jamesiana, que demonstra o impacto dos novos edifícios e da arquitetura paisagista na imaginação do autor no século XX: “*The American Scene showed that he was aghast and overpowered by the emergence of the new skyscrapers. He saw in them the solid expression of the new American drive that he found so alien and yet so compelling*”¹⁷. Fazendo coro com os críticos mencionados introdutoriamente, Tintner (2000, p. 18) nota, sobre *Julia Bride*, que o museu age como um paralelo concreto para a busca da personagem e

¹³ Iria a bailes de novo — esse parecia o remédio declarado livremente, até mesmo cruamente (TO, p. 321).

¹⁴ eu devo correr mundo. Ir a lugares. (AP, p. 215).

¹⁵ [d]a ocorrência de qualquer coisa em particular seria fazer o mar submergir a ilha, a margem inundar o texto (AP, p. 170).

¹⁶ A pontuação, a sintaxe e a narrativa são matrizes compostas para James, matrizes fantasmagóricas. Juntas, elas geram um empurra e puxa da corda de tempo, agregando eventos que não são reais, mas que também não são dispensáveis. (DIMOCK, 2009, p. 247, tradução nossa).

¹⁷ *The American Scene* mostra que James se sentiu horrorizado e subjugado pelo surgimento dos novos arranha-céus. Ele viu neles a expressão sólida do novo impulso americano que achava tão estranho e, ao mesmo tempo, tão atraente. (TINTNER, 2000, p. 8, tradução nossa).

seu papel na economia da cidade. Quanto ao tempo, a estudiosa argumenta que James foi um precursor do questionamento bergsoniano sobre as noções de duração e medição temporal. A evidência está em *The great condition* (1900), conto em que estas duas atitudes opostas em relação ao tempo é representada por dois homens de temperamentos diferentes: sobre um, gravitam preocupações acerca do tempo experimentado, e, sobre o outro, recaem os sentidos do tempo científico medido por relógios e calendários. Enquanto o estudo de Tintner observa as categorias de espaço e tempo separadamente, este primeiro capítulo centra-se nos efeitos de sua combinação pelo viés narratológico e estilístico.

Tal é o mérito do estudo da aliança entre tempo e espaço na ficção que Mikhail Bakhtin (1988, p. 211) chama cronotopo a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”. Cronotopo, que significa tempo-espaço, é um termo empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido com base na teoria da relatividade. Bakhtin afirma, ademais, que o princípio condutor do cronotopo em literatura é o tempo. Susan Friedman (2005, p. 194), de forma complementar, cunha o termo topocrono para enfatizar a necessidade de uma “*topochronic narrative poetics*”. Esse destaque, que coloca *topo* em primeiro plano, busca fins compensatórios devido ao privilégio do tempo sobre o espaço no estudo da narrativa.

Gostaríamos, por isso, de reforçar que a presente pesquisa ocupa-se, por um lado, das referências espaçotemporais e, por outro, das manifestações espaciais, principalmente os Capítulos 4 e 5. Ao enfatizar a representação do espaço, seguimos, contudo, uma lógica diferente da de Friedman, que busca a compensação teórica das categorias. Levamos em conta aqui a modalização artística que cada autor, em particular, apresenta sobre o espaço e o tempo. Nesse sentido, apoiamo-nos em Brown (2003), Anderson (1977) e Chatman (1972) para afirmar que a linguagem literária jamesiana concede ao espaço uma carga figurativa mais notável, seja por sua sobreposição imagética a outros espaços, seja por suas figuras de linguagem recorrentes, seja por sua relação intrínseca e expressiva com personagens.

Ruth Ronen também fornece conceitos relevantes para o estudo do espaço, distinguindo entre moldura, “*frame*”, e cenário, “*setting*”: a moldura é “*the actual or potential surrounding of characters, objects, and places*”¹⁸ (RONEN, 1986, p. 421), enquanto o cenário é definido pelo “*actual immediate surrounding of an object, a character, or an event*”¹⁹ (RONEN, 1986, p. 423). A relação que a autora desenvolve entre a moldura e o cenário adota

¹⁸ o entorno real ou potencial das personagens, objetos e lugares. (RONEN, 1986, p. 421, tradução nossa).

¹⁹ o entorno real e imediato de um objeto, uma personagem ou um evento. (RONEN, 1986, p. 423, tradução nossa).

algumas concepções do espaço advindo do teatro porque, segundo ela, a relação entre o cenário e personagens é equivalente à relação entre os atores e o espaço cênico.

É fato que James também produziu peças teatrais e, nesse sentido, tal viés de análise poderia ser explorado. Contudo, pautamo-nos sobretudo na assimilação e na readaptação do legado da dramaturgia que os romances do autor demonstram. Anderson (1977, p. 6, grifo do autor), por exemplo, afirma que “*From his intimate knowledge of the theater, and from his own disastrous attempts to write plays, James learned how to adapt the scenic method from drama to novel and worked out a new technique for his presentations of setting or place.*”²⁰

Verificamos também que, de forma complementar às disposições de espaço, a ficção jamesiana lança mão, para atingir gradações figurativas, do que chamamos espaço primário – definido pela localização das personagens em seu espaço continente ou imediatamente contíguo – e espaço secundário – que significa a referência a um espaço mais distante, diferente daquele que a localiza. Ambos podem se referir aos espaços do presente, passado ou futuro.

Pudemos observar que a principal função do espaço secundário é fornecer informações laterais para fins de comparação e projeção. Essa tipologia não constitui uma figura de linguagem *per se* ou uma anacronia, mas destacamentos menores a partir do ponto de referência. Em *The wings of the dove*, por exemplo, a justaposição das cidades de Nova York e Boston atua como um ponto de partida para uma análise comparativa: “*the particular peace that New York couldn’t give*”²¹ e “*Boston could help you to that as nothing else could, and it had extended to Milly, by every presumption, some such measure of assistance*”²² (WOD, vol. 1, p. 105).

Devido à morte da família de Milly Theale, sua cidade natal havia se tornado um lugar emocionalmente desolado, e só em Boston, com o apoio de Mrs. Susan Stringham, a jovem encontrou algum alívio. Tais cidades, que diferem do espaço do presente, são projetadas de forma breve pelo narrador de modo que uma analepse não se desenvolva neste momento e sejamos embrenhados de pronto na perda de Milly. Subentende-se, por isso, a prevalência dos resultados do luto nas ações e na realidade interior da personagem.

Observemos agora as sinuosidades da estrutura do presente e do passado para, depois disso, abordarmos a do futuro. O capítulo três, livro quatro, de *The wings of the dove* narra

²⁰ A partir de seu conhecimento íntimo do teatro, e de suas próprias tentativas desastrosas de escrever peças, James aprendeu a adaptar o método cênico do drama ao romance e elaborou uma nova técnica para suas apresentações de cenário ou lugar. (ANDERSON, 1977, p. 6, grifo do autor, tradução nossa).

²¹ daquela paz particular que Nova York não podia proporcionar (AP, p. 100).

²² Nisso, Boston podia ajudá-la como nada mais podia, e oferecera a Milly, segundo todas as suposições, um certo grau de assistência. (AP, p. 101).

como Susan Stringham revela a Milly que as amigas Kate Croy e Mrs. Maud Lowder já conhecem o senhor Merton Densher, por quem a jovem é apaixonada:

All the same, it should with much less delay than this have been mentioned, she had n't yet—had n't, that is, at the end of six days—produced any news for her comrade to compare with an announcement made her by the latter as a result of a drive with Mrs. Lowder, for a change, in the remarkable Battersea Park. The elder friends had sociably revolved there while the younger ones followed bolder fancies in the admirable equipage appointed to Milly at the hotel—a heavier, more emblazoned, more amusing chariot than she had ever, with “stables” notoriously mismanaged, known at home; whereby, in the course of the circuit, more than once repeated, it had “come out,” as Mrs. Stringham said, that the couple at Lancaster Gate were, of all people, acquainted with Mildred’s other English friend, the gentleman, the one connected with the English newspaper (Susie hung fire a little over his name) who had been with her in New York so shortly previous to present adventures. He had been named of course in Battersea Park—else he could n't have been identified; and Susie had naturally, before she could produce her own share in the matter as a kind of confession, to make it plain that her allusion was to Mr. Merton Densher. (WOD, vol. 1, p. 183-84).²³

A perspectiva selecionada para narrar esta coincidência é a de Milly: o leitor descobre o mútuo conhecimento das personagens ao mesmo tempo em que ela o faz por meio do discurso indireto livre, que mistura a fala de Susan e a do narrador. Nesse discurso misto, é apresentado um passeio analéptico com Mrs. Lowder no Battersea Park. A partir dessa referência espaçotemporal no passado, o leitor é levado para o hotel de Milly por meio de uma breve narrativa encaixada que revela detalhes sobre sua carruagem decorada. Na sequência, aprendemos sobre sua casa em uma oração parentética cujo objetivo é comparar, pela justaposição, a experiência presente com aquela de sua cidade natal – uma analepse externa que extrapola a totalidade da ação narrativa primeira. De volta a Battersea e ao passeio, Susan identifica Kate, Maud e Densher em termos espaciais: o casal em Lancaster Gate e o amigo inglês. A manifestação espacial seguinte é uma retrospectão do encontro entre Densher e Milly em Nova York há algum tempo, outra analepse externa, e a alusão final leva-nos de volta para o passado recente em Battersea Park.

²³ De qualquer modo, devia ter-se mencionado com muito menos atraso do que se faz agora, ainda não apresentara — quer dizer, não apresentara ao cabo de seis dias — qualquer notícia que a companheira pudesse comparar com um anúncio a ela feito pela última, como resultado de um passeio de carruagem com a Sra. Lowder, para variar, ao admirável Battersea Park. As amigas mais velhas haviam rodado por lá, enquanto as mais novas seguiam fantasias mais ousadas na bela equipagem concedida a Milly no hotel — uma carruagem mais pesada, com mais brasões, mais divertida do que as que ela já conhecera, dos “estábulos” notoriamente mal administrados em sua terra; com o que, durante o circuito, mais de uma vez repetido, havia “surgido”, como disse a Sra. Stringham, que a dupla de Lancaster Gate conhecia, vejam só, outros amigos ingleses de Mildred, o cavalheiro, aquele ligado ao jornal inglês (Susie hesitou algum tempo quanto ao nome), que estivera com ela em Nova York tão pouco antes da atual aventura. O nome dele fora, claro, mencionado em Battersea Park — senão não seria identificado; e Susie tivera, por certo, antes de apresentar sua própria parte no assunto como uma espécie de confissão, de deixar claro que aludia ao Sr. Merton Densher. (AP, p. 158).

Dessa forma, verificamos que a sequência espacial apresentada pelo discurso é: Battersea Park, hotel, carruagem, casa, Lancaster Gate, inglês, New York e Battersea Park. Podemos também desdobrar o nível da história assumindo literalmente um grau zero para o ponto de referência em que a narrativa principal se desenvolve e atribuindo uma sequência numérica para os deslocamentos temporais: 0 para o nível do presente da narrativa e 4 para o passado mais distante. A cronologia da história, então, é: 0 ponto de referência – 1 Battersea Park – 2 hotel – 4 casa – 3 New York – 1 Battersea Park.

Esta elaborada estrutura espaçotemporal é empregada para transmitir a coincidência da amizade de todas com Densher, um fato essencial para o desenvolvimento do romance. Por ter conhecimento da afeição de Milly por ele, Susan se refere de forma paulatina e oblíqua às personagens, aludindo, em vez de nomeá-los, às residências e ao local de origem (“*the couple at Lancaster Gate*” e “*Mildred’s other English friend*”) – um dispositivo espacial que suaviza a introdução de Kate, Mrs. Lowder e Densher e enriquece a comunicação de suas identidades.

O narrador também introduz a informação sobre a carruagem de Milly e a comparação com a sua terra natal como um meio de protelar a divulgação da referida coincidência e de informar sobre o seu passado de uma maneira econômica. Portanto, a delicadeza exigida de Susan na transmissão desta novidade encontra correspondência na utilização intrincada das referências espaçotemporais. Os efeitos de suavização, procrastinação e economia narrativa são incorporados na própria textura tortuosa do discurso.

Além disso, a constatação de que os espaços do trecho são primários e exercem a função de se ligar imediatamente às ações e aos discursos de Milly e Susan revela a apropriação íntima do mundo exterior e seu manuseio segundo efeitos retóricos. Afinal, nota-se a presença da ironia narratorial na referência à urgência da questão (“*it should with much less delay than this*”), uma vez que a passagem mostra-se repleta de convoluções sintáticas e desvios espaçotemporais. É como se a configuração final desse discurso procurasse equilibrar sensibilidade e necessidade informativa.

Outro arranjo espaçotemporal curioso, este um pouco mais longo, pode ser encontrado no primeiro capítulo do livro dez, que começa com uma pergunta de Kate, indignada ao saber que Densher chegara a Londres há duas semanas, mas ainda não a havia contatado. O espaço do presente, Lancaster Gate, é mencionado imediatamente após o sua pergunta: “*Kate put that to him distinctly, in the December dusk of Lancaster Gate and on the matter of the time he had been back; but he saw with it straightway that she was as admirably true as ever to her*

*instinct*²⁴ (WOD, vol. 2, p. 313). A rapidez com que sua pergunta se mostra no discurso e a compreensão imediata do estado emocional da noiva por Densher encontram apoio na rapidez das manifestações espaçotemporais.

Uma referência metafórica ao espaço do presente surge, em seguida, quando Densher percebe que Kate nunca estivera tão bonita: “*That fact bloomed for him, in the firelight and lamplight that glowed their welcome through the London fog*”²⁵ (WOD, vol. 2, p. 313). A situação atual do relacionamento de ambos é metaforizada em luzes brilhantes em uma névoa londrina, um mecanismo espacial que sinaliza a modificação dos sentimentos de Densher. Depois de ter se apaixonado por Milly ou sua imagem em Veneza, ele falha ao restaurar uma visão distinta, inconfundível, de sua ligação com Kate.

A analepse subsequente nos mostra, de fato, que Densher escrevera a Maud da cidade italiana, mas ele não precisava se esforçar para não escrever a Kate. Em seguida, lemos que “*Venice was three weeks behind him – he had come up slowly; but it was still as if even in London he must conform to her law.*”²⁶ (WOD, vol. 2, p. 314). Considerando a informação, comunicada pelo nível semântico, que Veneza ficou no passado, a cidade assume uma relevância contraditória ao observarmos a sintaxe do período: ela ocupa uma posição de destaque como sujeito gramatical. A relação desses estratos, pois, é de descompasso, de conflito. Além disso, a conjunção adversativa que reintroduz Londres revela sutilmente a insatisfação de Densher ao se conformar servilmente às regras de Kate.

Outra retrospectiva surge na seguinte alusão espaçotemporal, que comunica a equiparação das habilidades interpessoais de Densher e Kate e, implicitamente, a redução da dependência dele dos ditames da noiva: “*He might have struck her as expert for contingencies in the very degree of her having in Venice struck him as expert.*”²⁷ (WOD, vol. 2, p. 315, grifo do autor). Percebe-se também que a informação de que Densher demonstra o mesmo nível de perícia que Kate surge atenuada pelo verbo modal “*might*”.

Em seguida, o leitor é conduzido novamente ao espaço do presente: quando Densher chegara em Lancaster Gate antes do chá, como Kate havia pedido, ela “*was alone in the room and had n’t delayed to tell him that Aunt Maud, as she had happily gathered, was to be, for*

²⁴ Kate fez-lhe a pergunta diretamente, no crepúsculo de dezembro em Lancaster Gate, referindo-se ao tempo passado desde a sua volta; mas ele se viu logo com isso que ela continuava tão admiravelmente fiel quanto sempre ao seu instinto. (AP, p. 483).

²⁵ O fato abriu-se para ele, à luz da lareira e da lâmpada que fulgiam suas boas-vindas em meio ao nevoeiro de Londres. (AP, p. 483).

²⁶ Veneza ficara três semanas para trás — ele emergira devagar; mas era ainda como se mesmo em Londres tivesse de obedecer à lei. (AP, p. 484).

²⁷ Ele podia ter-lhe parecido um especialista em contingências no mesmo grau que em Veneza ela lhe parecera. (AP, p. 485, grifo do autor).

*the interval—not long but precious—engaged with an old servant*²⁸ (WOD, vol. 2, p. 316). Os espaços analéptico e do presente citados neste momento assumem o papel de revelar o plano de Kate, que pretendia ter um momento a sós com Densher. A realização de seu objetivo é comunicada pelos termos “*happily*” e “*precious*”, simbolizando sua felicidade por estarem no cômodo sozinhos.

Por meio do discurso indireto livre, é comunicado que Densher não revelaria a Kate tudo o que se passara entre ele e Milly porque “*It would have the sound—would n’t it be open to him fairly to bring that out himself?—of a repudiation, for pity and almost for shame, of everything that in Venice had passed between them.*”²⁹ (WOD, vol. 2, p. 318). É possível identificar aqui uma ambiguidade curiosa com relação a Veneza, ao passado e ao uso do pronome “*them*”. Na cidade italiana, Densher tanto conviveu cotidianamente com Milly a fim de seduzi-la e herdar sua herança quanto teve um encontro íntimo com Kate. Dessa forma, torna-se impossível precisar, pelo contexto da frase, a qual relacionamento Densher está se referindo. A manifestação de espaço e tempo, como vemos, transporta o leitor para um itinerário pouco substancial.

Em seus diálogos, Kate confirma a Densher que Milly está morrendo, e, pelo discurso indireto livre, lemos que “*It was strange to him, in the matter of Milly, that Lancaster Gate could make him any surer; yet what in the world, in the matter of Milly, wasn’t strange?*”³⁰ (WOD, p. 2, p. 319). A princípio, notamos que a metonímia espacial manifestada na representação de Kate por sua casa, Lancaster Gate, engendra a reificação da personagem. Esse mecanismo, veiculado pelo discurso indireto livre, revela disfarçadamente o teor crítico, ou mais impessoal, das reflexões de Densher sobre Kate. Ademais, a citação também implica que os espaços vividos se fundem com os habitantes e as suas preocupações humanas, por isso o estranhamento em notar que a mansão londrina pode lhe informar sobre Milly em Veneza.

Outro tópico da conversa de Kate e Densher é o fato de ele ter tido a oportunidade de mentir a Milly, negando a existência do noivado de ambos. Essa mentira, contudo, ele se recusou a contar à moribunda: “*Densher stared—he was stupefied; the ‘possible’ thus glanced at by Kate being exactly the alternative he had had to face in Venice and to put utterly away*

²⁸ estava sozinha na sala e não demorara a dizer-lhe que a Tia Maud, pelo que por sorte depreendera, estaria, nesse intervalo — não longo mas precioso — ocupada com um velho criado (AP, p. 485).

²⁹ Soaria — não estava a seu critério provocar isso? — como um repúdio, por piedade e quase vergonha, a tudo que em Veneza se passara entre eles. (AP, p. 487).

³⁰ Era estranho para ele, no caso de Milly, que Lancaster Gate pudesse fazê-lo ter alguma certeza maior; contudo, que diabo, no caso de Milly, não era estranho? (AP, p. 487-488).

from him”³¹ (WOD, vol. 2, p. 322-323). A reação enfática de Densher contra a sugestão de Kate atesta, aqui explicitamente, a transformação sentimental engendrada por Milly no passado recente de Veneza.

As últimas três referências espaçotemporais ainda se concentram em uma Itália passada. Densher faz alusão a seu último encontro com Milly em “*She sent for me, I went to her, and that night I left Venice.*”³² (WOD, vol. 2, p. 325) e complementa que “*She received me just as usual: in that glorious great salone, in the dress she always wears, from her inveterate corner of her sofa. And his face for the moment conveyed the scene, just as hers equally embraced it*”³³ (WOD, vol. 2, p. 328). A ligação entre os espaços e os assuntos humanos transmitida na visão de Densher é aqui representada pela personificação, em seu rosto, de Milly, seu quarto, seu vestido e seu sofá – uma técnica que sugere sua profunda interiorização da experiência veneziana. Além disso, estas duas referências aparecem em seu discurso direto, destacando, como se nota pelo contexto, o significado íntimo que a cidade italiana adquiriu para ele. Finalmente, o narrador informa que “*She was once more close to him, close as she had been the day she came to him in Venice, the quickly returning memory of which intensified and enriched the fact*”³⁴ (WOD, vol. 2, p. 333). Esta menção indica a lembrança de Densher de seu encontro íntimo com Kate em Veneza, e a conotação de paixão é reforçada por uma alusão anterior, ainda na mesma página, ao fogo.

Este capítulo de *The wings of the dove*, como vemos, articula doze referências espaçotemporais de uma forma peculiar. Seu discurso alterna constantemente entre os espaços primários do presente e do passado como se segue: Lancaster Gate e o nevoeiro de Londres – Veneza – Londres – Veneza – quarto – Veneza – Lancaster Gate – Veneza – Veneza – Salão/sofá – Veneza. A maioria, um total de sete, emerge através da perspectiva de Densher e da voz do narrador; dois deles surgem no discurso direto de Densher; duas alusões ocorrem pela perspectiva de Kate e pela voz do narrador; e a última menção espaçotemporal refere-se à visão mais ampla do narrador das personagens na sala.

Vários efeitos de sentido nascem desta organização de espaços e tempos. Suas alternâncias representam, em primeiro lugar, o conflito íntimo de Densher: entre uma experiência modificadora recém-vivenciada e o presente imediato com sua noiva Kate; entre a

³¹ Densher sobressaltou-se — estava estupefato; o “possível” assim vislumbrado por Kate fora exatamente a alternativa que tivera de enfrentar em Veneza e afastar absolutamente de si. (AP, p. 491).

³² Ela mandou me chamar, eu fui vê-la, e naquela noite deixei Veneza. (AP, p. 493).

³³ Recebeu-me como de hábito: naquele glorioso salone grande, com o vestido que sempre usa, no seu imutável canto de sofá. — E o rosto dele, no momento, transmitiu a cena, assim como o dela igualmente a recebeu. (AP, p. 496).

³⁴ Ela estava mais uma vez junto dele, junto como estivera no dia em que fora até ele, em Veneza, uma lembrança que, retornando rápido, intensificou e enriqueceu o fato. (AP, p. 500).

cidade natal com a promessa de estabilidade familiar e uma cidade estrangeira com a imprevisibilidade de um novo e condenado amor. As alusões contínuas a Veneza impelem a narrativa para trás no tempo e nos espaços primários, produzindo uma equivalência espaçotemporal para a manifestação de uma mudança em Densher.

Tais referências apontam também para a felicidade de Kate e seu estado emocional responsivo. Assinalam, da mesma forma, uma mudança significativa na relação do casal através da linguagem metafórica, da organização sintática e do uso da conjunção adversativa. A sugestão de Densher de que os espaços se fundem com temas existenciais também é vista duas vezes: no fato de que a distante Lancaster Gate o informaria do estado de saúde de Milly e na descrição do seu rosto transparente, que comunica uma cena. É possível inferir, então, que a recordação final do seu encontro romântico com Kate não será suficiente para apagar sua experiência veneziana com Milly, que claramente não jazia indiferente em um passado esquecido. Esta configuração exemplifica, então, como a narrativa utiliza o espaço e o tempo não somente para gerar um evento, mas também para narrar a apreensão, a felicidade e a transformação.

Sobre os espaços prolépticos, podemos mencionar, inicialmente, o primeiro capítulo do livro oitavo de *The wings of the dove*, que descreve o trajeto de Densher rumo ao Palazzo Leporelli de gôndola. A vista de Veneza produz inúmeras impressões, às quais, o narrador informa, Densher respondia com intensidade. A personagem percebe que vinha frequentando o palácio de Milly constantemente desde a sua chegada à cidade e também que “*He was to dine at the palace in an hour or two, and he had lunched there, at an early luncheon, that morning*”³⁵ (WOD vol. 2, p. 172). As perspectivas proléptica e analéptica do palácio emergem na mesma frase, uma estrutura sintática que gera a impressão de que o palácio ocupa a consciência de Densher totalmente: o seu passado, seu presente e seu futuro. Vale notar também que a menção repetida às refeições revela a dependência financeira dele em relação a Milly, e que, pela distância que se interpõe entre Densher e o Palazzo Leporelli, este local emerge aqui como um espaço secundário, funcionando como a projeção espacial de seu plano.

Ainda sobre o espaço proléptico, vejamos o capítulo quarto do livro décimo-primeiro de *The ambassadors*, em que o narrador apresenta a reação de Strether ao encontro coincidente com Madame de Vionnet e Chad Newsome na pousada francesa Cheval Blanc. Esse evento abalou Strether porque revelou a natureza amorosa, até então desconhecida, da relação dos amigos. O parágrafo começa com “*Strether was to remember afterwards*”³⁶

³⁵ Tinha de jantar no palácio dentro de uma ou duas horas, e almoçara lá, cedo, naquela manhã. (AP, p. 378).

³⁶ Strether viria a se recordar, além do mais (EMB, p. 506).

(AMB, vol. 2, p. 260) e, depois de alguma reflexão, termina com “*When he reached home that night, however, he knew he had been, at bottom, neither prepared nor proof*”³⁷ (AMB, vol. 2, p. 261-62). Em meio à representação do espaço primário do presente que localiza as personagens, a pousada, o narrador encaixa um vislumbre futuro da chegada de Strether em outro espaço primário, seu hotel. Mesmo lá, distante no tempo e no espaço, sua crise ainda seria sentida. Devido a esta experiência horrível, “*he scarce went to bed till morning*”³⁸ (AMB, vol. 2, p. 262). O emprego da prolepse, neste trecho, espelha a onipresença de sua intensa perturbação resultante da descoberta desestabilizadora sobre Chad e Vionnet.

Observemos agora a representação do espaço do presente primário em *The ambassadors* um pouco mais detidamente. O trecho que se segue é a continuação da passagem que discutimos como amostra na introdução e representa o contato renovador entre Strether e Paris.

He filled out spaces with dim symbols of scenes; he caught the gleam of white statues at the base of which, with his letters out, he could tilt back a straw-bottomed chair. But his drift was, for reasons, to the other side, and it floated him unspent up the Rue de Seine and as far as the Luxembourg. In the Luxembourg Gardens he pulled up; here at last he found his nook, and here, on a penny chair from which terraces, alleys, vistas, fountains, little trees in green tubs, little women in white caps and shrill little girls at play all sunnily “composed” together, he passed an hour in which the cup of his impressions seemed truly to overflow. (AMB, vol. 1, p. 79-80).³⁹

O rico panorama que se apresenta diante de Strether é configurado por meio de suas ações, que são construídas pelas dez manifestações do *simple past* em: “*filled*”, “*caught*”, “*could*”, “*was*”, “*floated*”, “*pulled*”, “*found*”, “*composed*”, “*passed*” e “*seemed*”. Pelo contexto semântico de cada um deles, percebemos que nenhuma ação expressa literalmente o movimento dinâmico de Strether caminhando pela Rue de Seine e pelo Luxembourg.

O processo de interação com o entorno mostra-se ao início da citação: o embaixador preenche os espaços com símbolos sombrios indistintos e – em vez da opção lexical por enxergar ou ver – capta o brilho das estátuas brancas. O espaço, nessa linguagem artística,

³⁷ Quando chegou ao hotel naquela noite, contudo, viu que, no fundo, não estava preparado ou eximido (EMB, p. 507).

³⁸ apenas se deitou quando já estava amanhecendo (EMB, p. 507).

³⁹ Ele preenchia os espaços com fugazes vestígios de cenas; capturava o brilho de alvas estátuas ao pé das quais, recostado em uma cadeira de palhinha, poderia sacar suas cartas. Mas sua perambulação levou-o, por alguma razão, para o outro lado, conduziu-o incólume pela Rue de Seine até o Jardim do Luxemburgo. No Jardim do Luxemburgo ele parou; foi ali que enfim encontrou seu recanto, e ali, em uma cadeira de jardim, à vista da qual os terraplenos, as alamedas, os panoramas, as fontes, os arbustos em vasos esverdeados, as mocinhas de gorro branco e as estridentes meninas entregues a folguedos pareciam compor um mesmo quadro luminoso, ele passou uma hora durante a qual a taça de suas impressões pareceu verdadeiramente transbordar. (EMB, p. 102).

assume um status de porosidade material, pois se apresenta como elemento passível de modelagem simbólica e imaginativa. Ademais, é como se as estátuas adquirissem movimento e enviassem emanções sutis a Strether. Notamos também que a expressão “*he could tilt back*”, de forma a amortizar a ação do sujeito humano, transfere o dinamismo possível para o verbo modal *could*, cuja função é expressar mais possibilidade e habilidade do que ação em si.

Em seguida, reforçando tal ideia, vemos duas metáforas espaciais que descrevem o deslocamento de Strether: “*his drift*” e “*floated him*” transformam seu passo em um leve e involuntário flutuar, despindo-o de determinações antecipadas. É como se nenhuma responsabilidade pudesse ser imputada ao embaixador pelos efeitos causados a sua imaginação em e por Paris. A metáfora da fluidez continua em “*the cup of his impressions*” e “*overflow*”: a realidade interior da personagem assume um caráter de continente dentro do qual impressões diversas são despejadas.

Para enfatizar a comunicação desse sentido, vale observar que a organização sintática do final do trecho traz um longo período intercalado, “*on a penny chair... together*”, que atrasa a informação em “*he passed*” e sobrepõe cadeira, terraços, becos, panoramas, fontes, árvores pequenas, mulheres e garotas ao transbordamento desse copo de impressões. Nesse sentido, é como se, uma a uma, as microdimensões espaciais fossem se acumulando e preenchendo esse espaço interno do embaixador, que entorna ao final. Ou, em outro nível de interpretação, é como se a lista de diversos substantivos se compusesse de forma integral somente com o encerramento da oração.

Por isso, as sementes de insucesso e frustração trazidas pelo embaixador serão irrigadas nessas águas: “*Buried for long years in dark corners at any rate these few germs had sprouted again under forty-eight hours of Paris.*”⁴⁰ (AMB, vol. 1, p. 86). A descrição dos espaços do presente em *The ambassadors*, principalmente a França, assume uma fluidez semântica e sintática que irá acompanhar o embaixador ao longo de sua jornada e, em seus espelhamentos e dimensões diversas, constitui uma base para alterar o processo de cognição de Strether.

Vejamos agora como *The golden bowl* demonstra um emprego interessante da analepse e da prolepse no capítulo sexto do livro primeiro, que introduz o famoso antiquário visitado por Charlotte e Amerigo – evento que será retomado retrospectivamente em outros momentos da narrativa por constituir evidência do adultério do Príncipe. Ele e Charlotte encontram-se sob o pretexto de comprar um presente de casamento para Maggie e, neste

⁴⁰ Enterrados durante longos anos em recessos sombrios, esses poucos brotos voltaram a germinar após quarenta e oito horas em Paris. (EMB, p. 107).

espaço da loja, conversam em italiano sobre a vontade de eles próprios trocarem presentes. Não esperavam, contudo, que o vendedor estivesse compreendendo seus diálogos em língua estrangeira, artifício cujo propósito era esconder o conteúdo da conversa. O antiquário é o espaço do presente primário que introduz este capítulo:

The man in the little shop in which, well after this, they lingered longest, the small but interesting dealer in the Bloomsbury street who was remarkable for an insistence not importunate, inasmuch as it was mainly mute, but singularly, intensely coercive—this personage fixed on his visitors an extraordinary pair of eyes and looked from one to the other while they considered the object with which he appeared mainly to hope to tempt them. They had come to him last, for their time was nearly up; an hour of it at least, from the moment of their getting into a hansom at the Marble Arch, having yielded no better result than the amusement invoked from the first. (GB, vol. 1, p. 104).⁴¹

A citação é iniciada com a apresentação do atendente da loja e tergiversa, por meio de uma longa e distrativa oração intercalada, sobre a descrição de seu método silencioso e intensamente coercivo de abordagem. É nessa complementação discursiva do narrador que surge também a segunda referência espaçotemporal: a rua Bloomsbury, que localiza o antiquário, e o *simple past*. Depois da meia risca, o narrador retoma a figura do atendente para destacar seu olhar fixo em Amerigo e Charlotte, que observavam os objetos da loja. Um dos efeitos produzidos aqui é de transferência momentânea da perspectiva regida pelos amantes para o narrador, como se ele a assumisse agora de forma independente para destacar o “*extraordinary pair of eyes*” do homem, uma vez que o casal não lhe concedeu a devida atenção.

Ademais, percebe-se a anacronia das principais referências espaçotemporais do excerto: “*the little shop*” é acompanhado de “*lingered*”, e “*Marble Arch*” é tratado no *past perfect* em “*had come*”. Tal disposição do tempo e do espaço privilegia, pela antecedência no nível do discurso, o espaço do presente. Percebemos que, dessa forma, cai para o segundo plano a ordenação linearmente cronológica, que explicaria primeiramente a forma como as personagens ali chegaram.

Ao refletirmos sobre as motivações para essas escolhas, é possível concluir que o papel do espaço e do vendedor é extremamente relevante e, por isso, faz jus à ênfase: Maggie

⁴¹ O homem na lojinha onde, bem depois disso, eles se demoraram por mais tempo, o vendedor baixinho mas interessante na rua em Bloomsbury, que era notável por uma insistência não importuna, ainda que principalmente muda, mas singular e intensamente coercitiva — esse personagem fixou nos visitantes um extraordinário par de olhos e espiou de um para o outro enquanto eles avaliaram o objeto com que ele parecia principalmente desejar tentá-los. Eles haviam chegado ali por último, uma vez que seu tempo estava praticamente acabando; pelo menos uma hora já se havia passado desde o momento em que pegaram um cabriolé em Marble Arch, não tendo conseguido melhor resultado do que a diversão invocada pelo primeiro. (TO, p. 88).

visitará este antiquário quatro anos depois, comprará a taça de ouro que neste momento é oferecida aos amantes e tomará conhecimento do adultério por meio deste mercador. Assim, identificamos aqui o correlativo espacial do procedimento nomeado esboço por Genette (1995, p. 75), que é um “germe insignificante” e imperceptível, cujo valor só será reconhecido mais tarde e de forma retrospectiva.

Na sequência, o curso deste segmento narrativo passa a ser focalizado a partir das reações futuras de Charlotte, como vemos em: “*Charlotte, after the incident, was to be full of impressions*” e “*The Prince was to reply to this that he himself had n’t looked at him*”⁴² (GB, vol. 1, p. 105). A perspectiva vindoura da personagem continua a ser sustentada e, por meio de uma prolepse analéptica, a loja na rua Bloomsbury é reintroduzida: “*Therefore she had on this occasion found their antiquario interesting; partly because he cared so for his things, and partly because he cared—well, so for them.*”⁴³ (GB, vol. 1, p. 106, grifo do autor). O ponto de referência, a loja, é tratado no tempo verbal *past perfect* porque é visto do futuro e, dessa perspectiva, constitui um passado.

Ademais, é interessante perceber aí a notável ambiguidade que se constrói. Charlotte considera o antiquário interessante, primeiramente, porque ele cuidava das coisas: pronome e substantivo que se referem ao vendedor e aos objetos da loja. Em segundo lugar, porque ele cuidava delas ou deles: o pronome “*them*” aqui tanto pode retomar o substantivo anterior “*things*” quanto se referir a Amerigo e Charlotte. Assim, nesse embaralhamento semântico, personagens são transformadas em coisas; são convertidas nos demais objetos do antiquário que é supervisionado pelo vendedor.

Vale perceber também que os tempos verbais *past perfect*, *perfect infinitive* e *simple past* continuam a ser utilizados alternadamente para indicar tanto a regulação momentânea do presente pela focalização futura de Charlotte quanto os diálogos com Amerigo no presente, como se notam em: “*she was to say*”, “*she was to ask it with an insistence*” e “*objects that, successively produced, had ended*”⁴⁴ (GB, vol. 1, p. 106); “*They looked, the visitors, they touched*”⁴⁵ (GB, vol. 1, p. 107); “*he vaguely protested*”⁴⁶ (GB, vol. 1, p. 109); e “*The shopman, who had n’t stirred*”⁴⁷ (GB, vol. 1, p. 111).

⁴² Após o incidente Charlotte estaria cheia de impressões” e “A isto o príncipe responderia que não o havia olhado (TO, p. 89).

⁴³ Portanto, nessa ocasião, ela achara aquele antiquário interessante; em parte porque ele se importava tanto com suas coisas, em parte porque se importava... bem, com eles. (TO, p. 89, grifo do autor).

⁴⁴ “diria Charlotte”, “perguntaria ela” e “objetos que, apresentados sucessivamente, terminaram” (TO, p. 89).

⁴⁵ Os visitantes olhavam, tocavam (TO, p. 90).

⁴⁶ protestou ele vagamente (TO, p. 92).

⁴⁷ O vendedor, que não havia se mexido (TO, p. 94).

A sobreposição de tempos diferentes, convergindo neste mesmo espaço, é mantida até o momento em que Charlotte e Amerigo descobrem que o vendedor da loja, surpreendentemente, sabe falar italiano. O retorno ao *simple past* simboliza a perda de controle, por Charlotte, de uma elaboração mental fluida. Vejamos o momento da transição temporal: ela e Amerigo “*had both exclaimed on the apprehension, by the wretch, of their intimate conversation, let alone of her possible, her impossible, title, and remarked, for mutual reassurance, that it did n’t, all the same, matter*”⁴⁸ (GB, vol. 1, p. 111, grifo nosso). A ruptura da digressão íntima de Charlotte se torna aparente no nível sintático pelas dez vírgulas revelando o retorno fraturado à realidade presente da loja.

O primeiro efeito desta disposição espaçotemporal é chamar a atenção do leitor para a impressão duradoura que o incidente causou em Charlotte. A segunda é simbolizar, em uma representação personalizada, que Charlotte nutriu o momento amorosamente para si. Em terceiro lugar, a subordinação flexível do tempo e do espaço a sua percepção cria categorias portáteis: em vez de representar um lugar ao qual as consciências das personagens se amoldam, James sujeita a ilusão de materialidade às elaborações mentais e ao seu particular método de focalização. Por isso, a alusão do autor a um “*shop of the mind*” (GB, vol. 1, p. xii) no prefácio – expressão utilizada para significar uma loja sem nenhum correspondente particular no mundo real – adquire conotações artísticas mais ricas quando se observam as implicações espaçotemporais.

Vale notarmos brevemente que uma outra prolepse analéptica surge no romance para demarcar como Maggie percebe o olhar de Amerigo: “*She was to remember afterwards something that had passed between them on this—how he had looked, for her, during an instant, at the door*”⁴⁹ (GB, vol. 2, p. 19). Esta visualização primeiramente futura e, depois, em retrospecto da personagem na porta assinala uma marcação sutil, um olhar de Amerigo. Tal momento servirá de evidência posterior para que Maggie desconfie da fidelidade do esposo, e, por isso, a mobilidade da referência espaçotemporal surge aqui como uma peça-chave em sua consciência.

*

Ao longo das discussões e análises deste capítulo, buscamos demonstrar os procedimentos por meio dos quais a disposição espaçotemporal da linguagem artística

⁴⁸ havia exclamado diante do entendimento, por parte daquele miserável, da conversa íntima entre os dois e ainda mais do título impossível dela, e observado, para tranqüilidade mútua, que mesmo assim não importava. (TO, p. 94).

⁴⁹ Ela recordaria depois algo que havia se passado entre eles neste momento—como ele havia olhado para ela, durante um instante, da porta. (GB, vol. 2, p. 19, tradução nossa).

jamesiana comunica um projeto de representação do mundo físico em favor da consciência, da fluidez e da complexidade humana.

Vimos que, por um lado, os caminhos do espaço e do tempo se traduzem, em resumo, em um movimento convoluto que espelha as complexidades das personagens, reflete as inquietações humanas e demonstra a apropriação íntima, portátil e fluida do mundo exterior pela mente; exprimem uma arquitetura narrativa infiltrada de semente para reconhecimento posterior; revelam um espaço primário que responde pela intensificação e personalização dos efeitos de determinado evento; e representam um espaço secundário que atua como projeção de planos e que atende à necessidade do narrador de aludir, mas, ao mesmo tempo, de se esquivar de determinado segmento narrativo.

Por outro lado, no nível da estilística do espaço, observamos: como as parentéticas que implantam referências espaciais atuam para suavizar, atrasar e gerar economia informativa; de que forma a relação entre a semântica e a sintaxe manifesta um descompasso que se entrevê na ironia narratorial e no fracasso da tentativa de esquecimento; a maneira como as ambiguidades desestabilizam a leitura e nos conduzem por um itinerário de sentimentos dúbios e coisificação; e como a metáfora espacial assinala alterações afetivas, a ruptura de planejamentos em favor da fluidez e a consequente volubilidade referencial figurada.

2. Nível de imediatez

O nível de imediatez diz respeito à prontidão com que a referência espacial (um quarto, uma casa, um parque, um palácio, seus móveis, objetos, etc.) surge textualmente na voz do narrador ou das personagens. Nosso ponto de partida aqui é a observação do aparecimento de tais manifestações linguísticas do espaço, assim como de seu arranjo na estrutura das frases. Tais referências podem despontar imediatamente, de forma atrasada ou se subtrair da superfície do discurso. Baseamo-nos no pressuposto de que os componentes do espaço ficcional podem ser identificados por expressões textuais características e que também se valem da associação de informações espaciais implícitas. À primeira vista imperceptível e inocente, esse dispositivo de caráter principalmente sintático e semântico contribui para perpetuar a construção orgânica da personagem e alimentar deslizes de interpretação.

2.1 Espaço imediato

Os espaços imediatos aparecem prontamente no texto, de forma simultânea à ação executada pela personagem (diálogo, andar, sentar, refletir, etc.). *The wings of the dove* é iniciado, por exemplo, com um espaço imediato:

She waited, Kate Croy, for her father to come in, but he kept her unconscionably, and there were moments at which she showed herself, in the glass over the mantel, a face positively pale with the irritation that had brought her to the point of going away without sight of him. It was at this point, however, that she remained; changing her place, moving from the shabby sofa to the armchair upholstered in a glazed cloth that gave at once—she had tried it—the sense of the slippery and of the sticky. She had looked at the sallow prints on the walls and at the lonely magazine, a year old, that combined, with a small lamp in coloured glass and a knitted white centre-piece wanting in freshness, to enhance the effect of the purplish cloth on the principal table; she had above all from time to time taken a brief stand on the small balcony to which the pair of long windows gave access. The vulgar little street, in this view, offered scant relief from the vulgar little room; its main office was to suggest to her that the narrow black house-fronts, adjusted to a standard that would have been low even for backs, constituted quite the publicity implied by such privacies. (WOD, vol. 1, p. 3).¹

¹ Ela, Kate Croy, esperava a vinda do pai, mas ele se fazia esperar, sem a menor consideração, e houve momentos em que a moça exibiu para si mesma, no espelho acima do console da lareira, um rosto decididamente pálido, com uma irritação que a levou a ponto de ir embora sem vê-lo. Nesse ponto, porém, parou; mudou de lugar, passando do gasto sofá para a poltrona, forrada com um tecido luzidio, que dava ao mesmo tempo — experimentara-a — uma sensação escorregadia e pegajosa. Olhara as amareladas gravuras nas paredes e a solitária revista de um ano atrás, que se combinavam, junto com um abajur de vidro colorido e um não muito novo pano de centro branco, de tricô, para realçar o efeito da toalha arroxeadada sobre a mesa principal; acima de tudo, fora de vez em quando à pequena sacada, a qual dava acesso o par de portas-janela. Daquele ângulo, a ruazinha vulgar pouco alívio oferecia em relação à salinha vulgar; sua principal função era sugerir-lhe que as

O espaço é descrito imediatamente através da perspectiva de Kate, que dita o aparecimento progressivo dos objetos até a indicação mais ampla de sua localização, a sala. A descrição demonstra um espaço parcial por meio do espelho, lareira, sofá, poltrona, gravuras, paredes, revista, abajur, pano de centro, toalha, mesa, sacada e janelas. Quando Kate se dirige à sacada e olha para fora, o leitor acompanha seu ponto de vista englobando agora a descrição emoldurante, completa: o espaço primário “*room*” e os espaços secundários “*street*” e “*house-fronts*”.

Notamos onze manifestações do *simple past* que indicam verbos de ligação e ações perceptivas ou não dinâmicas em “*waited*”, “*kept*”, “*there were*”, “*showed*”, “*was*”, “*remained*”, “*gave*”, “*combined*”, “*offered*”, “*was*” e “*constituted*”. O *past perfect*, apontando um movimento de retrospecto, é notado em “*had brought*”, “*had tried*”, “*had looked*” e “*had... taken*”. Estes verbos revelam os movimentos anteriores de Kate em sua tentativa frustrada de se sentir confortável e acomodada neste espaço.

Vale observar que, dessas quinze ações, sete são desempenhadas por sujeitos humanos, Kate e seu pai: esperar, fazer esperar, exhibir-se, parar, experimentar, olhar e ir. Exceto três empregos do verbo copulativo em “*there were*”, “*It was*” e “*its main office was*”, os cinco demais sugerem ações realizadas pelo espaço ou pela espacialização do corpo humano: o rosto irritado de Kate trouxera, a poltrona dava a sensação, as gravuras e a revista se combinavam, a rua vulgar oferecia e as frentes das casas constituíam.

Vale notar, dessa forma, que a carga semântica dos atos das personagens não constitui ação dinâmica. Paralelamente, os sentidos dos verbos atribuídos ao espaço demonstram a ideia de reverberação: esses atos se projetam e repercutem no ambiente. A construção dessa linguagem artística do espaço é sintomática da autonomia das coisas e da redução do humano a suas ações psicológicas.

A localização e os objetos da sala revelam a condição desfavorecida do pai de Kate, e os principais qualificadores espaciais que produzem este efeito são: “*shabby*”, “*slippery*”, “*sticky*”, “*sallow*”, “*lonely*”, “*wanting in freshness*”, “*vulgar*”, “*little*”, “*narrow*” e “*low*”. Ao final da passagem, o próprio narrador antecipa a análise do crítico afirmando abertamente que a principal função da salinha vulgar é sugerir a Kate o nível baixo do local. Aprenderemos, ao longo do romance, que, devido à pobreza da família imediata de Kate, sua tia Mrs. Maud Lowder pretende lhe arranjar um casamento como instrumento de ascensão de classe. O

estreitas frontarias escuras, todas segundo um padrão que seria inferior mesmo para fundos, constituíam bem o espetáculo público sugerido por tais intimidades. (AP, p. 23).

acesso de Kate ao dinheiro é muito relevante no romance, já que ela o vê como a única maneira de realizar seu casamento com o igualmente empobrecido Densher.

Por meio de tais considerações, é possível afirmar que a sintaxe deste fragmento inicial, descrevendo a sala miserável do pai de Kate, reflete a introdução da personagem e revela uma linguagem sutil de espelhamentos. A apresentação progressiva do espaço, começando por seus componentes menores em direção ao conjunto maior, espelha a caracterização da personagem em “*She waited, Kate Croy*”, que inicia com um pronome pessoal não identificado e é seguido pela especificação do nome, da identidade. Tal dispositivo indireto, um tipo de sintaxe metonímica, introduz de forma imediata tanto a personagem quanto a sala.

Dessa forma, observamos que esta breve introdução espacial, a um só tempo, sugere um contraste semântico, que tem como base a não dinamicidade do sujeito humano e a capacidade reverberante das coisas, e uma semelhança sintática, construída por um espelhamento frásico.

Vejamos agora o funcionamento do espaço imediato na abertura de um dos capítulos de *The ambassadors*, que descreve o momento quando Strether tomou um trem rumo ao campo francês:

HE had taken the train a few days after this from a station—as well as to—a station selected almost at random; such days, whatever should happen, were numbered, and he had gone forth under the impulse—artless enough, no doubt—to give the whole of one of them to that French ruralism, with its cool special green, into which he had hitherto looked only through the little oblong window of the picture-frame. It had been as yet for the most part but a land of fancy for him—the background of fiction, the medium of art, the nursery of letters; practically as distant as Greece, but practically also well-nigh as consecrated. (AMB, vol. 2, p. 245, grifo do autor).²

Nota-se inicialmente a aparente platitude na frase parentética “*as well as to*”, manifestando que o trem iria para outra estação. Contudo, a declaração dessa banalidade revela muito menos sobre o mundo físico do que sobre a realidade subjetiva de Strether, que implica expectativa acerca do repouso buscado no campo.

A citação demonstra também como o passeio é eivado de traços ambíguos: a sugestão de acaso pode ser vista em “*at random*”, “*impulse*” e “*the whole*”, ao passo que a ideia de planejamento emana de “*as well as to*”, “*almost*” e “*one of them*”. Assim, a indicação de que a

² Dias depois dessa visita Strether tomou o trem de uma estação — bem como para uma estação — selecionada quase a esmo; dias como aqueles, independente do que viesse a ocorrer, estavam contados, e ele fora tomado por um impulso — bem simplório, sem dúvida — de dedicar a jornada inteira de um deles ao ruralismo francês, com sua verdura fresca tão característica, que até agora só havia contemplado pelo pequeno vidro oblongo de uma tela. Para nosso amigo, aquela ainda era, em grande medida, uma terra de fantasia — o pano de fundo da ficção, a ambientação da arte, o berçário das letras; praticamente tão distante quanto a Grécia, mas quase tão consagrada. (EMB, p. 493, grifo do autor).

estação foi selecionada quase ao acaso e de que Strether tinha um dia somente de folga comunica seu estado mental fixado em meios-termos e hesitante ao agir deliberadamente para si na função de embaixador.

O espaço rural francês, caracterizado por “*cool special green*”, já havia sido observado por Strether no passado, e a especificação deste evento anterior gera uma curiosa sobreposição de realidades, identificada em “*little oblong window of the picture-frame*”. A princípio, a janela parece se referir ao espaço do trem; contudo, a referência à moldura instaura uma coincidência espacial que, de forma imagética e antirrealista, coloca a janela em cima da armação do quadro. Surge aí um artifício que passa a modalizar a observação da paisagem a partir da arte, como vemos em “*fiction*”, “*art*”, “*letters*” e “*Greece*”. A sugestão do privilégio de Strether nessa oportunidade, que intensifica sua expectativa, é notada pela expressão “*a land of fancy*” e pela comparação à Grécia em “*consecrated*”.

Ademais, é interessante notar que não houve atraso na caracterização do espaço no início deste capítulo; vemos, contrariamente, nove generosas referências: “*train*”, “*station*”, “*station*”, “*French ruralism*”, “*cool special green*”, “*little oblong window*”, “*picture-frame*”, “*a land*” e “*Greece*”. Contudo, essa sugestão de imediatez, que parece indicar o espaço do presente, é minada por outro elemento: a disposição temporal. Os tempos verbais no *past perfect*, “*had taken*”, “*had gone*”, “*had hitherto looked*” e “*had been*”, põem a nu a ausência de referência espacial que localize a linha primeira. Neste momento, não é possível afirmar se Strether está no trem – ou, em outras palavras, quais são os espaços primários e os secundários.

Vale notar que, apesar de “*had hitherto looked*” se harmonizar na forma temporal com as demais manifestações de *past perfect*, tal ação expressa um passado anterior ao momento na estação de trem: Strether observara um quadro com uma paisagem semelhante em Boston anos atrás. Esse resumo de camadas somente a um tempo verbal revela o jogo de James com a insuficiência linguística para descrever os estratos espaçotemporais jamesianos, que suscitam percursos fantasmáticos fora do modo indicativo.

Na página seguinte, a narrativa alcança o espaço primário do presente: “*He observed in respect to his train*”³ (AMB, vol. 2, p. 246). Vemos que o embaixador ainda está no trem. Assim, enquanto a cronologia da história é sustentada pela ordem quadro – estação – trem, a cronologia do discurso comunica trem – estação – quadro – trem. O primeiro efeito que se obtém dessa configuração é, obviamente, a possibilidade de gerar a sobreposição de espaços

³ A respeito de seu trem específico ele quase nada observou (EMB, p. 494).

primários e secundários por meio da relação janela-moldura. Em segundo lugar, temos o efeito, comum na prosa jamesiana, da convocação de uma realidade semiespectral além da analepse por meio da sugestão material.

Observemos agora o espaço imediato em *The golden bowl*. Essa passagem descreve o momento após a acomodação das personagens na casa de campo Fawns, deslocamento migratório que se deveu à articulação de Maggie:

After the little party was again constituted at Fawns—which had taken, for completeness, some ten days—Maggie naturally felt herself still more possessed in spirit of everything that had last happened in London. There was a phrase that came back to her from old American years: she was having, by that idiom, the time of her life—she knew it by the perpetual throb of this sense of possession, which was almost too violent either to recognise or to hide. It was as if she had come out—that was her most general consciousness; out of a dark tunnel, a dense wood, or even simply a smoky room, and had thereby at least for going on the advantage of air in her lungs. (GB, vol. 2, p. 207).⁴

Sobre os deslocamentos espaçotemporais, nota-se aqui um procedimento diferente daquele executado na citação acima de *The ambassadors*. Há dez verbos no tempo *simple past*, como se vê em “was”, “felt”, “was”, “came”, “was having”, “knew”, “was”, “was”, “was” e “had”. Das seis repetições de “was”, cinco constituem verbo de ligação e uma, “was having”, aponta a ação psicológica progressiva de se divertir. Os quatro demais indicam ações mentais – sentir, lembrar, saber e ter a vantagem. Nota-se, dessa forma, uma ênfase no tempo presente da narrativa e, mais especificamente, no estado existencial de Maggie.

Para esse efeito contribui também a referência ao espaço secundário dos Estados Unidos, “old American years”, que não constitui explicitamente uma manifestação espaçotemporal, somente espacial. Apesar de entendermos a alusão externa, extrapolando o início da narrativa, não há *past perfect* que potencialize o deslocamento.

As locuções verbais no *past perfect* são encontradas, por outro lado, em “had taken”, “had last happened” e “had come out”. A primeira delas se liga a Fawns e determina o intervalo temporal que levou para que todos se instalassem por lá. A segunda locução refere-se a um relevante acontecimento passado em Londres: a revelação, a Amerigo, de que Maggie

⁴ Após o pequeno grupo ter-se constituído de novo em Fawns — coisa que demorara cerca de dez dias para acontecer — Maggie naturalmente sentia-se ainda mais de posse, em espírito, de tudo que acontecera ultimamente em Londres. Havia uma expressão que lhe vinha dos velhos tempos na América: ela estava, segundo essa expressão, se esbaldando — sabia disso pelo constante latejar desse sentimento de posse, que era quase violento demais para reconhecer ou esconder. Era como se tivesse saído — esta era sua consciência mais geral — de um túnel escuro, uma floresta densa, ou até simplesmente de um cômodo enfumaçado e que portanto, para continuar, tinha ao menos a vantagem do ar nos pulmões. (TO, p. 468).

sabe do adultério, cena que analisaremos no espaço elíptico. A terceira descreve a transformação recente da personagem em termos espaciais.

Sobre esta última manifestação, vale notarmos que “*had come out*” é desconectado das preposições “*out of*” por uma oração intercalada, o que traz um efeito de sentido curioso: a princípio, essa configuração impele a leitura isolada de “*come out*”, que significa, dentre outras acepções, aparecer, tornar-se conhecido. Posteriormente, com a adição de “*of*”, adquire o sentido de sair, construindo as metáforas espaciais de sair do túnel escuro, da floresta cerrada ou da sala escura. Vemos a intenção simbólica em comunicar, por meio de tal arranjo sintático ressignificado, que Maggie passou a existir depois que tomou as rédeas da própria vida e que regulou, com um filtro mais cerrado, o relacionamento com o pai.

Nesse sentido, verificamos que a prontidão das referências espaciais busca, inicialmente, instaurar a concomitância entre o nascimento existencial de Maggie e a instalação das personagens em *Fawns*, como se preparasse o terreno para um momento iminente de maior tensão. Em segundo lugar, essa realização linguística do espaço constrói um deslizamento sintático e semântico sutil, que chega a exprimir um discurso por si mesmo.

*

Sobre a construção do espaço imediato, pudemos observar que a linguagem jamesiana joga com as possibilidades dos espaços primários e secundários a fim de provocar tanto uma sobreposição imagética antirrealista quanto desvios de interpretação. Observamos também que a sugestão de imediatez do espaço do presente é atenuada pela disposição temporal de aspecto espiralado, alçando as categorias para uma realidade derrapante, intangível. Ademais, notamos que tal categoria constrói, de modo a desautomatizar a linguagem, um deslizamento sintático sutil que gera a ressignificação semântica. Esse espaço, como vimos, também descreve um mergulho instantâneo na relação entre personagens e espaços, que se edifica pelo descompasso entre contrastes semânticos e semelhanças sintáticas. Afinal, dessa modalidade também surge a concomitância discursiva entre o nascimento metafórico da personagem e o espaço.

2.2 Espaço atrasado

Os espaços atrasados não se manifestam textualmente tão logo quanto o espaço imediato. Esta categoria ressoa o argumento de Ian Watt (2010, p. 572) sobre a leitura da prosa de James: “A principal dificuldade parece vir daquilo que poderíamos chamar de atraso na especificação dos referentes: ‘Strether’, o ‘hotel’ e ‘seu amigo’ são mencionados antes que saibamos quem são e onde estão”. A estrutura básica do andamento da prosa jamesiana é, para

Watt (2010, p. 586), “de um esclarecimento progressivo, conquanto destramente procrastinado”.

Essa característica se alinha com a seguinte afirmação de Parreira (2012, p. 90):

A técnica de sugerir, sem mostrar, ou melhor, sem ‘nomear’ é tão mais eficaz, de certo modo, pois, apoiando-se na imaginação do leitor, deposita a hipótese no mundo farto e infinito das possibilidades, onde o ‘mais’ parece sempre mais atraente e mais plausível que o ‘menos’.

Ecoando ideias semelhantes acerca do estilo jamesiano, apoiamo-nos também nas considerações de Smit (1988, p. 49), que compara, por exemplo, duas análises diferentes de *The wings of the dove*. O crítico esclarece que, apesar de utilizarem critérios diferentes, ambos os estudos fornecem evidências demonstrando que o emprego de substantivos intangíveis por James notavelmente excede os tangíveis.

Nesse sentido, as categorias de espaço atrasado/suposto e elíptico, conforme veremos, encontram apoio nesses aspectos da prosa jamesiana, já que a experimentação de tais espaços através dos sentidos das personagens, em determinados momentos, é suprimida do discurso ou está momentaneamente implícita.

Ao observar a prontidão com que as referências espaciais surgem no discurso, notamos que algumas delas não são nomeadas imediatamente no início de um novo capítulo ou seção porque consistem em um prosseguimento implícito do espaço anterior. Quando, então, é possível inferi-lo a partir de informações contextuais, de natureza não espacial, surge o que chamamos espaço suposto. Em outras passagens, contudo, o leitor é surpreendido com a compreensão de que o espaço suposto não é, de fato, o que localiza a narrativa na linha primeira.

No livro quinto de *The wings of the dove*, são narradas as reflexões de Milly sobre sua visita recente ao médico Sir Luke Street e sobre um diálogo com Kate Croy. Esta havia lhe perguntado, ao final do capítulo precedente, do que Milly precisava. Ela não sabe responder:

Milly indeed at last couldn't say; so that she had really for the time brought it along to the point so oddly marked for her by her visitor's arrival, the truth that she was enviably strong. She carried this out, from that evening, for each hour still left her, and the more easily perhaps that the hours were now narrowly numbered. All she actually waited for was Sir Luke Strett's promised visit; as to her proceeding on which, however, her mind was quite made up. (WOD, vol. 1, p. 161).⁵

⁵ Milly na verdade afinal não soube dizer; de modo que de fato, no momento, levou a coisa ao ponto tão curiosamente assinalado para ela pela chegada da visitante, a verdade de que estava invejavelmente forte. Usou isso, a partir dessa noite, em cada hora que ainda lhe restava, e com tanto mais facilidade talvez quanto as horas

Como vemos, as reflexões da personagem não são localizadas de pronto: inicialmente, o narrador irá aludir às angústias de Milly por sua misteriosa doença. É possível conjecturar, contudo, que o espaço suposto seja o hotel da personagem, onde ocorreu o diálogo recente com Kate.

O tempo verbal *past perfect* comunicado em “*had really for the time brought*” demonstra que ela vinha ponderando sobre a pergunta da amiga desde o momento anterior em que conversaram. Essa marcação temporal, contudo, tampouco é especificada, como vemos em “*from that evening*”. Esse duplo descolamento de precisões referenciais privilegia o fluir da questão existencial em jogo: a efemeridade de sua vida. A agudeza de sua condição como personagem adoentada se manifesta na linguagem figurada que expõe a contagem regressiva de sua vida em “*the hours were now narrowly numbered*”.

Ademais, nota-se o verbo modal “*could*”, no passado, e os demais verbos na forma *simple past*: “*was*”, “*carried this out*”, “*were*”, “*waited*” e “*was*”, destacando a linha temporal do presente e exemplificando o estilo jamesiano que se pauta na preferência por verbos copulativos, de ação mental e não dinâmicos.

A manifestação espaçotemporal subsequente na narrativa é uma generalização: “*their stay in London*” (WOD, vol. 1, p. 162). Ao exprimir, dessa maneira, a cidade onde Milly supostamente está, notamos que Londres adquire a conotação de espaço secundário. Em detrimento do emprego de uma linguagem que acentue sua função como espaço imediato, a referência surge modalizada de forma vaga e desconectada da intimidade de Milly. Vemos, então, que a escassez na representação física atua para privilegiar a comunicação da fragilidade emocional, psicológica, da personagem.

No dia seguinte, quando Milly, Kate, Susan e Maud se reúnem para um encontro, surge a informação espacial precisa: “*at the hotel*” (WOD, vol. 1, p. 162). O espaço atrasado do hotel, nesta configuração, produz alguns efeitos de sentido. O primeiro, de forma evidente, diz respeito à superfluidade em repetir uma ideia já perfeitamente compreensível. Contudo, notamos também o emprego desse método para, de um modo mais geral, fixar estilos peculiares de linguagem literária e, por um viés mais específico, empregar a intangibilidade momentânea para problematizar o estado mental e físico de Milly.

Quando se trata de espaço suposto, além disso, vale notar que sua transição abrupta ou não sinalizada para o espaço do presente pode provocar surpresa. O retorno de Milly, por exemplo, ao consultório de Strett no capítulo dois do livro sétimo sinaliza uma transição

eram agora cuidadosamente observadas. Esperava apenas, na verdade, a prometida visita de Sir Luke Street; quanto ao que faria depois, porém, estava bastante decidida. (AP, p. 216).

súbita do espaço. O capítulo inicia-se com as impressões de Mrs. Stringham e Milly sobre o médico e, dado o tom íntimo do diálogo, podemos concluir que o espaço suposto é o hotel das damas. Subitamente, nos deparamos com o discurso direto de Strett: “*I had a charming quarter of an hour with that clever lady. You’ve got good friends*”⁶ (WOD, vol. 2, p. 124). A indicação linguística deste espaço do presente, seu consultório, surge atrasada.

O primeiro efeito que pode ser depreendido daí é o processo de desmaterialização do espaço de salvação de Milly. Em outro momento, o consultório de Strett é descrito nos seguintes termos: “*squared itself solidly round her as with promises and certainties. She had come forth to see the world, and this then was to be the world’s light*”⁷ (WOD, vol. 1, p. 237). Tais metáforas de iluminação e solidez se dissipam em determinados momentos da narrativa, gerando a ideia sutil e premonitória de que essa luz intermitente irá se apagar.

Em segundo lugar, a sugestão de desintegração material do espaço sugere a lição moral que Strett ensina a Milly, estimulando-a a viver. Sobre sua doença, Zacharias (1993, p. 112) afirma que: “*The change allows her to live as well as she can with the others, given her illness. The importance and lateness of Strett’s lesson make it urgent and poignant, stressing that good relations with others rather than material goods give life value*”.⁸

Observemos agora o espaço atrasado em *The ambassadors*. O livro sétimo é encerrado com um diálogo entre Strether e Maria Gostrey sobre a suspeita de que o amigo Waymarsh escrevera a Mrs. Newsome revelando que o embaixador está em vias de perdição em Paris. Por isso, considerando que o representante inicial falhara em sua missão, os POCOcks – novos embaixadores – estão a caminho. O livro oitavo se inicia assim:

Strether rambled alone during these few days, the effect of the incident of the previous week having been to simplify in a marked fashion his mixed relations with Waymarsh. Nothing had passed between them in reference to Mrs. Newsome’s summons but that our friend had mentioned to his own the departure of the deputation actually at sea—giving him thus an opportunity to confess to the occult intervention he imputed to him. Waymarsh however in the event confessed to nothing; and though this falsified in some degree Strether’s forecast the latter amusedly saw in it the same depth of good conscience out of which the dear man’s impertinence had originally sprung. (AMB, vol. 2, p. 57).⁹

⁶ Eu passei um encantador quarto de hora com aquela senhora inteligente. A senhorita tem bons amigos. (AP, p. 341).

⁷ impunha-se em torno dela como repleto de promessas e certezas. Ela se dispusera a ver o mundo, e aquilo, pois, seria a luz do mundo (AP, p. 198).

⁸ A mudança lhe permite viver tão bem quanto possível com os outros, dada a sua doença. A importância e o atraso da lição de Strett tornam a situação urgente e pungente, salientando que boas relações com os outros, em vez de bens materiais, conferem valor à vida. (ZACHARIAS, 1993, p. 112, tradução nossa).

⁹ Strether passou boa parte desses poucos dias a vagar sozinho pela cidade, o efeito do incidente da semana precedente tendo sido o de simplificar acentuadamente suas relações conflituosas com Waymarsh. Nada

Notamos, inicialmente, uma inversão, no discurso, entre a causa e o efeito: a informação de que Strether perambulou sozinho (“*rambled alone*”) antecede sua causa, a relação confusa com Waymarsh (“*relations with Waymarsh*”). Esta preferência disposicional tanto intensifica a solidão e a ausência de destino certo de Strether quanto opera uma transição branda entre o diálogo anterior com Maria e as supostas ações de Waymarsh por meio da referência ao elemento comum, Strether.

A ação dinâmica de passear, vaguear ou andar a esmo, indicada pelo verbo “*rambled*”, é momentaneamente suspensa para esclarecer sua causa, que se origina no passado. Tal interrupção do sentido de um verbo de movimento em favor das conjecturas do embaixador amortiza a ação dinâmica e privilegia suas ações mentais.

As orações que contêm o *past perfect*, manifesto em “*had passed*”, “*had mentioned*” e “*had originally sprung*”, explicam que Waymarsh e Strether não trataram abertamente do fato de os POCOcks estarem a caminho – comitiva que revela abertamente o fracasso do primeiro embaixador. Vemos, contudo, que os verbos no *simple past* em “*imputed*”, “*confessed*”, “*falsified*” e “*saw*” comunicam o mesmo estrato temporal dos anteriores: naquele momento passado, Waymarsh não confessara que escrevera a Woollett sobre a perdição de Strether. O emprego do *simple past* para tratar de ações que cronologicamente pertencem ao *past perfect* sugere a aproximação ou sobreposição temporal desses atos, comunicando que as consequências do aborrecimento passado do embaixador são intensamente sentidas na linha imediata do presente.

A referência espacial da citação é o espaço do presente secundário do mar, “*at sea*”, que indica a viagem em curso dos POCOcks. O espaço do presente primário é comunicado de forma atrasada e vaga duas páginas depois: “*Chad was out of town again*”¹⁰ (AMB, vol. 2, p. 59). Como efeitos de sentido, podemos observar que a precisão referencial é menos relevante em comparação ao fato de que Strether está sem rumo devido ao seu estado mental de contrariedade.

Com mais detalhes, a página seguinte a essa resume alguns deslocamentos aleatórios de Strether: “*he went to Chartres and cultivated, before the front of the cathedral, a general easy beatitude; he went to Fontainebleau and imagined himself on the way to Italy; he went to*

disseram um para o outro sobre as ordens de Mrs. Newsome, salvo a menção feita por nosso amigo a seu companheiro sobre a partida da delegação, já em alto-mar — dando-lhe assim uma oportunidade de confessar a intervenção secreta que lhe havia imputado. Waymarsh, todavia, na ocasião, nada confessou; e, embora a atitude falseasse de certo modo as previsões de Strether, este último não deixou de perceber, bem-humorado, que ali havia a mesma base de integridade de onde originalmente brotara a impertinência daquele bom homem. (EMB, p. 331).

¹⁰ Chad tornara a abandonar a capital (EMB, p. 333).

*Rouen with a little handbag and inordinately spent the night.*¹¹ (AMB, vol. 2, p. 60). A concatenação desses cinco espaços em tão curto trecho do discurso reforça justamente a carga semântica do verbo anterior “*rambled*”. Tem-se ainda a sugestão de que Strether, protagonista marcado por ambivalências, lança mão desse desacerto velado com Waymarsh como pretexto para usufruir a oportunidade de estar em Paris e se divertir. De qualquer forma, permanece, para o leitor, a sobreposição do valor psicológico ao turístico, uma vez que três páginas enfocam suas elaborações mentais e cinco linhas sintetizam seus movimentos espaciais dinâmicos – como se vê pelas três repetições de “*went*”.

Vejamos como o espaço atrasado de *The golden bowl* adquire uma função similar à desse excerto de *The ambassadors*, mas com outra intensidade. No início do sexto capítulo do livro quarto, Maggie percebe como a amiga Mrs. Assingham, apelidada Fanny, pode ser uma aliada em seu objetivo de obter mais informações sobre a infidelidade de Amerigo e Charlotte:

She had not again for weeks had Mrs. Assingham so effectually in presence as on the afternoon of that lady's return from the Easter party at Matcham; but the intermission was made up as soon as the date of the migration to Fawns—that of the more or less simultaneous adjournment of the two houses—began to be discussed. It had struck her promptly that this renewal with an old friend of the old terms she had talked of with her father was the one opening for her spirit that would n't too much advertise or betray her. (GB, vol. 2, p. 100).¹²

Das três referências espaciais, “*Matcham*”, “*Fawns*” e “*two houses*”, nenhuma é, explicitamente, espaçotemporal. Devemos recorrer à compreensão da leitura anterior para compor a cronologia da história: a festa de Páscoa em Matcham, a ideia de Maggie de unir ambas as casas e a opção por Fawns. O narrador omite os verbos no *past perfect* que acompanhariam tais manifestações espaciais no discurso.

Há três empregos do *past perfect* – “*had not... had*”, “*had struck her promptly*” e “*had talked*” – e dois do *simple past* – “*was*” e “*began*”. Vale esclarecer que, na verdade, as ações manifestadas por este último tempo verbal são, também, anteriores à linha do presente da narrativa. O emprego do *simple past* para tratar de ações no *past perfect*, como também

¹¹ Foi a Chartres e, diante da fachada da catedral, experimentou um senso geral de tranquila beatitude; foi a Fontainebleau e se imaginou a caminho da Itália; foi a Rouen munido de uma valise e cometeu a extravagância de passar a noite naquela cidade. (EMB, p. 333).

¹² Durante semanas ela não tivera de novo a Sra. Assingham tão efetivamente em sua presença quanto na tarde em que aquela senhora tinha voltado da festa de Páscoa em Matcham; mas o intervalo foi compensado assim que a data da migração para Fawns — a data da chegada mais ou menos simultânea das duas famílias — começou a ser discutida. Maggie percebera prontamente que essa renovação, com uma velha amiga, dos antigos termos dos quais havia falado ao pai, era a única abertura, para seu espírito, que não a denunciaria demais nem iria traí-la. (TO, p. 389).

ocorreu na passagem de *The ambassadors*, comunica aqui a suspensão do debate sobre a temporada em Fawns, alçando-a para um nível atemporal. Essa técnica demonstra que o deslocamento para a casa de campo constitui uma preocupação onipresente para Maggie.

A locução verbal “*had struck her promptly*”, que revela a prontidão do entendimento da personagem, curiosamente, está localizada no nível mais distante do afastamento temporal, sugerindo que Maggie dispôs de tempo suficiente para conceber suas estratégias e planejar os convites dos amigos para a temporada em Fawns.

Alguns outros espaços serão ainda citados antes que o do presente seja nomeado. Vejamos brevemente a que se referem: uma analepse espaçotemporal a Portland Place e Matcham resume a existência de Fanny às vontades manipuladoras de Maggie; cria-se uma comparação, no presente da narrativa, entre Maggie e uma criança brincando no chão sob a supervisão de um adulto, simbolizando Fanny; duas analepses comunicam a movimentação de Amerigo e o processo mental de Charlotte; em analepse, são descritos os olhares radiantes de Amerigo e Charlotte na sacada; também em analepse, é feita uma comparação entre o tom de voz de Fanny e as discussões de passageiros em um trem; uma analepse revela a promessa que Maggie obteve de Fanny sobre a ida a Fawns; é reforçado, no presente da narrativa, que a casa de campo Fawns era do pai de Maggie, Adam, e, portanto, mais de sua madrasta Charlotte do que dela própria; também na linha do presente, é mencionado o embarço contínuo que se avultava com a iminente persistência dos amigos em Fawns.

Todos esses desdobramentos resumem, majoritariamente em retrospectiva, as interdependências, as motivações, os esforços, os sacrifícios e as manipulações executadas por ou que gravitam em torno de Maggie. Sete páginas depois, vemos que o espaço do presente é Portland Place, a casa de Maggie e Amerigo: “*And she felt indeed that she was giving them scant time longer when one afternoon in Portland Place she broke out with an irrelevance that was merely superficial.*”¹³ (GB, vol. 2, p. 107). Por todas essas considerações, vemos que este atraso na especificação espacial exerce a função de, primeiramente, antecipar de forma resumida os eventos motivadores do processo de maturidade da personagem. É possível observar também a preferência em privilegiar a manipulação do tempo e do espaço passados como uma abstração sinuosa que se dobra de acordo com as intenções manipulativas de Maggie.

*

¹³ E ela sentia que estava lhes dando pouco tempo quando, numa tarde em Portland Place, falou com uma irrelevância que era meramente superficial. (TO, p. 395).

No que tange ao espaço atrasado, foi possível observar algumas motivações para sua manipulação artística. A primeira, obviamente, comunica o caráter supérfluo em repetir uma referência espacial facilmente compreensível pelo contexto. Em segundo lugar, o emprego desse método responde ao estabelecimento de um estilo linguístico peculiar, pautado pelo atraso referencial de um modo mais amplo. Notamos também, por um viés mais específico, que o descolamento momentâneo entre a ação e seu correspondente espacial dá lugar para o transcorrer da interioridade das personagens em seus diversos aspectos: a efemeridade da vida, a desestabilização emocional, a solidão, a ausência de destino certo, as interdependências, os sacrifícios, as justificativas, os esforços e as manipulações. Vemos, assim, a prevalência de valores psicológicos, de elaborações mentais.

Da mesma forma, tal silêncio momentâneo acerca da materialidade física se liga a efeitos tanto de presságio narrativo, que sugerem a frustração da possibilidade de salvamento, quanto de comunicação de uma lição moral. Afinal, notamos também que o espaço atrasado serve para antecipar o efeito à causa de determinado evento, assim como para privilegiar a manipulação do tempo passado como uma abstração sinuosa e maleável.

2.3 Espaço elíptico

Os espaços elípticos surgem quando há a supressão de um lapso espaçotemporal no discurso que corresponde a um seguimento espaçotemporal da história. O acesso à percepção desse lapso é vetado ao leitor. O nome desta categoria é motivado pelo conceito de eclipse de Genette (1995, p. 93), que o identifica quando “um segmento nulo de narrativa corresponde a uma qualquer duração de história”. Assim como o teórico francês compreende a duração temporal, entendemos também que pode haver a eclipse espacial explícita, que indica no discurso o lapso espaçotemporal elidido, e a implícita, cuja presença não está manifestada no texto.

Notamos, por um lado, a relevância em se observar a indissociabilidade das referências de espaço e tempo nesta supressão. Um seguimento espaçotemporal elíptico explícito de *The wings of the dove*, por exemplo, pode ser identificado na pergunta amarga de Kate a Densher: “*Then it has been – what do you say? a whole fortnight? – without your making a sign?*”¹⁴ (WOD, vol. 2, p. 313). A chegada e a permanência de Densher em Londres são omitidas: tanto o leitor quanto sua noiva Kate ignoram o paradeiro anterior da personagem. O hiato espaçotemporal sinaliza que o Densher do início do romance, assim

¹⁴ — Então foi... que diz você? Toda uma quinzena? Sem você dar um sinal? (AP, p. 483).

como Kate o conhecia, não existe mais, não pode ser encontrado em nenhum lugar. Comunica-se, dessa forma, a profunda mudança em seus sentimentos.

Por outro lado, gostaríamos também de ilustrar como, ao compararmos o funcionamento das categorias de espaço e tempo, aquela adquire maior proeminência na construção jamesiana dos desvios de interpretação e do papel figurativo que se originam das elipses. Um exemplo é a viagem de Milly e Susan à Suíça no livro terceiro e, sem qualquer referência a deslocamento, a transição súbita para o livro quarto:

It had all gone so fast after this that Milly uttered but the truth nearest to hand in saying to the gentleman on her right—who was, by the same token, the gentleman on her hostess's left—that she scarce even then knew where she was: the words marking her first full sense of a situation really romantic. They were already dining, she and her friend, at Lancaster Gate, and surrounded, as it seemed to her, with every English accessory; though her consciousness of Mrs. Lowder's existence, and still more of her remarkable identity, had been of so recent and so sudden a birth. (WOD, vol. 1, p. 145).¹⁵

O capítulo anterior a esse mencionou o plano, concebido por Susan, de ela e Milly visitarem sua amiga dos tempos de escola, Mrs. Maud Lowder, em Londres. O espaço do presente primário que as localizava era uma pousada em Vevey, na Suíça. Vemos, então, que a repentina transição para uma cena repleta de personagens na mesa de jantar de Lowder, com a inesperada aparição de “*the gentleman on her right*”, causa efeitos cômicos pelo desvio interpretativo.

Nota-se que o tempo verbal *past perfect* em “*It had all gone so fast*” acusa o surgimento uma elipse temporal explícita, contudo, o espaço elíptico permanece implícito. É justamente a elisão da referência espacial que gera a surpresa da transição. Além disso, esse efeito é enfatizado pelo fato de o narrador ter escolhido, para localizá-las, um espaço primário, emoldurando as personagens de forma imediata – em detrimento da referência à cidade de Londres, que geraria uma passagem gradativa, menos abrupta e nada cômica.

Ademais, o próprio narrador reconhece a brusquidão provocada e qualifica como “*so sudden a birth*” a relação recém-criada entre Milly e Mrs. Lowder. Como resultado, a jovem mal sabia onde estava – gracejo que joga implicitamente com a relação extra e intradieética.

¹⁵ Fora tudo tão rápido depois disso que Milly só expressava a verdade mais imediata quando disse ao cavalheiro da direita — que era, por isso mesmo, o da esquerda da anfitriã — que mal sabia onde se achava no momento: as palavras assinalando seu primeiro senso de uma situação realmente romântica. Já estavam jantando, ela e a amiga, em Lancaster Gate, e cercadas, segundo lhe parecia, de todos os acessórios ingleses; embora seu conhecimento da Sra. Lowder, e ainda mais de sua admirável identidade, fosse de origem tão recente e repentina. (AP, p. 129).

Vemos, por essas considerações, que a passagem de um ponto a outro no espaço, e não no tempo, é empregada para atingir efeitos jocosos e jogos narrativos.

Vejam agora *The ambassadors*, cujo livro oitavo demonstra um interessante emprego do espaço elíptico. O capítulo anterior é encerrado com um diálogo entre Chadwick e Strether sobre a iminente chegada dos Pococks – conforme já discutido anteriormente. De forma, abrupta, então, lemos que:

*Strether quitted the station half an hour later in different company. Chad had taken charge, for the journey to the hotel, of Sarah, Mamie, the maid and the luggage, all spaciouly installed and conveyed; and it was only after the four had rolled away that his companion got into a cab with Jim. (AMB, vol. 2, p. 72).*¹⁶

A leitura do primeiro período, considerando a transição entre os capítulos, gera a impressão de que Strether saiu da estação de trem depois da conversa com Chad, que ocorreu no hotel em que o embaixador se hospeda. O espaço transicional – a saída do hotel e a partida à estação – está elidido. Notamos somente o espaço elíptico explícito em “*the station*”. Esse deslizamento interpretativo é realçado, ademais, pela imediatez do surgimento textual da estação. Por isso, notamos que a elipse das referências espaciais, principalmente, é um elemento fundamental da prosa jamesiana que também responde pela interrupção da leitura linear de sua linguagem.

Passemos ao exame de outro exemplo, agora de *The golden bowl*. Segue abaixo o trecho de uma fala de Maggie a seu esposo, Príncipe Amerigo, em que ela revela ter tido conhecimento do adultério dele por meio da compra da taça dourada:

*It was shown me and I was struck with it and took it—knowing nothing about it at the time. What I now know I’ve learned since—I learned this afternoon, a couple of hours ago; receiving from it naturally a great impression. So there it is—in its three pieces. You can handle them—don’t be afraid—if you want to make sure the thing is the thing you and Charlotte saw together. Its having come apart makes an unfortunate difference for its beauty, its artistic value, but none for anything else. Its other value is just the same—I mean that of its having given me so much of the truth about you. (GB, vol. 2, p. 188-189).*¹⁷

¹⁶ Strether saiu da estação meia hora depois em companhia bem diferente. Chad se incumbia de levar ao hotel Sarah, Mamie, a criada e a bagagem, todos e tudo comodamente instalados e despachados; e foi apenas depois de o quarteto ter partido que ele se enfiou em um carro de praça com Jim. (EMB, p. 343).

¹⁷ Ela me foi mostrada, e eu me impressionei e adquiri, sem saber nada na época. O que sei agora fiquei sabendo a partir de então, fiquei sabendo esta tarde, há duas horas; e tive com isso uma grande impressão. De modo que aí está, em três pedaços. Tu podes segurá-los, não tenhas medo, se quiseres ter certeza de que a coisa é a que tu e Charlotte viram juntos. O fato de ter se partido faz uma diferença infeliz para a beleza do objeto, para seu valor artístico, mas não faz qualquer diferença para o resto. Seu outro valor continua igual; quero dizer, o valor de ter me dado tanto da verdade de vocês. (TO, p. 456).

Maggie inicia sua fala com a voz passiva em “*It was shown me*”, ocultando momentaneamente o sujeito humano que lhe forneceu a informação sobre a visita de Amerigo e Charlotte no antiquário: o próprio dono da loja. Ao sabermos veladamente desse contato anterior de Maggie com o vendedor, entendemos que a descrição da visita da personagem à loja está elidida no nível do discurso: o antiquário surge como um espaço primário elíptico do passado.

De pronto, vemos o ganho em nível de dramaticidade ao se comunicar, pelo discurso direto, uma viravolta do enredo: a presença de Maggie no antiquário. Ao subordinar determinado seguimento da história à fala da personagem, o narrador lhe concede integral domínio da representação dos eventos no discurso, o que se afina com certa vocação manipulativa que Maggie passa a exercer no romance.

Além disso, vemos que o discurso direto da personagem apresenta cinco manifestações do *simple past*, que, nessa modalidade discursiva, indica ações anteriores à linha do presente da narrativa: “*was*”, “*was*”, “*took*”, “*learned*” e “*saw*”. As três primeiras aparecem em sequência e, pela disposição sintática, sugerem o encadeamento imediato das ações. Essa configuração indica o aspecto simultâneo que justapõe a apresentação da taça, a forte impressão provocada na personagem e sua compra desse objeto, realçando o arrebatamento instantâneo causado em Maggie. Esta é uma segunda implicação artística da elipse: permitir que a referência espacial seja embaçada pelos efeitos da intensidade do momento.

É interessante notar como a taça, um elemento decorativo do espaço, simboliza tanto a reificação de Amerigo e Charlotte quanto a relação adúltera dessas personagens. Em diversos momentos, é sugerido que Maggie e seu pai Adam Verver compraram os cônjuges por meio de um generoso dote, indicando a objetificação na relação social. Sobre o simbolismo do adultério, vale destacar que Fanny, amiga Maggie, foi a peça chave de apoio para que ela separasse Amerigo e Charlotte. Nesse sentido, é extremamente significativo o fato de ser Fanny aquela que joga a taça ao chão e a quebra “*in its three pieces*”.

Ademais, vemos a continuação desse desdobramento simbólico acerca da taça em “*Maggie wound up, ‘we can easily take the pieces with us to Fawns.’*”¹⁸ (GB, vol. 2, p. 189). O ato de levar os cacos da taça dourada a Fawns comunica também o estremecimento da relação, a partir de agora, entre Amerigo e Charlotte. Conforme veremos ao longo da

¹⁸ concluiu Maggie — podemos facilmente levar os pedaços para Fawns. (TO, p. 456).

narrativa, a reunião de todos na casa de campo, impelidos por Maggie, provocará o afastamento definitivo dos amantes.

Nota-se também, naquela citação recuada, a relutância da personagem em nomear a taça devido ao emprego do quiasmo em *“the thing is the thing”*. Sobre isso, vale ressaltar que Chatman (1972, p. 54) observa o emprego constante de palavras desprovidas de um conteúdo independente na prosa jamesiana. Elas exercem puramente a função de indicação, referindo-se de forma retrospectiva ou antecipada a outras palavras. O crítico nota, nessa linha, a abundância de palavras vazias como *“thing”*, incluindo *“something”*, *“anything”* e *“nothing”*. Dessa forma, podemos observar como a verbalização de Maggie, ainda mais em sua sintaxe especular, se afina com tal propósito genuinamente dêitico. Sua fala revela o desejo de esvaziar o conteúdo da taça ou, em outras palavras, recusar a infidelidade que ela representa. Este é um efeito que se alinha e reforça o terceiro propósito desta elipse espacial: respeitar e se subordinar às dores, aos descobrimentos secretos e às hesitações comunicativas de Maggie.

O diálogo entre ela e Amerigo continua, e o antiquário se torna aqui explícito:

“It’s not my having gone into the place at the end of four years that makes the strangeness of the coincidence; for don’t such chances as that in London easily occur? The strangeness,” she lucidly said, “is in what my purchase was to represent to me after I had got it home; which value came,” she explained, “from the wonder of my having found such a friend.” (GB, vol. 2, p. 195).¹⁹

O evento fortuito, na verdade, foi o dono da loja – referido na citação como amigo – tê-la procurado depois da compra para tratar de um ajuste no preço, ter se recordado da visita dos amantes e tê-la relatado despreziosamente a Maggie. A elipse espacial é aludida em *“having gone into the place”*, expressão que revela, pela carga semântica genérica de *“place”*, a persistência da recusa ou desgosto de Maggie em nomear, neste momento, o antiquário de forma clara e específica. Vemos, então, que tanto o espaço elíptico implícito quanto o explícito espelham a contrariedade e a dor de Maggie.

*

Ao observar, então, o funcionamento das referências espaçotemporais e espaciais elípticas, pudemos notar que esse hiato sinaliza uma profunda mudança nos sentimentos da personagem; produz efeitos cômicos pelo desvio interpretativo; expõe, de forma jocosa, a relação extra e intradieética; provoca a desautomatização da linguagem; concede lugar à representação dos efeitos emocionais intensos de outro momento anterior; subordina-se à

¹⁹ — Não é o fato de eu ter entrado no lugar, depois de quatro anos, que torna a coincidência mais estranha; esse tipo de acaso não acontece facilmente em Londres? A estranheza está no que a compra representaria para mim depois de tê-la trazido para casa, do espanto por ter encontrado um tal amigo. (TO, p. 461).

realidade interna e à manipulação mental da personagem; e, aliado ao discurso direto, manifesta a existência de ocultamentos e não ditos de forma dramática.

Diante de tais considerações, é válido também pensarmos agora de forma retroativa sobre o estilo mais amplo do escritor, notadamente conhecido por suas ambiguidades e matizes psicológicos. A prosa jamesiana ostenta a representação oblíqua, indireta e relacional, cujas motivações se enraízam no dissimulado. Tzvetan Todorov (2003) afirma, ao examinar algumas novelas de James, que ocultar o objeto da percepção é uma forma de manifestar a busca por uma causa absoluta e ausente. “Portanto, o segredo da narrativa jamesiana é precisamente a existência de um segredo essencial, de um não-nomeado, de uma força ausente e superpoderosa, que coloca em andamento toda a máquina presente da narração.” (TODOROV, 2003, p. 198).

Essa técnica narrativa, que sustenta correspondências conceituais com a modalidade de espaço elíptico, poderia, em um movimento oposto, ser reobservada de acordo com as gradações de prontidão em seu estrato estilístico. Uma linha de investigação que nos parece válida é delimitar, por exemplo, os usos da palavra *secret* em *The figure in the carpet* e *The beast in the jungle*, duas das novelas analisadas por Todorov, e investigar seus níveis de imediatez na manifestação do discurso.

3. Origem da manifestação espacial

A representação dos discursos na prosa jamesiana é marcada por uma peculiaridade. Ao analisar as estratégias linguísticas do autor, J. Hillis Miller (2005, p. 124) afirma que “*One of James’s dominant linguistic strategies is not interior monologue but free indirect discourse, the presentation, in the narrator’s past-tense language, of the present-tense language of the character, or, sometimes, of the character’s unworded interiority.*”¹ O crítico justifica, assim, sua preferência pela expressão discurso indireto livre – genuinamente linguística – para descrever a representação da consciência em palavras.

Ian Watt (2010, p. 574), sob uma perspectiva semelhante, pondera que a assimilação da atualidade pelo discurso indireto envolve a interpretação do ato, sugerindo que “o calor da ação em si deve ter de algum modo arrefecido para que houvesse tempo de ocorrer a tradução e a análise dos eventos nessa forma de discurso.” Ao mitigar a ação, essa modalidade de discurso impele o leitor a prestar atenção no objetivo primordial da narrativa: o estado mental e subjetivo da personagem.

Devido a tais especificidades, e uma vez que nosso propósito central é identificar as entidades ficcionais a que os espaços se vinculam, não iremos atomizar a correlação, seja narratológica, seja estilística, entre espaço e tipologias de voz.

Consideraremos, por isso, três fontes de manifestação espacial romanesca: o discurso direto das personagens, o discurso indireto livre e o discurso indireto do narrador. Tradicionalmente, conforme Leech e Short (1981, p. 318-322) e Watt (2010) esclarecem, o discurso direto enfatiza a verbalização imediata, a veracidade lexical e a preservação da emoção original dos diálogos. O indireto livre executa uma sobreposição discursiva, às vezes de demarcação indefinida, das vozes do narrador e da personagem, balanceando a dramaticidade e a comunicação indireta, arrefecida. O indireto, enfim, implica a diluição do rigor conteudístico, suavização da dramaticidade e articulação ou retradução pelo narrador. Vejamos de que forma esses discursos e efeitos são empregados na prosa jamesiana ao comunicar a representação espacial ou espaçotemporal.

¹ Uma das estratégias linguísticas predominantes de James não é o monólogo interior, mas o discurso indireto livre: a apresentação, na linguagem em tempo passado do narrador, da linguagem do presente da personagem, ou, às vezes, de sua interioridade não verbalizada. (MILLER, 2005, p. 124, tradução nossa).

3.1 Discurso direto

Em *The wings of the dove*, o impulso errante de Milly representa, em motivos espaciais, tanto seu desejo de viver e conhecer pessoas quanto a necessidade de deixar para trás uma Nova Iorque marcada por tragédias familiares. Para além da literalidade, a jovem por vezes resume seu ímpeto nômade em espaços simbólicos. Em um diálogo com Mrs. Stringham, por exemplo, discutem se existe uma ligação amorosa entre Densher e Kate:

“She’s afraid, you mean,” Milly asked, “of their—a—liking each other?” Susie had an intense thought and then an effusion. “My dear child, we move in a labyrinth.”
“Of course we do. That’s just the fun of it!” said Milly with a strange gaiety. Then she added: “Don’t tell me that in this for instance there are not abysses. I want abysses.” (WOD, vol. 1, p. 186).²

Em vez de responder diretamente à pergunta de Milly sobre o envolvimento dos amigos, Susan Stringham faz uso de uma metáfora espacial ao afirmar que se movem em um labirinto. Milly concorda e afirma querer abismos, figura reforçada pela repetição do substantivo e por seu ímpeto resoluto em *“I want abysses”*.

Em primeiro lugar, o labirinto assinala uma disposição irregular e confusa, cuja função aqui é representar, em termos espaciais metafóricos, a situação de atrapalhamento das personagens estadunidenses nesse novo contexto europeu. Relações ocultas e não ditos subjazem mesmo aos diálogos aparentemente fatuais e banais. A reação inesperada de Milly, como lemos em *“strange gaiety”*, comunica seu prazer ao vivenciar tal situação tortuosa: isso significa, em um nível sutil de leitura, que o ato de se perder em um labirinto é uma metáfora para a vida. O que lhe espera ao final do caminho, na saída do labirinto, já lhe foi sentenciado pelo médico Sir Luke Strett.

O abismo, em segundo lugar, corresponde ao sulco ou depressão natural na paisagem. Milly quer fugir da superfície lisa, nítida, sem ornatos, como se a uniformidade plana simbolizasse a morte. Nesse sentido, observamos como a realidade íntima ansiosa da jovem, anunciada espacialmente, ganha em intensidade pela manifestação em seu discurso direto exclamatório, comovido e desejoso.

Milly demonstra uma consciência ativa do destino humano ao buscar de forma premeditada o percurso não linear. Tais figuras espaciais sintetizam o campo da humanidade

² — Tem medo, você quer dizer — perguntou Milly — de que eles... aah... gostem um do outro? Susie teve um intenso pensamento, e depois uma efusão.

— Minha querida criança, estamos andando num labirinto.

— Claro que estamos. Aí é que está a graça! — disse Milly, com uma estranha alegria. Depois acrescentou: — Não me diga que... nisso, por exemplo... não há abismos. Eu quero abismos. (AP, p. 160).

jamesiana, que oferece ao leitor uma oportunidade de reflexão pessoal sobre seu próprio percurso.

A ideia sobre liberdade espacial e deslocamento comunicada na fala de Milly também ressoa no célebre discurso de Strether a John Little Bilham no jardim de Gloriani em *The ambassadors*. Inicialmente, o embaixador torna explícito o papel dos espaços parisienses no desencadeamento de sua autoconsciência:

This place and these impressions – mild as you may find them to wind a man up so; all my impressions of Chad and of people I’ve seen at his place – well, have had their abundant message for me, have just dropped that into my mind. I see it now. I have n’t done so enough before — and now I’m old; too old at any rate for what I see. Oh I do see, at least; and more than you’d believe or I can express. (AMB, vol. 1, p. 217, grifo do autor).³

O embaixador menciona as inúmeras impressões fornecidas pelos lugares que visitou, um reconhecimento que pretende persuadir Bilham e que praticamente equivale à personificação do jardim e da casa de Chad. Como vemos em “*have just dropped that*”, os lugares e as impressões ocupam a posição de sujeito da oração, enquanto Strether, por sua vez, se torna o recipiente. É como se o embaixador fosse apassivado, encoberto nesse processo. Em vez de extrair sentidos, acolhe-os. Esta é mais uma manifestação da preferência jamesiana por estados da existência e abstrações em detrimento das ações das personagens.

Ademais, Strether admite em “*mild as you may find them*” que outras pessoas em seu lugar poderiam apreender essa realidade diferentemente, rompendo com a ilusão de veracidade objetiva e sugerindo a possibilidade de verdades relacionais.

A dimensão espacial da amplitude revela-se na sobrecarga sensorial comunicada por “*all my impressions*” e “*abundant message*”, delineando a Europa, principalmente Paris, como o espaço da abundância cognitiva. Essa ideia também é sugerida pelo tom de acumulação gerado pelas orações entrecortadas e frases parentéticas, que mimetizam o pensamento analítico progressivo de Strether.

A segunda metade de seu discurso verbaliza a autoconsciência de seu processo de visão, cuja ênfase se manifesta nos grifos originais e na repetição do verbo ver em: “*I see it now*”, “*I see*” e “*Oh I do see*”. Vale lembrar o argumento de Chatman (1972) segundo o qual efeitos intelectuais são derivados da percepção visual na prosa jamesiana. Relacionando essa observação às referências espaciais, podemos defender o argumento de que o gerador de

³ Este lugar e estas impressões — por mais que as considere demasiado amenas para açular tanto um homem; todas as minhas impressões de Chad e das pessoas que vi no apartamento dele — bem, tornaram o quadro inteiro bastante claro, acabaram de transmitir-me esta mensagem. Agora reconheço. Não vi anteriormente com clareza — e agora estou velho; velho demais de todo modo para o que vejo. Ah, ao menos posso ver; e muito mais do que possa parecer ou eu seja capaz de expressar. (EMB, p. 221, grifo do autor).

intensas implicações cognitivas não é somente o sentido da visão. Como o próprio Strether reconhece, “*I have n’t done so enough before*”, ou seja, seu aparato perceptivo em Woollett era atrofiado. Em contato com a peculiar espacialidade parisiense, visão e entorno se apoiam mutuamente nessa pintura de reconhecimento cognitivo. Strether continua:

The affair – I mean the affair of life – could n’t, no doubt, have been different for me; for it’s at the best a tin mould, either fluted and embossed, with ornamental excrescences, or else smooth and dreadfully plain, into which, a helpless jelly, one’s consciousness is poured – so that one “takes” the form, as the great cook says, and is more or less compactly held by it: one lives in fine as one can. Still, one has the illusion of freedom; therefore don’t be, like me, without the memory of that illusion. (AMB, vol. 1, p. 218).⁴

Notamos, pela frase parentética, que Strether busca dar um tom de profundidade existencial ao seu discurso, impelido pela recente conscientização sobre sua expansão perceptiva. Por meio de uma estrutura linguística em paralelo que utiliza as conjunções correlativas *either... or...*, Strether resume a vida a um molde de culinária, um recipiente oco dentro do qual a consciência, metaforizada em uma geleia impotente, é despejada. Somente dois efeitos, ou dois tipos de vida, são produzidos: o ornamentado ou o liso – ecoando, como visto anteriormente, as possibilidades sugeridas por Milly.

Ademais, é interessante notar que a representação da consciência por meio de uma geleia comunica a qualidade de transparência, sugerindo figurativamente a habilidade humana de ver e se deixar ver de uma forma que é relativamente exata. Em outras palavras, essa transparência significa a propriedade osmótica da mente em dialogar com o exterior. Esse sentido simbólico expressa que a influência do ambiente externo ressignifica o método de interpretação de Strether – conforme será observado também na metáfora da joia no capítulo seguinte.

Dessa forma, é possível verificar que este momento de autopercepção é eleito pelo narrador para ser veiculado diretamente por Strether, reverberando tanto as implicações íntimas em sua consciência quanto o poder persuasivo da comunicação imediata. Inexiste aqui o abrandamento da realidade presente, e, mesmo quando cabe à entidade humana manifestar um dos ápices do enredo, ele se traduz em um estado mental, em uma comparação espacial de fins cognitivos.

⁴ A questão — quero dizer, a questão da vida — sem dúvida não poderia ser diferente para mim; pois na melhor das hipóteses esta não passa de um molde estranho, quer seja acanalado e afeitado, cheio de excrescências ornamentais, quer seja liso e terrivelmente sem graça, onde se despeja essa geleia indefesa que chamamos de consciência – de sorte que assim ‘pegamos’ o formato, como proclama o grande cozinheiro, e, bem ou mal, conservamos esse ajuste compacto; vivemos, em suma, a vida que nos cabe. Ainda assim, é possível possuir a ilusão da liberdade; por isso não deixe de ter, como eu, a memória dessa ilusão. (EMB, p. 221-222).

Sobre os limites do protagonista, Zacharias (1993, p. 111) afirma que “*Strether suffers the consequences of learning ‘too late’ the rewards that may be found by controlling his envelope of circumstances.*”⁵ A noção de envelope é empregada pelo crítico para simbolizar os efeitos e a natureza da relação entre a personagem e suas circunstâncias. Tal conceito é também encontrado na citação pela metáfora espacial de um molde de culinária delimitador. O processo de visão de Strether consiste, como vemos, em identificar os limites a que está ou estava sujeito e conhecer outro estilo de vida possível na interação com o ambiente e na interiorização de impressões.

*

Por meio dessas análises, notamos que as representações espaciais veiculadas pelo discurso direto (labirinto, abismos, jardim de Gloriani, casa de Chad, forma com geleia) oferecem uma cadeia de efeitos. Dentre eles, apontamos a comunicação imediata, a preservação da excitabilidade original das personagens ao empregar metáforas espaciais e a fidelidade vocabular na reprodução de suas figuras de linguagem. Mais especificamente, vemos que a espacialidade comunicada pelo discurso direto também: retrata imagetivamente a condição universal do homem pela especificidade da voz de uma personagem; expressa, de forma persuasiva, a natureza posicional ou relacional da verdade; veicula a percepção cumulativa por uma sintaxe peculiar; e comunica a prevalência de estados mentais e apassivações sobre um ato comunicativo pautado por dinamicidade.

3.2 Discurso indireto livre

Observemos agora o discurso indireto livre em *The ambassadors*. O livro segundo manifesta de imediato o espaço do presente: é o terceiro dia de Strether em Londres. Sabemos, da mesma forma, que o embaixador e a amiga Maria Gostrey haviam jantado no hotel dele antes de verem uma peça em um teatro londrino:

*Miss Gostrey had dined with him at his hotel, face to face over a small table on which the lighted candles had rose-coloured shades; and the rose-coloured shades and the small table and the soft fragrance of the lady—had anything to his mere sense ever been so soft?—were so many touches in he scarce knew what positive high picture. (AMB, vol. 1, p. 50).*⁶

⁵ Strether sofre as consequências de aprender “tarde demais” as recompensas que podem ser encontradas ao controlar seu envelope de circunstâncias. (ZACHARIAS, 1993, p. 111, tradução nossa).

⁶ Miss Gostrey havia jantado com ele em seu hotel, os dois face a face em uma pequena mesa sobre a qual as velas acesas projetavam sombras rosadas; e as sombras rosadas e a pequena mesa e o perfume suave da dama — alguma vez já sentira aroma mais doce? — constituíram toques tão variados que ele teve dificuldade em discernir o quadro completo. (EMB, p. 78).

A frase parentética insere o discurso direto exaltado de Strether no discurso indireto do narrador e sugere uma combinação de sensações sob a influência do perfume de Maria, uma vez que “*soft*” pode descrever tanto uma impressão tátil quanto olfativa. Tem-se novamente a impressão de que o espaço circundante transborda a realidade interna de Strether, como se nota em seu acanhado “*mere sense*”. Ademais, essa frase intercalada atrasa sintaticamente o predicado iniciado em “*were so*”, revelando uma dicção tortuosa que afinal se dissipa na delicadeza de “*many touches*”.

É relevante observar também que, apesar de as referências espaçotemporais serem apresentadas imediatamente neste capítulo, não é possível especificar ainda o espaço primário do presente.

Algumas linhas abaixo, identificamos outro espaço analéptico que se instaura a partir dessa lembrança do jantar, manifestando o caráter fluido da organização espaçotemporal. Strether reflete que “*He had been to the theatre, even to the opera, in Boston, with Mrs. Newsome*”⁷ (AMB, vol. 1, p. 50). Esta segunda lembrança, que também surge pelo discurso indireto livre, é uma comparação entre a experiência presente e a pregressa. Seu objetivo é expor a lamentação de Strether sobre a ausência de preliminares – como este jantar – quando acompanhara Mrs. Newsome ao teatro em Boston.

Em meio a suas elaborações mentais, a narrativa alcança a linha primeira do teatro de forma ambígua: “*as he sat there and let his imagination roam*”⁸ (AMB, vol. 1, p. 51). A incerteza acerca da transição para o espaço do presente deriva do fato de que Strether, tanto na descrição do jantar quanto nesta do teatro, estava sentado e deixou sua imaginação fluir. Nesse momento, os espaços se cruzam, embaralhando-se. Tal instabilidade interpretativa nasce justamente da sobreposição de realidades do discurso indireto livre. A derrapagem de referências origina-se da coincidência entre a intensidade discursiva de Strether e o controle do narrador, um encontro que ocasiona a concomitância espacial. É o tempo verbal no *simple past* em “*sat*” que confirma a passagem para o tempo da narrativa primeira e o espaço do teatro.

Vejamos agora um trecho de um discurso indireto livre em *The wings of the dove* que interlaça as vozes do narrador e de Lord Mark, que lança suas conjeturas a Milly sobre o panorama de convidados em Lancaster Gate:

Was it a set at all, or was n't it, and were there not really no such things as sets in the place any more?—was there anything but the groping and

⁷ Strether fora mais de uma vez ao teatro e mesmo à opera, em Boston, com Mrs. Newsome (EMB, p. 78).

⁸ Ao permitir que sua imaginação vagasse naquele restaurante (EMB, p. 79).

pawing, that of the vague billows of some great greasy sea in mid-Channel, of masses of bewildered people trying to “get” they did n’t know what or where? He threw out the question, which seemed large; Milly felt that at the end of five minutes he had thrown out a great many, though he followed none more than a step or two; perhaps he would prove suggestive, but he helped her as yet to no discriminations: he spoke as if he had given them up from too much knowledge. (WOD, vol. 1, p. 150, grifo do autor).⁹

Os questionamentos de Lord Mark, com um verniz de profundidade, são essencialmente superficiais. A retórica complicada de seu discurso se vê pelo acúmulo de negativas em “*was n’t it*”, “*not really*” e “*no such things*”, um aspecto estilístico jamesiano também notado por Watt (2010). O crítico argumenta que uma das funções da negativa em *The ambassadors* é representar a tendência de Strether para a hesitação e a qualificação das coisas. O uso feito por Lord Mark, diferentemente, revela a contestação improfícua da realidade em sua volta.

A personagem divaga sobre a existência de algo além do puro tato, aludindo à materialidade humana, e tece um paralelismo com efeitos de comparação: menciona as ondas vagas de algum mar gorduroso, como se nosso tatear se assemelhasse às ondas vãs de um mar longínquo. A sugestão de imprecisão nessa metáfora espacial constrói-se pelo adjetivo “*vague*”, pelo pronome indefinido “*some*” e pelo substantivo “*masses*”, que descreve a multidão de pessoas.

Essas questões metafísicas que lança a Milly, sugerindo que o homem realiza uma existência inconsciente e infrutífera, parecem densas a princípio, como notamos em “*which seemed large*”, mas a jovem percebe que esse discurso não passa de um tom superficial e pretensioso. É interessante observar que, ao longo do romance, Milly também desenvolve reflexões similares com o auxílio de referências espaciais. A diferença, contudo, é que Lord Mark se posiciona de modo apartado de tais angústias humanas: a representação espacial demonstra sua distância desse mar de pesares. Em sua ânsia de impactar e abstrair, ele ignora que o espaço do presente primário também compartilha dessas condições existenciais.

O resultado estético que se obtém da veiculação de tais meditações pelo discurso indireto livre é a intensificação de seus efeitos na consciência de Milly, como vemos em “*Milly felt that at the end of five minutes*”. Se, por um lado, as conjecturas de Lord Mark fossem veiculadas pelo discurso direto, teríamos o foco no ato de verbalização e na fidelidade lexical de sua fala. Se, por outro, o narrador garimpasse seu discurso, retraduzindo-o em seus

⁹ Seria mesmo um grupo, ou não, e não haveria essa coisa de grupo? — haveria alguma coisa além do tatear e patear, das vagas ondas de um grande e vasto oceano no meio do Canal, de massas de pessoas perplexas tentando “pegar” não sabiam o quê nem onde? Ele lançou a pergunta, que parecia enorme; Milly sentiu que ao cabo de cinco minutos já lançara muitas, embora não seguisse nenhuma por mais de um ou dois passos; talvez se revelasse sugestivo, mas ainda não a ajudara a estabelecer nenhuma distinção; falava como se houvesse desistido delas por excesso de conhecimento. (AP, p. 133, grifo do autor).

próprios termos, os malabarismos verbais presunçosos da personagem seriam arrefecidos. O discurso indireto livre, assim, mantém o meio-termo discursivo, obtendo a vivacidade imagética, o resumo conteudístico e o efeito de impacto negativo em Milly.

*

Nesse sentido, o exame das representações espaciais manifestadas pelo discurso indireto livre (hotel, mesa pequena, o local de Lancaster Gate, vagas marítimas, mar gorduroso e canal) proporciona também a interpretação de diversos resultados. Os principais que observamos foram: a comparação por justaposição espaçotemporal dos níveis aqui/lá e presente/passado; o acavalamento de passados, sugerindo a fluidez na manipulação espaçotemporal; a manutenção equilibrada do tom comovido da personagem e do andamento narrativo conferido pelo narrador; a instabilidade ou derrapagem interpretativa de referências espaciais devido à sobreposição de realidades; a regulagem da forma como determinada personagem lida com a sensibilidade humana; e a ênfase nos efeitos de determinado discurso na consciência da personagem.

3.3 Discurso indireto do narrador

Observemos a introdução espacial pelo discurso indireto focalizado do narrador na descrição metafórica do sucesso profissional de Adam Verver em *The golden bowl*:

It argued a special genius; he was clearly a case of that. The spark of fire, the point of light, sat somewhere in his inward vagueness as a lamp before a shrine twinkles in the dark perspective of a church; and while youth and early middle-age, while the stiff American breeze of example and opportunity were blowing upon it hard, had made of the chamber of his brain a strange workshop of fortune. This establishment, mysterious and almost anonymous, the windows of which, at hours of highest pressure, never seemed, for starers and wonderers, perceptibly to glow, must in fact have been during certain years the scene of an unprecedented, a miraculous white-heat, the receipt for producing which it was practically felt that the master of the forge could n't have communicated even with the best intentions. (GB, vol. 1, p. 127).¹⁰

Ao ilustrar o sucesso de Verver e sua personalidade reservada, o narrador tece uma sequência de comparações e metáforas espaciais que comunicam qualidades, estados mentais

¹⁰ Isso exigia um gênio especial; este era claramente o seu caso. A fagulha da chama, o ponto de luz, estava em algum lugar dentro de sua imprecisão interior como uma lâmpada diante de um relicário tremula na perspectiva escura de uma igreja; e enquanto a juventude e o início da meia-idade, enquanto a rígida brisa americana do exemplo e da oportunidade sopravam sobre ela com força, fizeram da câmara do seu cérebro uma estranha oficina da fortuna. Esse estabelecimento, misterioso e quase anônimo, cujas janelas, nas horas de maior pressão, jamais pareciam, para quem olhava e se perguntava, brilhar perceptivelmente, na verdade deve ter sido durante certos anos o local de um calor sem precedentes, miraculoso, cuja receita de produção o mestre da forja não poderia comunicar nem mesmo com as melhores intenções. (TO, p. 105).

e o intelecto da personagem. Vemos, inicialmente, que sua genialidade é metaforizada em artefatos de iluminação em “*spark of fire*” e “*point of light*”. Em seguida, para sugerir a natureza introspectiva de Verver, como se a indicar que nem mesmo o narrador tem acesso as suas motivações, vemos no pronome indefinido “*somewhere*” e no substantivo “*vagueness*” traços imprecisos dessa pintura mental. Estão dados os primeiros elementos metafóricos: o ponto de luz (genialidade) e a imprecisão interior (natureza reservada).

Em seguida, verifica-se um desdobramento simbólico da espacialidade, pois esses mesmos elementos metafóricos serão comparados a outros objetos também metafóricos: uma lâmpada diante de um altar em uma igreja sombria surge nos substantivos “*lamp*”, “*shrine*” e “*church*”. É interessante notar, ademais, que o passado da personagem é tratado momentaneamente de forma planificada: as primeiras referências a sua juventude nos Estados Unidos, como se vê em “*youth and early middle-age*” e “*American breeze*”, não são tratadas no tempo verbal *past perfect*, mas na forma *past continuous* em “*were blowing*”. Assim, por essa breve homogeneização temporal, é sugerido que a brisa estadunidense jovem ainda sopra em Verver.

O *past perfect* é empregado na sequência em “*had made*” para transformar seu cérebro em uma câmara e em uma estranha oficina de fortuna, sustentando a ideia anterior de que sua genialidade é um ponto de iluminação. Na sequência, vemos outras metáforas espaciais em “*establishment*” e “*windows*” que, em um nível figurado de leitura, se referem às pessoas ao redor de Adam Verver que testemunham sua genialidade. Contudo, seu temperamento hermético e cercado de indefinição novamente se mostra em “*mysterious and almost anonymous*”. Por isso, o gênio de Verver parece imperceptível para os demais. A indicação de brilho ressurge afinal em “*white-heat*” para comunicar que o esplendor intelectual de Verver supera até a claridade produzida pelo mestre ferreiro.

Notamos, dessa forma, que quatro metáforas espaciais figurativizam a genialidade da personagem (“*spark of fire*”, “*the point of light*”, “*lamp*” e “*white-heat*”), seis simbolizam sua mente (“*inward vagueness*”, “*shrine*”, “*church*”, “*the chamber of his brain*”, “*strange workshop*” e “*establishment*”) e quatro elementos distinguem o mistério e inacessibilidade a sua realidade mental (“*somewhere*”, “*vagueness*”, “*mysterious and almost anonymous*” e “*never... perceptibly*”). Por essas considerações, é possível afirmar que o discurso indireto do narrador é o procedimento artístico mais preciso para comunicar todas essas camadas de sentido. O caráter inalcançável da paisagem íntima de Verver, que tolhe a reprodução do referido trecho em discurso direto, impele o narrador a criar paralelos espaciais para descrever

essa superfície, como se a produção de espaços e objetos substituísse a apresentação equívoca da interioridade da personagem.

Vale reforçarmos também que, em *The golden bowl*, mais notavelmente que nos outros dois romances, determinadas referências espaçotemporais construídas a partir do *simple past* e do *past perfect* são empregadas de forma indiscriminada, gerando um efeito de homogeneização temporal similar ao observado acima. Vejamos outro exemplo. Em meio às reflexões de Maggie, representadas no *simple past*, surge a seguinte referência no *past perfect*: “*She had been dining, with her husband, in Eaton Square*”¹¹ (GB, vol. 2, p. 48). Tal instauração abrupta de um passado mais distante é tratada também no *simple past*: “*Six other guests only, in addition to the host and the hostess of Matcham, made up the company*”¹² (GB, vol. 2, p. 49). A princípio, essa indistinção revela o emprego de formas verbais como uma convenção linguística, que se embaralha diante da complexidade do ato narrativo em seguir as reflexões de Maggie. Em segundo lugar, é possível pensar também que as camadas espaciais e temporais, nessa linguagem tanto individual quanto social, traduzem a força discursiva dramática da personagem e, ao mesmo tempo, a retradução de sua lembrança pelo narrador.

Espaço evocado

Observaremos agora uma introdução específica de espaços pelo discurso indireto focalizado do narrador ou pelo discurso indireto livre, o que nomeamos espaço evocado. Esse procedimento significa a duplicação de um espaço mental no espaço da narrativa primeira de forma subsequente. Antes de se tornar um espaço do presente primário, ele se manifesta a princípio na consciência das personagens como um desejo, uma impressão, uma ideia, uma lembrança ou uma elaboração imaginativa. Este mecanismo destaca o emprego do espaço a favor da consciência, assim como uma abordagem virtual da realidade.

As apresentações do Brompton Oratory em *The wings of the dove*, por exemplo, ilustram esta modalidade. Após a morte de Milly, Densher tem uma conversa com Mrs. Lowder, que pergunta se ele irá à igreja. Sua resposta é positiva, mas:

He accordingly would have held his course had n't it suddenly come over him that he had just lied to Mrs. Lowder – a term it perversely eased him to keep using – even more than was necessary. To what church was he going, to what church, in such a state of his nerves, could he go? – he pulled up

¹¹ Ela estivera jantando, com seu marido, em Eaton Square (GB, vol. 2, p. 48, tradução nossa).

¹² Seis outros convidados somente, além do anfitrião e da anfitriã de Matcham, formavam o grupo (GB, vol. 2, p. 49, tradução nossa).

short again, as he had pulled up in sight of Mrs. Lowder's carriage, to ask it. (WOD, vol. 2, p. 361, grifo do autor).¹³

A sobreposição de vozes sugere, inicialmente, que Densher se encontra tão consumido pelo luto que o narrador deve ampará-lo na verbalização de seu deslocamento emocional e espacial. Instaure-se uma confusão física e metafísica, uma vez que nenhum lugar poderia aliviar sua dor devido à morte de Milly. Nota-se também que o discurso indireto livre comunica um sentimento confidencial que Densher não compartilharia com Mrs. Lowder.

A personagem se viu, em seguida, tomando o rumo para o sul em seu perambular, e, pelo discurso indireto focalizado do narrador, lemos: “*He was just then however by a happy chance in the Brompton Road, and he bethought himself with a sudden light that the Oratory was at hand. He had but to turn the other way and he should find himself soon before it.*”¹⁴ (WOD, vol. 2, p. 361). O vagar aflito de Densher é recompensado com o surgimento do oratório. A origem mental desse espaço é destacada pela expressão reflexiva “*he bethought himself*”, e sua transformação no espaço do presente se nota em “*find himself soon before it*”.

Ademais, vemos que a narrativa é manipulada de modo que a transição espacial ressalte a surpresa e o aspecto repentino dessa subsequência ao atrasar a expressão temporal que indica o transcorrer de alguns minutos entre a visualização mental e a chegada à porta. Lemos depois que: “*At the door then, in a few minutes, his idea was really as it struck him consecrated*”¹⁵ (WOD, vol. 2, p. 361). Articulada dessa forma, a narrativa ressalta o antirrealismo presente no surgimento imediato da realidade material a partir de uma elaboração mental da personagem.

Lemos também que é como se a materialização deste espaço fosse buscada desde o início do capítulo, uma vez que Densher estava “*dressed with more state than usual and quite as if for church*”¹⁶ (WOD, vol. 2, p. 352). Identifica-se aí novamente o correspondente espacial do artifício nomeado esboço por Genette (1995, p. 75) e definido como um “‘germe insignificante’, e mesmo imperceptível, cujo valor de germe só mais tarde será reconhecido, e de forma retrospectiva”. Somente ao final do capítulo notamos a significação do esboço espacial do oratório e sua função artística de preparação. Dessa forma, a partir do luto de

¹³ Por conseguinte, teria mantido seu curso se de repente não lhe ocorresse que acabara de mentir à Sra. Lowder — um termo que perversamente o descontraía continuar usando — ainda mais que o necessário. A que igreja estava indo, a que igreja, com os nervos em tal estado, podia ir? — tornou a parar, como fizera ao avistar a carruagem da Sra. Lowder, para perguntar. (AP, p. 521, grifo do autor).

¹⁴ Estava nesse instante porém, por um feliz acaso, em Brompton Road, e lembrou-se com uma súbita luz de que o Oratório ficava perto. Tinha apenas de virar para o outro lado e logo se veria à frente dele. (AP, p. 521).

¹⁵ À porta assim, em poucos minutos, sua idéia foi na verdade — segundo lhe pareceu — consagrada (AP, p. 521).

¹⁶ vestido com mais *status* que de hábito e inteiramente como quem ia para a igreja (AP, p. 514).

Densher, concretiza-se um espaço exterior, sugerindo que o conforto de sua dor nasce de dentro de si – uma possibilidade já entrevista na utilização da forma reflexiva de *bethink*.

Outro exemplo de espaço evocado pode ser encontrado na famosa cena de emolduração de *The ambassadors*. Depois de experimentar um conflituoso diálogo com Sarah Pocock e desabafar com a amiga Maria, Strether decide tirar um dia de folga. Viaja para o campo com a finalidade de buscar, na realidade material de uma aldeia francesa, a paisagem que observara em um quadro de Lambinet. Ele a encontra:

The oblong gilt frame disposed its enclosing lines; the poplars and willows, the reeds and river – a river of which he did n't know, and did n't want to know, the name – fell into a composition, full of felicity, within them; the sky was silver and turquoise and varnish; the village on the left was white and the church on the right was grey; it was all there, in short – it was what he wanted: it was Tremont Street, it was France, it was Lambinet. Moreover he was freely walking about in it. (AMB, vol. 2, p. 247).¹⁷

Este processo de entrelaçamento, cujo início já fora observado na análise dos espaços imediatos, conecta a memória e o espaço presente. A rua Tremont, em Boston, demarca o local onde Strether vira a pintura de Lambinet anos atrás. Agora, a moldura dourada se arma diante dele: a paisagem do quadro se funde tão intensamente com a ruralidade imediata que a descrição repete alguns termos espaciais anteriormente mencionados: “*poplars*”, “*willows*”, “*river*” e céu prateado. Por meio da conexão de camadas físicas e psicológicas, presentes e passadas, Strether pode caminhar em um campo que se abriu inicialmente em sua memória. Seu anseio por desfrutar a paisagem de Lambinet materializa o espaço imaginado. Assim como Densher, Strether é resarcido de sua agonia recentemente experimentada com o espaço romanesco. A concretude espacial adquire uma dimensão ontológica em James, e esta disposição espaçotemporal peculiar se torna uma ferramenta narrativa para dialogar com e dar sentido à emoção humana.

Reforçamos que este procedimento se distingue da recordação do espaço que é causada por uma iminente visitação a ele, por exemplo. No caso do espaço evocado, são os processos internos que fazem gerar o espaço externo primário e de forma subsequente a sua concepção mental. É uma duplicação instantânea pelo discurso indireto focalizado do narrador ou pelo discurso indireto livre, cujo surgimento apresenta notavelmente um caráter psicológico.

¹⁷ A moldura dourada e oblonga dispunha suas linhas concêntricas; os choupos e os salgueiros, os juncos e o rio — um rio cujo nome não sabia, nem pretendia saber — ajustaram-se a uma composição perfeitamente rematada que havia entre eles; o céu era todo prateado e turquesa e verniz; a aldeia à esquerda era toda branca e a igreja à direita, cinzenta; estava tudo ali, resumindo — era o que ele queria: era a Tremont Street, era a França, era seu Lambinet. Além disso, podia passear naquele cenário com absoluta liberdade. (EMB, p. 495).

Vale comentar também que o espaço evocado não se manifesta em *The golden bowl* – possivelmente porque este romance já consegue alçar o feito de espacializar, em uma escala inédita nos anteriores, os estados mentais, as relações, a consciência, etc. Existe, contudo, na representação pelo discurso direto desse romance, uma espécie de procedimento telepático, que consiste na aparente comunicação extrassensorial e imediata de um fato ou ideia.

Adam Verver e Charlotte Stant conversam em Paris sobre a aprovação de seu casamento por Maggie e Amerigo. Primeiramente, Adam diz a Charlotte: “*I think I feel that you’ll hear from her yet.*”¹⁸ (GB, vol. 1, p. 236); e, na página seguinte, ele comenta que sua filha Maggie, ao escrever a Charlotte sobre sua aprovação ou não do casamento, estará falando por seu genro Amerigo. Pouco depois, a recepcionista do hotel aproxima-se de Charlotte e lhe entrega uma mensagem telegráfica: “*She raised aloft a telegraphic message*”¹⁹ (GB, vol. 1, p. 239). Surpreendentemente, era uma carta do próprio Amerigo, cujo conteúdo permanece implícito, mas sinaliza a aprovação do casamento.

Podemos cogitar, obviamente, que Adam e Maggie, pai e filha, mantiveram uma comunicação às escondidas sobre o matrimônio e levantaram a necessidade, para tranquilizar Charlotte, do consentimento explícito via mensagem telegráfica. Contudo, não deixa de ser curiosa a forma telepática por que esse método se apresenta na narrativa. No capítulo 5, observaremos outro procedimento semelhante na análise do espaço metafórico.

Destacamos também que Brown (2003, p. 165) percebe uma operação semelhante na reificação da consciência ou na materialização do pensamento em *The golden bowl*:

*The very power of Maggie’s thought is suggested by the fact that, even though the opening door interrupts her thinking about the roomful of confused objects, it is as though her thinking about the door of that room had conjured the opening of the other. The materialization of thought – understood either as thought’s externalization or as the internalization of the physical object world – serves not just to contain anxiety but to work on and in that world.*²⁰

É importante discriminar, contudo, alguns pontos: o teórico considera que tal procedimento ocorre na narrativa não focalizada e que a evidência material deste espaço pode ocorrer mais adiante na narrativa.

¹⁸ Acho que ouvirás da parte dela. (TO, p. 189).

¹⁹ Ela ergueu um telegrama (TO, p. 191).

²⁰ O próprio poder do pensamento de Maggie é sugerido pelo fato, apesar de a abertura da porta interromper seu pensamento sobre a sala repleta de objetos confusos, de que sua reflexão sobre a porta daquele cômodo aparentemente invoca a abertura do outro. A materialização do pensamento – entendida ou como a externalização de pensamentos ou como a internalização do mundo físico – serve não somente para conter a ansiedade, mas para melhorar aquele mundo e trabalhar nele. (BROWN, 2003, p. 165, tradução nossa).

Brown (2003, p. 230) observa, por exemplo, que o relacionamento de Adam e Maggie se assemelha a uma praça pública “*into which a great Palladian church, say – something with a grand architectural front – had suddenly been dropped*”²¹ (GB, vol. 1, p. 135). A confirmação da existência desse espaço na realidade material da Fawns surge depois de dezessete páginas: “*the little old church, ‘on the property,’ that our friend had often found himself wishing he were able to transport*”²² (GB, vol. 1, p. 152). Em linhas gerais, há semelhanças entre o espaço evocado e tais procedimentos notados por Brown, mas gostaríamos de observar duas condições distintivas: primeiramente, vemos que o espaço evocado surge no discurso indireto focalizado do narrador ou no discurso indireto livre e, em segundo lugar, que opera com base em uma transformação imediata da elaboração mental no espaço da linha primeira.

Parreira (2012, p. 216), em um viés similar ao de Brown, nota que o espaço da paisagem do rio em *The ambassadors* é “a um só tempo concedido à sua personagem e extraído de sua disposição interior” e, nesse sentido, instaura “um direito que se dá a um sujeito dominado por circunstâncias especiais” e “as circunstâncias especiais que dominam esse sujeito”. Sob uma perspectiva ampla, alinhamo-nos também aqui e buscamos contribuir com algumas distinções e acréscimos. Observamos o referido episódio não como um procedimento narrativo exclusivo de *The ambassadors*, mas que se manifesta, no perímetro da fase madura romanesca de James, também em *The wings of the dove*, como foi analisado. Esse artifício, além de se orientar por uma relação de concessão/extração, se traduz, em termos narratológicos e estilísticos, pela escolha por um discurso focalizado ou sobreposto que balance a comunicação dramática e a indireta; pela ressignificação de um espaço primário na linha do presente, alterando o estado mental e o ambiente imediato da personagem; e pela prontidão compensatória, como se suprindo uma insuficiência do mundo físico pelo mundo mental.

O espaço evocado, conforme o analisamos nas duas narrativas de James, apresenta algumas semelhanças com o conceito de espaço heterotópico concebido por Foucault (2009). Ao estudar o problema do lugar dos homens em termos de demografia no século XX, o filósofo examina os modos de posicionamentos que definem a relação entre o homem e a sociedade. É possível, nesse sentido, entrevermos um diálogo entre este conceito da teoria

²¹ onde uma grande igreja paladiana, digamos — algo com uma fachada grandiosa —, tivesse sido subitamente derrubada (TO, p. 111).

²² a igreja pequena e antiga, “na propriedade”, que o nosso amigo freqüentemente pegava-se desejando ser capaz de transportar (TO, p. 124).

social e o espaço evocado de James se considerarmos que a relação supracitada entre o homem e a sociedade é recriada na literatura em termos de personagens e suas circunstâncias.

Foucault analisa um tipo especial de posicionamento: os que guardam relação contraditória com os demais por gerar a suspensão, neutralização ou inversão dessas mesmas relações. Essa modalidade se desdobra em dois tipos: as utopias, posicionamentos sem lugar real, e as heterotopias, lugares reais que são um tipo de contraposicionamento, de utopia realizada. Destacarei três princípios da heterotopia para tecer algumas comparações entre este conceito e a representação espacial jamesiana.

Salientamos inicialmente que “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis.” (FOUCAULT, 2009, p. 418). Ao compararmos esse princípio ao espaço evocado de *The ambassadors*, verificamos que a paisagem do campo francês encerra posicionamentos contraditórios porque se torna também uma rua de Boston e uma arte, a paisagem da pintura de Lambinet. O espaço campesino reúne o urbanismo estadunidense e a reprodução, em sua natureza, dos desenhos dos choupos, dos salgueiros, do rio e do céu prateado do quadro: “*it was Tremont Street, it was France, it was Lambinet.*”²³ (AMB, vol. 2, p. 247). Da mesma forma, em *The wings of the dove*, verificamos que na rua Brompton Road, espaço de trânsito e deslocamento, nasce, de forma a contestá-la, o espaço do oratório, um local para a prática religiosa e espiritualidade.

O segundo princípio que destacamos é o aspecto temporal da heterotopia, que, segundo o filósofo, poderia também ser chamada de heterocronia. Ela “se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2009, p. 418). O Brompton Oratory encerra diferentes recortes temporais: dialoga diretamente com o falecimento recente de Milly, motivo da aflição de Densher, e também com tempos imemoriais ao oferecer um serviço religioso “*which glittered and resounded, from distant depths*”²⁴ (WOD, vol. 2, p. 361). O campo francês, igualmente, introduz uma sobreposição temporal que conduz o leitor pelos meandros da memória de Strether acerca do dia em que vira o quadro em Boston no passado. Além disso, a surpresa do embaixador consiste justamente em poder rever a pintura porque a roda do tempo, de fato, girou: “*the wheel of time would turn it up again*”²⁵ (AMB, vol. 2, p. 246).

²³ era a Tremont Street, era a França, era seu Lambinet. (EMB, p. 495).

²⁴ que luzia e ressoava, de profundezas distantes (AP, p. 521).

²⁵ que a roda da fortuna tornasse a apresentar-lhe (EMB, p. 494).

Em terceiro lugar, considerando sua relação de vizinhança, a heterotopia cria ou um espaço de ilusão ou um espaço real. Este último é “tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso. Isso seria a heterotopia não de ilusão, mas de compensação” (FOUCAULT, 2009, p. 421). Esse princípio também se manifesta no campo francês, que Strether visita após os desdobramentos de uma conversa conflituosa. Nota-se que o vocabulário utilizado na descrição da paisagem tem uma carga semântica compensatória que comunica: o favorecimento do clima, da luz, das cores, da composição da paisagem ajustada e cheia de felicidade, da confiança de Strether e de seu coração satisfeito. Densher, de forma semelhante, tem seu estado emocional de angústia serenado pela feliz coincidência em encontrar a capela: “*a happy chance*”²⁶ (WOD, vol. 2, p. 361). Tais aspectos dos romances, como vemos, se alinham com o espaço real de ressarcimento da heterotopia.

Podemos também refletir sobre outras relações entre a espacialidade jamesiana e o espaço heterotópico, uma vez que, segundo Gama-Khalil (2010, p. 226), “Entender os espaços literários pela perspectiva das heterotopias, utopias e atopias pode propiciar análises em que os espaços não sejam só interpretados de forma física, estática e acessória.” Paris, em *The ambassadors*, constitui uma heterotopia de desvio se visualizada de Woollett, pois localiza os indivíduos cujo comportamento se afasta da média ou dos padrões estadunidenses. Esse é, aliás, um dos motivos implícitos para que Mrs. Newsome articule, a princípio com o auxílio de Strether, o retorno de seu filho Chadwick. Ainda nesse romance, nota-se que a representação das sacadas fornece um posicionamento ideal para o mergulho em impressões. Neste espaço limítrofe, que não se desconecta ou se integra completamente à estrutura interna ou externa, são estabelecidos contatos entre privacidade e publicidade, contribuindo também para assinalar a desestabilização cognitiva de Strether.

Em *The golden bowl*, a casa de campo Fawns adquire um status heterotópico, conforme será verificado na análise do espaço comparativo no capítulo 5. Este posicionamento, devido à influência de Maggie no cotidiano dos casais, assume um sistema de abertura e fechamento que se erige de forma condicionada à administração da personagem, sugerindo a submissão dos demais ao cumprimento de ritos e gestos.

Ainda sobre Fawns, Brown (2003, p. 158) faz alusão aos conceitos foucaultianos para descrever a casa: “*The collector reobjectifies the object and relocates it from the commodity scene (the shop, the auction, the market) into an other space, a utopic or heterotopic space*

²⁶ um feliz acaso (AP, p. 521).

where value, far from being a mystery, is, to collector, utterly transparent.”²⁷ Ao transferir seus objetos de arte para Fawns, Adam Verver tenta – paradoxal e inutilmente, como diz o crítico – interromper a saturação da sociedade com a mercadoria, um efeito do capitalismo.

Levando em conta tais considerações, não nos parece equivocado que, por um lado, os espaços literários de uma forma geral já exerçam inerentemente na narrativa as forças contraditórias que as heterotopias foucaultianas operam na sociedade. Conforme argumenta Lutwack (1984), a própria representação literária do espaço rompe seu estatuto literal e o impele ao simbolismo. Ao passo, nesse sentido, que a heterotopia assume formas variadas, desempenham funções mutáveis e aproximam posicionamentos incompatíveis, a espacialidade artística pode, como temos observado, se travestir de tangibilidade ou abstração, mostrar-se variável ao ser representada subjetivamente e concentrar relações de vizinhança inconciliáveis. Por outro lado, parece-nos igualmente possível que a manipulação linguística de determinado espaço module o nível de intensidade das relações de suspensão, neutralização ou inversão entre os posicionamentos. É nosso argumento, por isso, que tais vinculações contraditórias, na prosa jamesiana, são traçadas de forma mais aguda nessa modalidade do espaço evocado.

Essas ponderações sobre o domínio literário e a teoria social não pretendem, contudo, uma identidade entre os termos. A possibilidade de tecer esse diálogo, conservando a especificidade de cada área, mostra-nos, de qualquer forma, que determinados procedimentos da narrativa jamesiana revelam um projeto de compreensão de um mundo vindouro, definido por Foucault como simultâneo, justaposto e acentuadamente abalizado por relações conflitantes de vizinhança entre posicionamentos sociais.

Essa modalidade de traços heterotópicos, que comunica a autonomia das manifestações mentais e a insuficiência dos lenitivos do mundo físico, apresenta como resultado o efeito de redução das dimensões desse mundo. Para James e Miller Junior (1972, p. 56), *“The globe is fast shrinking, for the imagination, to the size of an orange that can be played with”*²⁸. O que a personagem jamesiana perde com o encolhimento do globo, contudo, ela ganha na complexidade e expansão de sua consciência, pois enxerga, explora e elabora mais com menos.

*

²⁷ O colecionador reobjetifica o objeto e o transfere da cena da mercadoria (a loja, o leilão, o mercado) para outro espaço, um espaço utópico ou heterotópico onde o valor, longe de ser um mistério, é, para o colecionador, totalmente transparente. (BROWN, 2003, p. 158, tradução nossa).

²⁸ O globo está se reduzindo rapidamente, para a imaginação, ao tamanho de uma laranja com que podemos brincar (JAMES; MILLER JUNIOR, 1972, p. 56, tradução nossa).

Ao longo dessas reflexões sobre a introdução do espaço por meio do discurso indireto do narrador, verificamos que tal modalidade discursiva possibilita substituir a representação de uma realidade interior inatingível por espaços metafóricos, conferindo vigor psicológico à materialidade.

Da mesma forma, ao observarmos o peculiar espaço evocado, possibilitado tanto pelo discurso indireto do narrador quanto pelo discurso indireto livre, foi possível notar que esta modalidade exerce as funções de comunicar o amparo narratorial a personagens, cuja situação de pesar é comunicada em termos espaciais; empregar a concretude em favor de ações intelectuais e da consciência; responder às aflições humanas, destacando a prevalência e independência de processos mentais; revelar a insuficiência do mundo físico em oferecer determinadas soluções às questões humanas; comunicar, de forma subentendida, o esqueleto da preparação artística romanesca por meio do esboço espacial; e expressar a fluidez e o entrelaçamento de camadas físicas e psicológicas, como a realidade material e a memória de um quadro.

Dessa forma, nota-se também como, sob a perspectiva diacrônica dos procedimentos narrativos e sob um viés extraliterário, essa modalidade possibilita identificar o reforço de técnicas antirrealistas de ênfase psicológica, que seriam exploradas radicalmente em um futuro próximo, e a compreensão de uma sociedade que demonstraria relações conflitantes em seus posicionamentos entrecruzados.

4. Nível de completude: parcial e completo

O nível de completude diz respeito aos espaços parciais – aqueles introduzidos por seus componentes menores – e aos espaços completos – gerados pela identificação da área maior. Em outras palavras, o parcial corresponde ao recheio das indicações espaciais, e o completo, à nomeação desse invólucro, do revestimento exterior.

Ressaltamos, contudo, que a diferenciação entre os espaços parciais e completos é construída pelo efeito de proporção do próprio texto ou passagem. Assim, um quarto pode constituir o espaço completo caso seja visualizado como a moldura ou o envoltório de suas partes constituintes, como a escrivaninha, cama, guarda-roupa, etc. Este mesmo espaço, por outro lado, pode ser tratado como parcial se a referência abrangente for a casa, e se seus elementos integrantes forem a cozinha, a sala, o banheiro, a lavanderia.

As implicações desse procedimento espacial se traduzem em inúmeras maneiras. O início de *The wings of the dove*, conforme já observado, mostra como a introdução parcial da sala delinea uma analogia sintática com a apresentação da própria Kate. No livro décimo-primeiro de *The ambassadors*, a repetição dos elementos parciais da pintura no espaço rural Francês atua como um elemento que reforça a conexão entre as camadas materiais e imateriais.

Vejamos outro efeito possível dessa técnica narrativa em um trecho de *The golden bowl*. Conforme já aludimos, a manipulação de Maggie da dinâmica dos casais – de um lado, ela e Amerigo, de outro, seu pai Adam Verver e Charlotte – busca provocar a ruptura definitiva dos amantes Amerigo e Charlotte. O que leremos em seguida é o momento de confronto velado entre ambas, que ocorre na casa de campo dos Verver, o espaço do presente primário. Acompanhados também dos Assingham, os seis se reúnem em uma sala e cinco personagens iniciam um jogo de baralho. Maggie sai, pouco depois, em direção ao céu aberto:

The hour was moonless and starless and the air heavy and still—which was why, in her evening dress, she need fear no chill and could get away, in the outer darkness, from that provocation of opportunity which had assaulted her, within on her sofa, as a beast might have leaped at her throat. (GB, vol. 2, p. 235).¹

A descrição da noite, como vemos em “hour”, “moonless”, “starless”, “air”, “heavy”, “still” e “outer darkness”, é construída pela referência a seus elementos parciais, uma linguagem que busca expor algumas microdimensões do espaço a que Maggie se dirige. É

¹ A hora estava sem luz e sem estrelas, e o ar pesado e imóvel — e era por isso que, em seu vestido de noite, Maggie não precisava sentir frio e podia se afastar, na escuridão externa, daquela provocação da oportunidade que a assaltara, por dentro, no sofá, como uma fera que pulasse em sua garganta. (TO, p. 489).

possível notar aí também uma camuflagem na relação de causa e efeito: é sugerido que Maggie saiu rumo à escuridão exterior porque a noite estava favorável. O advérbio “*why*” conecta a aparente causa, o clima propício, ao efeito: “*she need fear no chill and could get away*”. Entretanto, vemos que, na verdade, é a sensação de que uma fera poderia pular em sua garganta que fez com que Maggie se levantasse do sofá. A motivação subjacente à inversão causal, que provoca uma reinterpretação do trecho, pode ser atribuída ao seguinte efeito de ocultamento: é necessário que as grosserias e crueldades permaneçam submersas, sem romper a camada de civilidade pacífica que supostamente rege a vida dos casais. Vemos, nesse sentido, que a descrição do espaço exterior contribui, no nível sintático, para gerar esse efeito de dissimulação.

A ameaça iminente da fera, não identificada de pronto, se refere a Charlotte, e associações espaciais serão criadas paulatinamente a fim de relacioná-la a tal posição ameaçadora e figurativizar o embate implícito das personagens.

Em seguida, inicia-se o deslocamento de Maggie por Fawns e a sugestão do poder que exerce em relação às demais personagens. Ela se porta diante de uma das janelas e observa: “*Nothing in fact was stranger than the way in which, when she had remained there a little, her companions, watched by her through one of the windows, actually struck her as almost consciously and gratefully safer*”². (GB, vol. 2, p. 235). Ao assumir essa posição no espaço, é como se a janela emoldurasse a visão privilegiada de Maggie, fazendo da cena que observa um espaço completo. Nota-se que todos os elementos do panorama examinado, diferentemente da citação anterior sobre a noite, se resumem ao “*her companions*”. Sua visão como espectador em pé – que observa, mas não é observada – é fundamental para indicar que Maggie exerce a função, nesse momento, de autoridade soberana do local. Por isso, as demais personagens são descritas em tom de sujeição: “*they might have been figures rehearsing some play of which she herself was the author*”³ (GB, vol. 2, p. 235).

A narrativa continua a demonstrar a força controladora da personagem por meio de seu caminhar em círculo pela casa em exame aos demais. A indicação de breu noturno, já apontado em “*outer darkness*”, é novamente lançada:

She walked to the end and far out of the light; she returned and saw the others still where she had left them; she passed round the house and looked into the drawing-room, lighted also, but empty now, and seeming to speak

² Na verdade nada era mais estranho do que o modo como, quando ela permaneceu ali um tempo, seus companheiros, observados através de uma das janelas, pareceram-lhe quase conscientemente e agradecidamente mais seguros. (TO, p. 489).

³ eles poderiam ter sido figuras ensaiando uma peça da qual ela era autora (TO, p. 489).

the more in its own voice of all the possibilities she controlled. (GB, vol. 2, p. 236).⁴

É interessante notar que os três períodos articulados por ponto e vírgula são iniciados pelo pronome pessoal “*she*”, passando em lista as ações da personagem. Verificamos também que a referência à casa constitui um espaço completo, enquanto a sala é parcializada em sua iluminação, vacuidade e personificação, que comunica as possibilidades que Maggie controlava. Nota-se ainda que o andar da personagem em torno da residência sugere sua dominação completa do território, reforçando paulatinamente a relação Maggie-poder-casa.

Tais sentidos continuam a ser construídos em:

The sight, from the window, of the group so constituted, told her why, told her how, named to her, as with hard lips, named straight at her, so that she must take it full in the face, that other possible relation to the whole fact which alone would bear upon her irresistibly. (GB, vol. 2, p. 236, grifo do autor).⁵

É exatamente essa visão emoldurada de uma cena completa, “*the group so constituted*”, que lhe confere um ponto privilegiado de observação, simbolizando, em termos espaciais, sua destreza em manipular e reorganizar a rotina conjunta de várias personagens.

Inesperadamente, Maggie percebe que Charlotte se separou do grupo e está em uma das salas procurando por ela: “*It was not at once however that this became quite concrete; that was the effect of her presently making out that Charlotte was in the room, launched and erect there in the middle and looking about her*”⁶ (GB, vol. 2, p. 238). A relação construída entre as percepções das personagens manifesta a prerrogativa de Maggie, a quem se liga o espaço completo. Nota-se, além disso, que o pronome demonstrativo “*this*” é comunicado antes da coisa que nomeia: o surgimento de Charlotte. Esse atraso referencial intensifica o sobressalto de Maggie e sugere uma possível afasia momentânea da personagem. Vemos também que Charlotte é caracterizada como “*launched and erect*”, termos que dialogam com o campo semântico já sugerido da animalidade. É como se a caça a Maggie estivesse começando.

Em seguida, surge a metáfora espacial que descreve a madrasta como a referida fera: “*The splendid shining supple creature was out of the cage [...]. It would have been for a*

⁴ Maggie caminhava até a extremidade, saindo da luz; voltava e via os outros onde os havia deixado; rodeava a casa e olhava a sala de estar, também iluminada, mas agora vazia, e parecendo falar ainda mais, numa voz própria, de todas as possibilidades que ela controlava. (TO, p. 490).

⁵ A visão, pela janela, do grupo assim constituído, dizia-lhe por que, dizia-lhe como, nomeava para Maggie, como se com lábios duros, nomeava direto para ela, de modo que ela devesse receber plenamente no rosto, aquela outra relação possível com o fato que sozinho pesaria irresistivelmente. (TO, p. 491, grifo do autor).

⁶ Mas isso não se tornou concreto de uma vez; foi o efeito de ela perceber que Charlotte estava na sala, lançada e ereta ali, no meio, e olhando em volta (TO, p. 491).

moment, in this case, a matter of quickly closing the windows and giving the alarm”⁷ (GB, vol. 2, p. 239). Agora que a madrasta está solta, Maggie cogita soar o alarme, aproximando o espaço do presente primário de Fawns a um zoológico. Vale destacar também que o substantivo *fawn*, em inglês, significa o filhote de cervo, toponímia que corrobora o processo de animalização.

Conforme já comunicado, esse processo metafórico de caça ocorre no espaço mais escuro, o lado de fora, relacionando a noite e a ausência de luz ao lado animalesco. É nesse entorno que ambas se encontram e fixam os olhares, sobressaindo o mascaramento da violência física latente: *“Her face was fixed on her, through the night; she was the creature who had escaped by force from her cage, yet there was in her whole motion assuredly, even as so dimly discerned, a kind of portentous intelligent stillness.”*⁸ (GB, vol. 2, p. 241). Nota-se, nesse trecho, que a repetição do pronome *“her”*, na função de possessivo e pessoal, gera um emparelhamento das forças de Charlotte e de Maggie a ponto de embaralhar inicialmente a identificação das personagens. A dissimulação dessa selvageria também é sugerida pelo recuo sutil do confronto físico a uma *“intelligent stillness”*.

Após trocarem algumas palavras banais, Charlotte toma Maggie pelo braço para que retornem para casa. Com esse ato,

[...] *she signified with the same success that the terrace and the sullen night would bear too meagre witness to the completion of her idea. Soon enough then, within the room, under the old lustres of Venice and the eyes of the several great portraits, more or less contemporary with these, that awaited on the walls of Fawns their final far migration —soon enough Maggie found herself staring, and at first all too gaspingly, at the grand total to which each separate demand Mrs. Verver had hitherto made upon her, however she had made it, now amounted.* (GB, vol. 2, p. 246).⁹

Desarraigando Maggie da natureza simbólica do terraço, escuro e feroz, Charlotte a implanta novamente na cultura da casa inglesa. A descrição da sala surge em uma longa oração parentética que começa em *“within”* e termina em *“migration”*. O discurso precisa repetir a expressão *“soon enough”*, então, para retomar a ideia anterior, como se a opulência

⁷ A criatura esplendidamente brilhante e obsequiosa estava fora da gaiola [...]. Neste caso teria sido por um momento uma questão de fechar rapidamente as janelas e dar o alarme (TO, p. 492).

⁸ Seu rosto estava fixo nela, através da noite; era a criatura que escapara à força da gaiola, mas sem dúvida havia em todo o seu movimento, mesmo discernido tão fracamente, uma espécie de imobilidade portentosa e inteligente. (TO, p. 494).

⁹ deu a entender, com o mesmo sucesso, que o terraço e a noite soturna seriam testemunhas muito fracas para a conclusão de sua idéia. Logo, então, dentro da sala, sob os antigos lustres de Veneza e os olhos dos grandes retratos, mais ou menos contemporâneos daqueles que esperavam nas paredes de Fawns a migração final para longe — logo Maggie se viu olhando, e a princípio muito boquiaberta, para o grande total composto por cada exigência separada que a Sra. Verver lhe fizera até então, independentemente de como tivesse sido feita. (TO, p. 497).

da casa distraísse o curso narrativo e deixasse o desenrolar do enredo em suspense momentâneo. Os elementos da sala compõem a parcialidade ou as dimensões menores do espaço, como vemos em “*old lustres of Venice*”, “*eyes of the several great portraits*”, “*contemporary*” e “*walls*”. Neste momento, as forças de Maggie e Charlotte se equiparam, porque a perspectiva mais ampla e privilegiada do espaço é transferida para os olhos dos retratos. Nasce a sugestão de que elas são observadas por meio da personificação espacial.

Outro momento relevante no enredo, que retoma esse confronto implícito, também demonstra o funcionamento das noções de completude e parcialidade espacial. Maggie se porta novamente como observadora, agora da posição elevada da janela de seu quarto: “*When she stood there she hung over, over the gardens and the woods — all of which drowsed below her at this hour in the immensity of light.*”¹⁰ (GB, vol. 2, p. 306). Notamos que a tranquilidade do espaço, descrita pela personificação da natureza, e a ênfase na iluminação do local são elementos que distinguem esta cena da passagem anterior, que pintou a ferocidade e a escuridão completa.

Maggie percebe que Charlotte se dirige aos jardins, e a narrativa repete a forte iluminação em “*the glare of noon*”¹¹ (GB, vol. 2, p. 307). A postura da madrasta aqui é muito diferente da ameaça da fera:

[...] *this was presumably the asylum the poor wandering woman had had in view—several wide alleys in particular, of great length, densely overarched with the climbing rose and the honeysuckle and converging in separate green vistas at a sort of umbrageous temple, an ancient rotunda, pillared and statued, niched and roofed, yet with its uncorrected antiquity, like that of everything else at Fawns, conscious hitherto of no violence from the present and no menace from the future.* (GB, vol. 2, p. 308-309).¹²

Os elementos parciais do esconderijo de Charlotte, observados a partir da posição singular de Maggie, são descritos de forma generosa, como prenuncia o sinal de pontuação da meia risca. O jardim, nesse sentido, não se resume a um espaço completo, como se deu anteriormente na observação emoldurada das demais personagens por Maggie. Verificamos, então, a escolha artística do narrador em, ao empregar o mesmo dispositivo imagético da janela, parcializar este ou aquele espaço de acordo com os efeitos de sentido pretendidos.

¹⁰ Quando ficou ali, pairou acima, acima dos jardins e dos bosques — de tudo que se espalhava abaixo, nessa hora, na imensidão da luz. (TO, p. 543).

¹¹ o brilho do início de tarde (TO, p. 543).

¹² este era o asilo, presumivelmente, que a pobre mulher tinha em vista — várias aléias, em particular, bastante longas, cobertas por densos arcos de rosas e madressilvas e convergindo, em verdes paisagens separadas, numa espécie de templo umbroso, uma antiga rotunda, com pilares e estátuas, nichos e teto, mas com sua antiguidade não corrigida, como a de tudo o mais em Fawns, portanto inconsciente de qualquer violência do presente e sem ameaça do futuro. (TO, p. 545).

Conforme já observamos introdutoriamente, o jardim simboliza a vida adulta de Maggie sem, contudo, incluir seu processo completo de amadurecimento. Ainda há, em sua existência-jardim, fortes resquícios da influência paternal. Nesse mesmo espaço, coexiste uma torre de marfim – talvez a rotunda da citação acima – que representa o desafio transformador por que Maggie irá passar: privilegiar seu casamento em detrimento da relação filial. Tais relações metafóricas, que enlaçam o início e o final do romance, permitem conjecturar que Charlotte se interpõe nesse processo, e removê-la é parte do aprendizado de Maggie.

Com o pretexto de levar um livro à madrasta, elemento que assinala a cultura, Maggie desce e vai ao seu encontro. Na verdade, a intenção daquela é permitir que Charlotte usufrísse a falsa sensação de vitória: “*You recognise then that you’ve failed?*” asked Charlotte from the threshold.”¹³ (GB, vol. 2, p. 317). Contrariando esse discurso, vemos que, ao final do romance, Charlotte é quem perde a batalha ao ser impelida a retornar aos Estados Unidos com seu esposo Adam Verver. O espaço de onde faz a pergunta é extremamente significativo: sua localização limítrofe prenuncia o sucesso de Maggie em desenraizar a madrasta do jardim de sua vida íntima.

Nesse encerramento vitorioso do capítulo, a madrasta lentamente desaparece do panorama: “*Charlotte, having given her time, walked away. She watched her, splendid and erect, float down the long vista; then she sank upon a seat. Yes, she had done all.*”¹⁴ (GB, vol. 2, p. 317). A madrasta, que havia sido caracterizada como uma fera “*launched and erect*” na página 238 do romance, é descrita agora como “*splendid and erect*”, suavizando a ideia de animalização. Ademais, notamos que a saída de Charlotte se constrói pela referência a “*vista*”, que significa panorama, perspectiva. Essa escolha lexical sugere que a personagem foi definitivamente expulsa do espaço completo primário, que constitui agora um território exclusivo de Maggie.

Verificamos, por tais considerações, que o insucesso inicial da personagem é representado espacialmente pela escuridão, ferocidade, natureza e sentido horizontal. Seu sucesso, contudo, é comunicado pela representação do intenso brilho solar, da civilidade, da cultura e do sentido vertical.

Vale observar também que essa relação entre, de um lado, o domínio social ou moral de determinada situação e, de outro, os espaços completos é representada também em *The*

¹³ — Então reconheces que fracassaste? (TO, p. 552).

¹⁴ disse antes que Charlotte, tendo-lhe dado tempo, se afastasse. Ficou olhando-a, esplêndida e ereta, flutuar pela paisagem longa; depois se deixou cair no banco. Sim, tinha feito tudo. (TO, p. 552).

ambassadors por meio da sacada. Observemos um dos exemplos. Ao se dirigir, pela primeira vez, à casa de Chad, Strether nota, do lado de fora, as dimensões desse espaço:

[...] *the quality produced by measure and balance, the fine relation of part to part and space to space, was probably—aided by the presence of ornament as positive as it was discreet, and by the complexion of the stone, a cold fair grey, warmed and polished a little by life—neither more nor less than a case of distinction* (AMB, vol. 1, p. 96-97).¹⁵

Essa descrição demonstra um emprego da linguagem que produz o efeito de instaurar a volubilidade de Strether como sujeito observado e o poder de quem o observa do alto. Essa posição do embaixador – em paralelo às microdimensões da qualidade da casa, da relação proporcional, dos ornamentos e da pedra – contribui para estabelecer uma sensação de abalo pessoal quando comparada ao privilégio da sacada: “*Another was that the balcony in question did n’t somehow show as a convenience easy to surrender.*”¹⁶ (AMB, vol. 1, p. 96). O desassossego de Strether continua quando percebe que little Bilham, amigo de Chad, avista-o de lá.

Esses posicionamentos espaciais, bem como os sentidos que produzem e reforçam, sugerem a persistência do efeito da visualidade por meio da instauração de uma moldura imagética. No romance anterior, as janelas, aqui, a sacada. Tais narrativas, então, destacam a prerrogativa de um observador ou uma cena que se resume num relance pictórico e amplo.

Observemos, agora em *The wings of the dove*, de que forma os espaços completos de Londres, Nova Iorque e Regent’s Park, assim como os parciais das ruas desconhecidas, esquinas, becos, ruas laterais e ruas pomposas se relacionam com a doença incurável de Milly.

Saindo do consultório de Sir Luke Strett, a jovem pretende colocar em prática imediatamente o conselho do médico, que a instiga a viver, desfrutar a vida. Milly representará seu impulso vital na forma do deslocamento por Londres, conforme prenuncia o seguinte trecho: “*she went forward into space under the sense of an impulse received an impulse simple and direct, easy above all to act upon.*”¹⁷ (WOD, vol. 1, p. 247).

Neste passeio, Milly apresenta um estado mental particular, pautado na crença de que ninguém no mundo poderia compartilhar de sua condição atual. Dessa forma, são entretecidas as considerações existenciais da jovem e sua caminhada errática por Londres:

¹⁵ a qualidade produzida pela medida e pelo equilíbrio, a relação fina de parte a parte e de espaço a espaço, constituiu provavelmente – auxiliada pela presença de ornamentos tão confiantes quanto discretos e pela aparência da pedra, um frio cinza claro, aquecido e polido um pouco pela a vida—nem mais nem menos um caso de distinção (AMB, vol. 1, p. 96-97, tradução nossa).

¹⁶ Além disso, a sacada em questão não se mostrou como uma conveniência a que é fácil se render. (AMB, vol. 1, p. 96, tradução nossa).

¹⁷ avançou no espaço com a sensação de que recebera um impulso – um impulso simples e direto, fácil acima de tudo de cumprir. (AP, p. 205).

She literally felt, in this first flush, that her only company must be the human race at large, present all round her, but inspiringly impersonal, and that her only field must be, then and there, the grey immensity of London. Grey immensity had somehow of a sudden become her element; grey immensity was what her distinguished friend had, for the moment, furnished her world with and what the question of “living,” as he put it to her, living by option, by volition, inevitably took on for its immediate face. (WOD, vol. 1, p. 247).¹⁸

Ao identificar a raça humana como sua companhia neste momento, Milly enxerga-se como participante da condição existencial do homem. Ela demonstra conscientização sobre a inevitabilidade de sua morte, uma questão figurativizada na passagem pela imensidão cinza de Londres. Esta descrição sobre o espaço do presente primário completo exerce a função de enevoar quaisquer particularidades. Todos os homens – ou todos os microelementos londrinos – pertencem a uma condição maior que os une. A ênfase, no nível do discurso, se nota na repetição, em três vezes, dos termos “*grey immensity*”. É com essa imensidão cinza de Londres, representando a condição existencial, que o médico abastece o mundo íntimo de Milly.

Ao continuar seu passeio casual, a jovem irá paulatinamente esquadrihar nessa imensidão indistinta seus elementos menores, como se buscasse nesse método encontrar traços de vida em meio à morte. Seu percurso é iniciado assim:

She passed along unknown streets, over dusty littery ways, between long rows of fronts not enhanced by the August light; she felt good for miles and only wanted to get lost; there were moments at corners, where she stopped and chose her direction, in which she quite lived up to his injunction to rejoice that she was active. (WOD, vol. 1, p. 249).¹⁹

Os caminhos que Milly procura neste momento se distinguem completamente dos espaços suntuosos em que geralmente vive. Percorre ruas desconhecidas, becos sujos e cheios de lixo, longas fachadas escuras e esquinas distantes. Assim, ela cumpre a ordem médica de desfrutar o fato de ser ativa. Nota-se que os dois primeiros períodos separados por ponto e vírgula se iniciam com o pronome pessoal “*she*” e apresentam Milly como sujeito arrojado em seu caminhar e seu sentir.

¹⁸ Sentia literalmente, nesse primeiro arroubo, que sua única companheira devia ser a raça humana em geral, presente em toda a sua volta, mas inspiradoramente impessoal, e que seu único campo devia ser, ali e então, a cinzenta imensidão de Londres. A cinzenta imensidão de algum modo tornara-se de repente o seu elemento; a cinzenta imensidão era aquilo com que o seu famoso amigo havia no momento guarnecido o mundo, e o que a questão de “viver”, como ele lhe colocara, viver por opção, por volição, assumia como aparência imediata. (AP, p. 205-206).

¹⁹ Passava por ruas desconhecidas, poeirentos becos cobertos de lixo, entre longas filas de frontões não iluminados pela luz de agosto; sentiu-se bem durante milhas, e só queria se perder; houve momentos, nas esquinas, onde parou e escolheu a direção, situação que correspondeu bastante à ordem dele de que aproveitasse o fato de ser ativa. (AP, p. 207).

Esse deslocamento faz com que a jovem se recorde de Nova Iorque:

She found herself moving at times in regions visibly not haunted by odd-looking girls from New York, duskily draped, sable-plumed, all but incongruously shod and gazing about them with extravagance; she might, from the curiosity she clearly excited in by-ways, in side-streets peopled with grimy children and costermongers' carts, which she hoped were slums, literally have had her musket on her shoulder, have announced herself as freshly on the war-path. (WOD, vol. 1, p. 249).²⁰

A fim de prosseguir o efeito de casualidade do momento, o trecho é iniciado com a estrutura linguística “*found herself moving*”, que indica o fato de se ver em uma situação particular inesperadamente. A forma reflexiva *herself*, ademais, é um marco lexical que contribui para reforçar a instauração espacial pelas ações de Milly.

As regiões por que passava eram muito diferentes daquelas de Nova Iorque: ali não havia moças de aparência estranha, com roupas escuras e plumas negras. Nota-se que o verbo “*haunt*” significa não somente visitar e frequentar, mas também assombrar e atormentar. Esta escolha lexical ambígua é extremamente reveladora, pois, como já vimos, Nova Iorque é marcada pela morte da família de Milly. Considerando este enredo, é coerente que tais associações espaciais apresentem um vocabulário conotativo que traduza sua intimidade. Essa referência ao espaço secundário de Nova Iorque, então, produz uma justaposição de imagens cuja função é aproximar e figurativizar as diferentes finitudes na e da vida de Milly.

A segunda metade da citação informa que a jovem era figura destoante ali nos becos e ruas laterais. A oração iniciada por “*she might*”, que compara a personagem a um soldado de guerra, é interrompida para dar lugar a um longo trecho parentético que descreve as crianças sujas e os verdureiros – o que contribui para colocar em relevo o descompasso entre sua figura e aquele espaço.

Sobre esse estilo frásico de James, Todorov (2003) afirma que o autor envolve a verdade – ou o próprio acontecimento – em múltiplas subordinadas que ilustram os intermediários a serem transpostos para se alcançar o núcleo. De forma análoga, notamos que a representação dos espaços parciais, esses inúmeros intermediários, são frequentemente elencados na prosa de James de forma subordinada e por meio da meia risca, vírgula e ponto e vírgula. Nesse sentido, as inserções parentéticas sobre becos, ruas laterais, crianças,

²⁰ Via-se andando às vezes em regiões visivelmente não habitadas por moças nova-iorquinas de aparência estranha, em trajes pardos, com plumas negras, sapatos quase desarmônicos, e olhando em volta com extravagância; podia, pela curiosidade que visivelmente causava em becos, ruas laterais povoadas de crianças sujas e carroças de verdureiros, que julgava fossem cortiços, literalmente estar com seu mosquete no ombro, ter-se anunciado como recém-enviada para a guerra. (AP, p. 207).

verdureiros e cortiços são fragmentos de realidade externa que devem ser transpostos por Milly em seu ímpeto de contrariar a morte.

A personagem acaba encontrando seu caminho: chega ao conhecido Regent's Park:

The difficulty was that she at last accidentally found it; she had come out, she presently saw, at the Regent's Park, round which on two or three occasions with Kate Croy her public chariot had solemnly rolled. But she went into it further now; this was the real thing; the real thing was to be quite away from the pompous roads, well within the centre and on the stretches of shabby grass. Here were benches and smutty sheep; here were idle lads at games of ball, with their cries mild in the thick air; here were wanderers anxious and tired like herself; here doubtless were hundreds of others just in the same box. Their box, their great common anxiety, what was it, in this grim breathing-space, but the practical question of life? (WOD, vol. 1, p. 249-250).²¹

Concomitantemente à introdução do parque, é informado, por uma analepse espacial, que Milly já estivera ali algumas vezes com Kate. A conjunção adversativa “*But*” informa, contudo, que este é um evento diferente porque ela vai mais longe agora. Isso indica que o peso existencial atribuído ao parque é mais destacado desta vez.

A princípio, soa incomum o uso da expressão “*within the centre*”, literalmente dentro do centro, para caracterizar a extensão do terreno do parque – ainda mais quando colocada em paralelo com “*stretches*”. Podemos cogitar, por exemplo, que Milly visualize o parque como um espaço arredondado, mas logo vemos o que parece ser uma readequação do termo: todos estavam na mesma caixa. Essa metáfora espacial, enfatizada pela dupla aparição discursiva em “*same box*” e “*their box*”, suscita restrição, interdependência e igualdade. Com ela, é comunicado que as centenas de pessoas ali partilhavam do mesmo espaço existencial, da mesma grande ansiedade. A condição comum é construída espacialmente de forma desesperançada, pois é descrita como um espaço de respirar cruel.

Nota-se também a repetição, em quatro vezes, do advérbio de lugar “*here*”, e a menção dos elementos constitutivos dessa paisagem: ovelhas sujas, rapazes jogando, andarilhos como ela e centenas de outras pessoas. Tais referências repetitivas e concêntricas ao parque indicam a percepção de Milly de que ali, na materialidade individualizada de um parque londrino, repercute a universalidade humana.

²¹ O problema é que acabou encontrando-o por acaso; saíra, acabou vendo-se em Regent's Park, em redor do qual, em duas ou três ocasiões, com Kate Croy, sua carruagem de praça rodara solenemente. Mas foi mais adiante então; aquilo era a coisa autêntica; a coisa autêntica devia ficar muito longe das ruas pomposas, bem no centro e nas vastidões do mato ralo. Ali havia bancos e ovelhas tisanadas; ali havia rapazes ociosos em jogos de bola; ali havia vagantes ansiosos e cansados como ela própria; ali havia sem dúvida centenas de outras pessoas exatamente na mesma situação. A situação deles, a grande ansiedade comum, qual era, naquele sinistro espaço vital, senão a questão prática da vida? (AP, p. 207-208).

Anderson (1977, p. 191) também observa outro aspecto narrativo que responde pelo efeito de universalizar a condição de Milly, a ausência de nome no romance para sua enfermidade: “*Since death is nameless, a kind of nothingness, it is rendered in the novel by an absence of specificity as to the illness that would eventually cause it. Milly is simply dying of human mortality, as are all her fellows in the park, and elsewhere.*”²² O crítico também afirma que, ao entrar no Regent’s Park, Milly adentra na condição humana. Acrescentaríamos que, da mesma forma, essa relação já fora assinalada anteriormente na imensidão cinza de Londres, como vimos pela metaforização dos espaços parciais e completos.

Observemos agora de que forma as proporções parcial/completo se configuram em *The ambassadors*. Uma questão aparentemente incontornável na crítica jamesiana sobre este romance, devido a sua rica possibilidade dialógica, é o processo de modificação de Strether em Paris. Em maior ou menor grau, Hannah (2013), Parreira (2012), Zacharias (1993), Anderson (1977) e Powers (1970) discutem o notável aprendizado do embaixador em solo francês. Enfocaremos, neste momento, a representação de Paris e Woollett, e analisaremos a forma como, por meio da captação das partes de um todo, ou o espaço microdimensionado, o romance traduz a ruptura com a crença em um padrão unilateral, simplório e insular de entendimento em favor de uma multiplicação ou abertura epistemológica.

Esta é uma das representações metafóricas de Paris pela perspectiva de Strether:

*His greatest uneasiness seemed to peep at him out of the imminent impression that almost any acceptance of Paris might give one’s authority away. It hung before him this morning, the vast bright Babylon, like some huge iridescent object, a jewel brilliant and hard, in which parts were not to be discriminated nor differences comfortably marked. It twinkled and trembled and melted together, and what seemed all surface one moment seemed all depth the next. It was a place of which, unmistakably, Chad was fond; wherefore if he, Strether, should like it too much, what on earth, with such a bond, would become of either of them? (AMB, vol. 1, p. 89).*²³

A cidade surge metaforizada na Babilônia e comparada a um objeto iridescente e uma joia brilhante. A carga semântica desses três elementos suscita desordem, multiplicidade e o

²² Já que a morte não possui nome, é uma espécie de nada, ela é representada no romance por uma ausência de especificidade quanto à doença que a motivaria. Milly está morrendo, simplesmente, de mortalidade humana, como estão os seus companheiros no parque e em todos os outros lugares. (ANDERSON, 1977, p. 191, tradução nossa).

²³ Seu maior desassossego parecia provir da assustadora impressão de que quase qualquer concessão a Paris ameaçava arruinar-lhe a autoridade. A vasta e cintilante Babilônia erguia-se diante dele como um imenso objeto iridescente, uma joia dura e brilhante em que nem as facetas deviam ser discriminadas nem as diferenças tranquilamente salientadas. Ela ao mesmo tempo faiscava, tremeluzia e dissolvia-se, e o que em dado momento nada parecia mostrar senão superfícies poderia, no instante seguinte, nada revelar exceto profundezas. Era sem dúvida um lugar a que Chad se afeiçoara; portanto, se ele, Strether, gostasse demais dali, o que afinal, com um laço como aquele, havia de ser feito dos dois? (EMB, p. 110).

ato de irradiar, ou seja, de o reflexo incidir sobre uma superfície e mudar de direção. O encadeamento entre o trio se dá pela similaridade semântica entre “*vast*” e “*huge*” e pictórica entre “*object*” e “*jewel*”, relacionando indicações de extensão espacial e formas concêntricas.

Nesse espaço do presente primário, disfarçado como um adereço, partes e diferenças não são demarcadas de modo confortável, o que significa que a interpretação de Strether alinhava-se com delimitações claras e estabelecidas de antemão. Nota-se que a escolha lexical caminha do campo semântico da determinação para o da indeterminação: Babilônia é acompanhada pelo artigo definido “*the*”; o objeto, pelo pronome indefinido “*some*”; e a joia, pelo artigo indefinido “*a*”. Vale notar também que as três repetições da conjunção “*and*” no período seguinte reforçam a interligação dessas imagens heterogêneas, em que superfícies parecem profundidades.

Por meio do discurso indireto livre, que retém tanto a reelaboração narratorial quanto a confissão de entrega de Strether, revela-se o rompimento de dicotomias rasas. A descrição dos espaços parciais de Paris, porções de um todo múltiplo e diversificado, fornece manifestações linguísticas que demonstram o oferecimento, à consciência da personagem, da variedade, da mudança de direção e da irresolução.

Em outro momento, o narrador reproduz, também em um fluxo discursivo misto, o motivo de Strether querer ficar em Paris: “*the hugely-distributed Paris of summer, alternately dazzling and dusky, with a weight lifted for him off its columns and cornices and with shade and air in the flutter of awnings as wide as avenues.*”²⁴ (AMB, vol. 2, p. 249). A imensidão, como vemos também aqui, é intrínseca aos elementos espaciais da cidade. A relação entre Strether e o verão, que sintetiza qualidades alternadas como sombrio e ofuscante, é comunicada em uma estrutura frásica incomum: parafraseando-a, é como se um peso lhe fosse tirado das colunas e cornijas. A colocação diferenciada de “*for him*” no meio de termos espaciais comunica que a própria arquitetura, personificada, trabalha para que Strether permaneça na cidade.

A representação de Woollett se distingue dessa de Paris. Vejamos uma comparação entre a cidade natal do embaixador e uma área parisiense:

They were occasions of discussion, none the less, and Strether had never in his life heard so many opinions on so many subjects. There were opinions at Woollett, but only on three or four. The differences were there to match; if they were doubtless deep, though few, they were quiet — they were, as might be said, almost as shy as if people had been ashamed of them. People

²⁴ a imensa profusão, a um só tempo fosca e deslumbrante, da Paris estival, com parte do peso de suas colunas e cornijas sustada para ele, e com sombra e ar fresco no tremular de toldos tão largos quanto avenidas. (EMB, p. 496-497).

showed little diffidence about such things, on the other hand, in the Boulevard Malesherbes, and were so far from being ashamed of them — or indeed of anything else—that they often seemed to have invented them to avert those agreements that destroy the taste of talk. (AMB, vol. 1, p. 173-174).²⁵

A ênfase no fato de Strether nunca ter ouvido tantas opiniões como na França é conferida pelo paralelismo linguístico em “*so many opinions*” e “*so many subjects*”. Woollett surge como um espaço secundário, destacamento menor sem implicações analépticas.

O período seguinte, que repete três vezes os termos “*they were*”, descreve os tipos de julgamentos que eram emitidos na cidade estadunidense: profundos, escassos e serenos, como se as pessoas fossem tímidas. Soa curioso, nesse sentido, que o próximo período lance a informação de que as pessoas raramente eram acanhadas. É criada a impressão de que o narrador contradiz o que acabou de descrever. Com atraso sintático, lemos a expressão “*on the other hand*”, que esclarece a aparente contradição: na verdade, eram as pessoas no Boulevard Malesherbes que não se mostravam tímidas. O narrador poderia, para evitar tais desvios semânticos, ter introduzido a expressão idiomática no início do período. Contudo, nota-se que a intenção estética é outra, muito mais rica – expressar na sintaxe os deslizamentos simbólicos que emanam de Paris, rompendo a literalidade rasa de Woollett. Enquanto a cidade francesa apresenta um quadro rico e ambíguo, a cidade estadunidense se pauta por escassez e inequívocos.

É nesse sentido que Strether nota a discrepância entre ambas as condições de percepção: “*It was the proportions that were changed, and the proportions were at all times, he philosophised, the very conditions of perception, the terms of thought.*”²⁶ (AMB, vol. 2, p. 49). A descrição espacial participa desse processo ao encerrar tais proporções em seus aspectos completos e parciais. Ela demonstra o contato entre a consciência do embaixador e as diversas fragmentações e ambiguidades parisienses: seu verão claro e escuro; seus objetos e partes irradiadoras que se amalgamam; e suas colunas, cornijas, toldos e avenidas personificadas.

²⁵ Houve, porém, ocasiões de discussão, e nunca na vida Strether ouvira tantas opiniões acerca de assuntos tão diversos. Não faltavam opiniões em Woollett, mas apenas sobre três ou quatro temas. As diferenças estavam lá para serem confrontadas; embora poucas e profundas, eram outrossim discretas — eram, como se poderia dizer, quase tão tímidas como se causassem vergonha. Ninguém no Boulevard Malesherbes, por outro lado, parecia acanhar-se delas; estavam tão longe de se mostrarem embaraçados diante delas — ou, na verdade, diante de qualquer coisa — que muitas vezes pareciam tê-las inventado apenas para impedir aqueles consensos que destroem a graça da conversação. (EMB, p. 183).

²⁶ Foram as proporções que se alteraram, e estas sempre constituíram, nosso amigo filosofou, as próprias condições da percepção, os termos do pensamento. (EMB, p. 323).

Além destas considerações sobre o romance, parece-nos válido lembrar o que James afirma sobre Paris no prefácio. Havia a terrível tradição, uma trivialidade da comédia humana, segundo a qual o esquema moral do indivíduo sempre se rompia em Paris. Milhares de pessoas frequentavam a cidade justamente por causa dessa catástrofe provável.

James explica, contudo, que sua opção pela capital francesa para o enredo de *The ambassadors* foi uma questão secundária: o objetivo, na verdade, era que Strether fosse lançado adiante com violência sobre suas próprias reflexões, processo que conduziria o embaixador por “*winding passages, through alternations of darkness and light, very much in Paris, but with the surrounding scene itself a minor matter, a mere symbol for more things than had been dreamt of in the philosophy of Woollett.*”²⁷ (AMB, vol. 1, p. xiv, grifo do autor). É possível notar que alguns aspectos semânticos pontuais da citação ecoam nos espaços parciais da narrativa. Os desvios em “*winding passages*”, as alternâncias de iluminação em “*darkness and light*” e a informação de que o cenário parisiense é um símbolo para os excessos inexistentes em Woollett dialogam profundamente com as análises que realizamos.

Vale observar que, ao apresentarmos essa citação, não pretendemos absorver irrefletidamente as afirmações paratextuais do autor. Conforme Parreira (2012) já demonstrou, por exemplo, a escolha por Paris se liga também a questões históricas, extratextuais, que se traduzem em elementos do enredo. Nosso propósito aqui é identificar uma linha de pesquisa aparentemente profícua que consiste na investigação do emprego de procedimentos recorrentes de espaço e tempo na linguagem jamesiana de forma mais ampla, em suas ficções e não ficções.

*

Ao longo das análises desenvolvidas neste capítulo, pudemos observar diversos efeitos de sentido derivados da representação dos espaços completos e parciais. A sintaxe que introduz os componentes menores, por exemplo, contribui para provocar a reinterpretação semântica e revelar as sutis dissimulações do enredo; distrai o curso narrativo e suspende momentaneamente a tensão da cena; abarca fragmentos de realidade externa por meio de inserções parentéticas; e causa estranhamentos interpretativos para enfatizar a sintonia entre espaço e personagem e demarcar as diferenças entre espaços.

²⁷ passagens sinuosas, através de alternâncias de luzes e sombras, realmente em Paris, mas sendo a cena circundante em si uma questão de segunda ordem, um mero símbolo para mais coisas do que sonhara a filosofia de Woollett. (EMB, p. 24, grifo do autor).

Analisamos também o espaço completo, que, em sua essência de arremate, apresenta uma toponímia metafórica que se liga às tensões do enredo; e comunica o privilégio, a soberania e a dominação territorial exercida por determinada personagem. Verificamos que os posicionamentos no espaço completo e no parcial, bem como os deslocamentos entre tais esferas, se ligam ao nível de poder da personagem; se traduzem em termos de confronto; simbolizam a vida, a morte e o amadurecimento; e traduzem a ruptura com crenças simplórias, insulares, em favor da diversificação e da interpretação múltipla e aberta.

Sobre as figuras de linguagem de natureza espacial, notamos que a metáfora ligada ao espaço completo comunica a condição humana. Afinal, a personificação do espaço parcial sugere a equiparação de forças das personagens e a tranquilidade de determinado local.

5. Sentidos simbólicos

Ao empregarmos o termo símbolo para descrever a linguagem literária jamesiana, é possível compreender, ao menos, dois sentidos possíveis.

O primeiro, diz respeito ao movimento artístico denominado Simbolismo que se destacou no final do século XIX. Sua vertente francesa, principalmente, influenciou de forma notável as obras de James produzidas entre 1895 e 1909, conforme demonstram os estudos de Tintner (1986), Kventsel (2007) e Auchard (1986). O autor manifestou sua apreciação desta tendência ao se apropriar de diversos elementos comuns ao Simbolismo e ao Decadentismo, tais como:

Pearls, masks, dying young women, chimeras, sphinxes, doves, underwater images, Decadent posters – these are the images with which the Symbolists filled their pictures and the images which appear in late James stories. Many things in these tales that seem puzzling, odd, and idiosyncratic become understandable as soon as we recognize the pictures and images behind them that were common knowledge at the time. (TINTNER, 1986, p. 136).¹

Além deste viés pictórico, é possível também compreender a influência do movimento na própria técnica narrativa de James: os centros refletores de suas narrativas, ou centros de consciência, atestam a incorporação da subjetividade do *fin-de-siècle* ao manifestarem a desestabilização de defesas psíquicas rígidas, que dissolvem polaridades (KVENTSEL, 2007).

Levando em consideração que exploraremos esse rico diálogo em uma pesquisa futura, investigaremos aqui o segundo sentido de símbolo. Este termo e seus derivados são compreendidos neste capítulo de forma geral, não restrita àquele movimento literário. Empregamo-no para significar a união entre uma ideia abstrata e uma imagem concreta – o espaço – comunicada por meio de figuras de linguagem: “*ce que la rhétorique classique appelait les figures, et que l’on appellerait plus généralement aujourd’hui des effets de sens.*”² (GENETTE, 1969, p. 46).

A linguagem literária, para Genette, raramente funciona de maneira inequívoca; ela se duplica constantemente por meio de símbolos cujos sentidos simultâneos abolem a

¹ Pérolas, máscaras, jovens mulheres moribundas, quimeras, esfinges, pombas, imagens subaquáticas, cartazes Decadentistas – estas são as imagens com as quais os Simbolistas preencheram seus quadros e as imagens que aparecem nas histórias da fase madura de James. Inúmeros elementos nestas narrativas que parecem intrigantes, estranhos e idiossincráticos tornam-se compreensíveis assim que reconhecemos as figuras e imagens por trás deles que eram de conhecimento comum na época. (TINTNER, 1986, p. 136, tradução nossa).

² esta acepção que a retórica clássica chamou figuras e que denominaríamos hoje, de forma mais geral, efeitos de sentido. (GENETTE, 1969, p. 46, tradução nossa).

linearidade do discurso. Em uma perspectiva semelhante sobre o valor simbólico intrínseco à representação espacial literária, Lutwack (1984, p. 31) afirma:

*As with all literary materials, place has a literal and a symbolical value, a function serving both geographical and metaphorical ends. But the literal and geographic aspect of place is always under the strain that all literature feels to attain the condition of poetry, of symbol, and it is difficult to avoid the proposition that in the final analysis all places in literature are used for symbolical purposes even though in their descriptiveness they may be rooted in fact.*³

Ecoando as reflexões de Genette, Lutwack considera que, devido à inserção em domínio literário, o espaço raramente escapa ao valor simbólico desta arte.

Considerando, por um lado, o papel das figuras de linguagem na duplicação incessante dos sentidos da palavra literária e, por outro, o valor literal e simbólico do espaço representado em literatura, nossa proposta aqui é, aliando ambas as perspectivas, analisar as referências espaciais de maior intensidade conotativa: as que se aliam às figuras de linguagem e dão um salto na representação do mundo físico.

Discutiremos aqui – o que já vínhamos fazendo também ao longo do trabalho – as figuras mais recorrentes para apresentar a forma como os espaços dos romances da fase madura de James capturam a realidade interna das personagens, dialogam com os conflitos humanos e moldam ambiguidades.

5.1 Espaço metafórico

A metáfora é a figura de linguagem mais recorrente na prosa jamesiana. Para Chatman, por exemplo, a crescente metaforização nos últimos romances é explicada, pelo menos em parte, pela necessidade de evitar que a intangibilidade de suas narrativas resulte em aridez estilística. Ademais, o crítico afirma que “*It is as if the loss of contact with the physical world that James’ preoccupation with abstractions and the inner life entailed was to be recaptured in metaphor.*”⁴ (CHATMAN, 1972, p. 111). Em uma perspectiva semelhante, Brown (2003, p. 178) argumenta que o segundo volume de *The golden bowl* é marcado pela

³ Assim como acontece com todos os materiais literários, o lugar tem um valor literal e simbólico, uma função que serve a propósitos tanto geográficos quanto metafóricos. Contudo, o aspecto literal e o geográfico do lugar estão sempre sob a tensão que toda a literatura experimenta: a de atingir a condição de poesia, de símbolo; e é difícil evitar a afirmação segundo a qual, em última análise, todos os lugares em literatura são empregados com propósitos simbólicos, mesmo que sua descrição esteja enraizada em fatos. (LUTWACK, 1984, p. 31, tradução nossa).

⁴ É como se a metáfora recapturasse a perda de contato com o mundo físico que a preocupação de James com as abstrações e a vida interior implicou. (CHATMAN, 1972, p. 111, tradução nossa).

reificação da consciência ou, em outras palavras, pela transformação do pensamento em substância.

Ao analisarmos a associação entre a metáfora e os espaços romanescos, verificamos que os espaços metafóricos surgem de três formas: a) o espaço primário ou secundário é metaforizado em alguma ideia abstrata ou em outro espaço; b) alguma situação ou personagem é representada espacialmente; c) um espaço figurado é metaforizado em outro espaço figurado.

Em *The golden bowl*, por exemplo, em um diálogo entre Amerigo e a amiga Fanny Assingham, esta o adverte para o risco na possibilidade de ele e Charlotte demonstrarem intimidade em demasia, agora que ela se casou com seu sogro. Amerigo redargui sugerindo a impossibilidade desse cuidado, já que agora ele e Charlotte estão no mesmo barco:

The 'boat,' you see"—the Prince explained it no less considerately and lucidly—"is a good deal tied up at the dock, or anchored, if you like, out in the stream. I have to jump out from time to time to stretch my legs, and you'll probably perceive, if you give it your attention, that Charlotte really can't help occasionally doing the same. It is n't even a question, sometimes, of one's getting to the dock—one has to take a header and splash about in the water. (GB, vol. 1, p. 270).⁵

Por meio dessa metáfora, Amerigo se refere implicitamente à postura infiel de ambos, o que Fanny já conhece. O barco, que simboliza os laços familiares entre ele, Maggie, Charlotte e Adam, encontra-se preso à doca ou ancorado, ou seja, estabilizado. Ocasionalmente, ele irá pular desse barco e Charlotte fará o mesmo, ação que significa o adultério. Nota-se, ademais, uma tentativa de suavização da infidelidade de ambos no discurso direto de Amerigo: nem se trata de chegar à doca, mas de mergulhar na água ao redor do barco. Essa gravitação espacial metafórica em torno de Maggie e Adam expressa cinicamente também sua dependência financeira do sogro – sujeição também comunicada em outro momento pela frase “*he could pecuniarily float*”⁶ (GB, vol. 1, p. 268).

Amerigo continua de forma confiante e profetiza: “*We shan't drown, we shan't sink—at least I can answer for myself. Mrs. Verver too moreover—do her the justice—visibly knows*

⁵ O “barco”, veja bem — explicou o príncipe de modo não menos considerado e lúcido —, está bem amarrado no cais, ou ancorado, se quiseres, no meio do rio. Eu preciso pular para fora em tempos para esticar as pernas, e tu provavelmente perceberás, se deres a atenção, que ocasionalmente Charlotte não consegue deixar de fazer o mesmo. Algumas vezes nem mesmo é uma questão de irmos ao cais, só precisamos dar um mergulho e espadanar na água. (TO, p. 213).

⁶ ele pudesse flutuar em termos pecuniários (TO, p. 211).

how to swim.”⁷ (GB, vol. 1, p. 270). Prosseguindo na metáfora espacial, ele comunica a Fanny sua crença na manutenção dessa estabilidade familiar.

É intrigante notar, ainda com relação a essa metáfora, que o barco surge novamente no segundo volume pela perspectiva, desta vez, de Maggie. Ela desenvolve, em suas reflexões, exatamente a mesma metáfora de Amerigo, criando uma espécie de telepatia espacial. Desejosos de descansar da tensão familiar que se originou depois da alteração da rotina dos casais por Maggie, ela e seu pai Adam encontram um pretexto qualquer para se sentarem sozinhos em um banco do lado de fora da casa. Queriam ser, ao menos por meia hora, somente pai e filha. Em seguida, lemos:

They were husband and wife—oh so immensely!—as regards other persons; but after they had dropped again on their old bench, conscious that the party on the terrace, augmented as in the past by neighbours, would do beautifully without them, it was wonderfully like their having got together into some boat and paddled off from the shore where husbands and wives, luxuriant complications, made the air too tropical. In the boat they were father and daughter, and poor Dotty and Kitty supplied abundantly, for their situation, the oars or the sail. (GB, vol. 2, p. 255).⁸

A sugestão de que Maggie e Adam são um casal, também presente em outros momentos do enredo, constitui um dos indícios para a análise da possível relação incestuosa entre eles. A expressão parentética exclamativa “*oh so immensely!*”, que confere uma carga emocional à sugestão, se origina no discurso indireto livre, entrelaçando as falas do narrador e de Maggie. Com esse entremeio de vozes, a narrativa faz uso de um artifício ambíguo que tanto cumpre os protocolos morais ao arrefecer a comunicação direta do incesto quanto sugestivamente semeia a relação corrompida ao dotar a fala de emoção. Para também atingir esses efeitos, surge atrasada a mitigação do incesto por meio da expressão “*as regards other persons*”, esclarecendo que Maggie e Adam pareciam esposo e esposa para as outras pessoas que os viam.

O banco surge como espaço analéptico, indicando que Maggie e Adam frequentemente se sentavam ali no passado, e o terraço assume a função de espaço secundário, confortando-os com o fato de que os demais estavam na casa. Em uma comparação, “*it was wonderfully like*”, desponta o barco. Era como se filha e pai tivessem

⁷ Nós não vamos nos afogar, não vamos afundar; pelo menos posso responder por mim. Além disso, a Sra. Verver também — façamos-lhe justiça — sabe visivelmente nadar. (TO, p. 213).

⁸ Eles eram marido e mulher — ah, tão imensamente! — com relação a outras pessoas; mas depois de terem-se deixado cair de novo em seu antigo banco, conscientes de que o grupo no terraço, acrescido, como no passado, de vizinhos, iria se virar maravilhosamente sem os dois, era como se tivessem entrado juntos num barco e remado para longe da costa onde maridos e esposas, complicações luxuriantes, tornassem o ar demasiadamente tropical. No barco eles eram pai e filha, e as pobres Dotty e Kitty supriam abundantemente os remos ou a vela. (TO, p. 503-504).

remado para longe da costa, um espaço metafórico onde esposos e esposas tornavam o ar tropical – adjetivo que suscita, no contexto, a interpretação de sensualidade. Nota-se, dessa forma, uma duplicação curiosamente telepática, neste discurso indireto livre, da metáfora espacial concebida por Amerigo anteriormente, no volume I do romance.

Ademais, é interessante notar a recorrência da metáfora do barco nos demais romances de James. Em *The ambassadors*, este objeto simboliza a situação de Madame de Vionnet em seis referências a *boat*. Em uma delas lemos que “*She had settled in Paris, brought up her daughter, steered her boat. It was no very pleasant boat—especially there—to be in; but Marie de Vionnet would have headed straight.*”⁹ (AMB, vol. 1, p. 231). A frase parentética “*especially there*” alude ao fato de que foi desagradável para Vionnet ter criado sua filha sozinha em Paris, pois seu marido não a amparava. Possivelmente, sua situação doméstica era uma infâmia para a sociedade parisiense.

Por isso, o suporte amigável que Strether dá a Vionnet ao longo do romance é representado por sua presença no barco da dama: “*He had struck himself at the hotel, before Sarah and Waymarsh, as being in her boat; but where on earth was he now?*”¹⁰ (AMB, vol. 2, p. 130). Em outras duas referências, o barco simboliza os esforços da irmã de Chadwick para que o rapaz retorne aos Estados Unidos. Sobre isso, Strether diz a Chad: “*For it’s your mother’s own boat that she’s pulling.*”¹¹ (AMB, vol. 2, p. 65). As imagens dos barcos representam espacialmente a consciência dupla de Strether: entre sua tarefa objetiva e sua interpretação pessoal. Diferentemente do que se espera de um embaixador fiel, ele, na verdade, também viaja no barco alheio.

Em *The wings of the dove*, há duas referências metafóricas a *boat*. A primeira ampara a descrição da personalidade de Milly na perspectiva de sua amiga, a senhora Mrs. Stringham:

It was her nature, once for all—a nature that reminded Mrs. Stringham of the term always used in the newspapers about the great new steamers, the inordinate number of “feet of water” they drew; so that if, in your little boat, you had chosen to hover and approach, you had but yourself to thank, when once motion was started, for the way the draught pulled you. (WOD, vol. 1, p. 112-113).¹²

⁹ Ela se fixara em Paris, troxera a filha, tocara o barco. Não era nenhum barco muito agradável — especialmente ali — de ser manobrado; mas Marie de Vionnet não perdera o prumo. (EMB, p. 232).

¹⁰ No hotel, diante de Sarah e de Waymarsh, imaginara-se estar no barco de Madame de Vionnet; mas onde é que estaria agora? (EMB, p. 394).

¹¹ Pois é o barco de sua mãe que ela está tocando. (EMB, p. 337).

¹² Era sua natureza, de uma vez por todas — uma natureza que lembrava à Sra. Stringham os termos sempre usados nos jornais sobre os grandes novos vapores, o extraordinário número de “pés de água” que deslocavam; de modo que, se, em nosso pequeno barquinho, houvéssemos preferido chegar perto, só poderíamos nos culpar a nós mesmos, uma vez em movimento, pela forma como o arrasto nos puxava. (AP, p. 106).

A natureza da jovem é descrita por meio da comparação a um grande navio a vapor. As pessoas ao redor, por sua vez, são metaforizadas em barcos com a finalidade de parecerem inferiores a ela. A força interpessoal sutil da jovem, representada pelo movimento da água, é comunicada pelo destaque quantitativo em “*inordinate number*”. Ao sugerir a forma irrefreável por meio da qual a silenciosa Milly atrai as personagens ao seu redor, o discurso reportado de Mrs. Stringham sinaliza de antemão o resultado da aproximação de Densher. Ele também será tragado por essa energia ao tentar colocar em prática o golpe financeiro que ele e Kate conceberam. Podemos interpretar, em tais relações metafóricas, que seu barco não mais usufruirá da estabilidade necessária para que seu noivado com Kate siga adiante.

A segunda referência a este substantivo espacial se dá pela perspectiva de Densher, que observa a forma como Kate manipula as situações. A ausência de momentos de tensão ou crise entre Milly e Kate é interpretada por Densher como “*a high proof of how Kate had steered her boat.*”¹³ (WOD, vol. 2, p. 358). Apesar de ser assim descrita espacialmente como uma coadjuvante que também gravita ao redor de Milly, Kate sabe manejar seu barco. Em outro momento, por exemplo, Kate diz a Densher que lhe assegurava o naufrágio de Milly. Vemos, aqui também, essa espécie de telepatia espacial, em que uma metáfora ou comparação criada por determinada personagem é transmitida enigmaticamente a outra, que a reproduz.

Essa linguagem artística, que se apoia constantemente em representações espaciais, pode ser contraposta aos enredos dos romances de uma forma mais ampla. O falecimento de Milly, por exemplo, aponta paralelamente para o naufrágio do navio a vapor que ela representa. O conflito basilar de Strether, em segundo lugar, tem origem em seu posicionamento favorável a Paris e às relações transformadoras que lá são tecidas – ou seja, em sua localização dentro do barco de Vionnet e não do de Mrs. Newsome. Por isso, o embaixador falha em sua missão. Nesse sentido, caso o leitor já conheça o significado do barco nesses dois romances, é possível prever o desfecho das relações entre Amerigo, Maggie, Adam e Charlotte. Em um nível simbólico de leitura, o barco das relações conjuntas naufragará; em outro, mais literal, isso significa a separação definitiva dos amantes pela articulação de Maggie da partida de Adam e Charlotte aos Estados Unidos.

5.2 Espaço comparativo

Similarmente aos espaços metafóricos, os comparativos surgem de três formas: a) o espaço primário ou secundário é comparado a alguma ideia abstrata ou outro espaço; b)

¹³ a grande prova de como Kate manobrava o barco. (AP, p. 519).

alguma situação ou personagem é relacionada a um espaço; e c) um espaço figurado é comparado a outro espaço figurado.

Em *The golden bowl*, as situações sociais são tanto metaforizadas espacialmente quanto comparadas a espaços. Maggie, por exemplo, para alterar a dinâmica dos casais e neutralizar Charlotte, se vale da recepção de inúmeros convidados em Fawns, a casa de campo dos Verver. Tal circunstância é comparada a uma câmara central espaçosa em uma casa assombrada:

They learned fairly to live in the perfunctory; they remained in it as many hours of the day as might be; it took on finally the likeness of some spacious central chamber in a haunted house, a great overarched and overglazed rotunda where gaiety might reign, but the doors of which opened into sinister circular passages. Here they turned up for each other, as they said, with the blank faces that denied any uneasiness felt in the approach; here they closed numerous doors carefully behind them—all save the door that connected the place, as by a straight tented corridor, with the outer world, and, encouraging thus the irruption of society, imitated the aperture through which the bedizened performers of the circus are poured into the ring. (GB, vol. 2, p. 288-289).¹⁴

A situação de superficialidade dos laços humanos é espacializada, é transformada em algo material dentro do que as personagens aprenderam a viver. Como vemos, a preposição e o pronome em “*remained in it*” dotam o qualificativo “*perfunctory*” de uma propriedade de localização.

A princípio, a câmara é descrita pelo pronome indefinido “*some*” e, gradualmente, será caracterizada em seus pormenores, originando um sinistro espaço parcial. A amplidão do local se constrói pelos adjetivos “*spacious*”, “*great*” e “*numerous*”, e a reprodução mecânica das ações das personagens é espelhada na repetição de estruturas linguísticas em “*they learned*” e “*they remained*”. O aspecto circular e apavorante dessa circunstância é conferido pelos termos “*central*”, “*rotunda*”, “*circular*” e “*sinister*”. Edifica-se nessa linguagem, então, o trajeto cíclico, sinistramente concêntrico, em que as portas se abrem para passagens circulares, comunicando espacialmente a ideia de que Maggie manipula as relações continuamente. As personagens ostentam máscaras inexpressivas, neutras, que não denunciem seu desconforto.

¹⁴ Eles aprendiam a viver no perfunctório; permaneciam nele pelo máximo de horas do dia; o perfunctório assumiu finalmente a semelhança de alguma câmara espaçosa e central numa casa assombrada, uma grande rotunda cheia de arcos e cercada de vidros, onde a alegria podia reinar, mas cujas portas se abriram para corredores sinistros e circulares. Ali um se virava para o outro, como diziam, com os rostos vazios que negavam qualquer incômodo sentido na aproximação; ali eles fechavam numerosas portas depois de ter passado — todas menos a porta que conectava o lugar, como se por um corredor reto em forma de barraca, até o mundo exterior, e, encorajando assim a interrupção da sociedade, imitava a abertura pela qual os artistas engalanados do circo chegavam à arena. (TO, p. 529-530).

Novamente surge o paralelismo de estruturas linguísticas em “*here they turned up*” e “*here they closed*”, acentuando a força concêntrica dessa câmara impalpável pela repetição do advérbio de lugar, do pronome e do tempo verbal *simple past*. Lemos também que todas as portas se fecharam, exceto a que conectava o lugar com o mundo de fora – o que, a princípio, soa um ato ditoso. Contudo, como vemos na frase parentética, o corredor era muito estreito, adjetivo que simboliza o controle rigoroso do acesso por Maggie.

Ao final da citação, vemos que essa abertura imita aquela do circo, por onde os artistas são despejados na arena. Com essa segunda comparação espacial, destaca-se o aspecto forjado das relações sociais de Fawns neste momento, assim como sua dimensão concêntrica e sem saída. Vemos, por isso, que o narrador jamesiano, em vez de privilegiar a representação espacial com fins de localização geográfica, faz uso intenso da espacialidade essencialmente simbólica para apresentar as relações sociais, acentuando as implicações figurativas também no estrato sintático e semântico.

Conforme já discutido, a casa de campo Fawns, assim descrita, pode ser considerada uma heterotopia, especialmente se pensarmos sobre o quinto princípio estipulado por Foucault (2009). Fawns está, como vimos, separada da sociedade e sob a regulamentação de regras que limitam a entrada e a saída. O sistema de abertura e fechamento concebido por Maggie, que tanto isola Fawns quanto a torna penetrável, acentua o poder manipulatório da personagem e cria um paralelo espacial para seu processo de maturidade.

Vejam agora a comparação em *The wings of the dove*, que também sinaliza a representação espacial por meio da chave dupla, composta de imagens concretas e ideias abstratas. O discurso direto de Densher assim descreve a influente Mrs. Maud Lowder:

“Oh she’s grand,” the young man allowed; “she’s on the scale altogether of the car of Juggernaut which was a kind of image that came to me yesterday while I waited for her at Lancaster Gate. The things in your drawing-room there were like the forms of the strange idols, the mystic excrescences, with which one may suppose the front of the car to bristle.” (WOD, vol. 1, p. 90).¹⁵

A comparação entre Maud e o carro Juggernaut é feita por Densher de maneira a comunicar um status de grandeza e, ao mesmo tempo, uma crítica disfarçada, modalizada. Primeiramente, ele enfatiza a forma, o feitio exterior impositivo de ambos em “*grand*” e “*on*

¹⁵ — Ah, ela é grandiosa — admitiu o rapaz. — Inteiramente na escala do carro de Jaganata... uma espécie de imagem que me ocorreu ontem, quando a esperava em Lancaster Gate. As coisas em sua sala de visitas lá pareciam formas de estranhos ídolos, excrescências místicas, com as quais se supõe que esteja eriçada a frente do carro. (AP, p. 90).

the scale”, como se notando a grandeza moral de Maud. Depois, suaviza a comparação por meio da expressão “*a kind of image*”, aludindo a um tipo incerto de imagem.

“Juggernaut”, conforme explica Bell (2008), é um termo derivado do sânscrito *Jagannatha* e significa senhor do universo. No templo de Jagannatha, na costa leste da Índia, as estátuas de Krishna e sua família são geralmente carregadas numa procissão de pesadas carruagens. No passado, alguns adoradores eram esmagados debaixo de suas rodas. Comparando tais significados à figura de Maud, pode-se notar que a relação feita por Densher, que se pretende delicada, apresenta implicitamente a essência voraz da tia de Kate. Maud é esse carro de força aniquiladora e irrefreável.

Novamente com a finalidade de suavizar a comparação, Densher a relativiza em “*one may suppose*”. É possível que a motivação de seus amortecimentos discursivos esteja no fato de que Densher não queria comunicar a relação espaço-personagem de forma tão insensível e crua a Kate, sobrinha de Maud. Em segundo lugar, vale supor também que, devido ao fato de Kate e Maud morarem juntas, uma pintura menos disfarçada de Maud e Lancaster Gate descreveria também sua noiva.

Em *The ambassadors*, a casa do escultor Gloriani é também descrita por meio da comparação. Ela se localiza no coração do bairro parisiense Faubourg Saint-Germain, na extremidade de um conjunto de jardins anexo a casas nobres, o que assinala seu aspecto aristocrático e requintado:

Far back from streets and unsuspected by crowds, reached by a long passage and a quiet court, it was as striking to the unprepared mind, he immediately saw, as a treasure dug up; giving him too, more than anything yet, the note of the range of the immeasurable town and sweeping away, as by a last brave brush, his usual landmarks and terms. (AMB, vol. 1, p. 195).¹⁶

A noção de rara acessibilidade ao jardim de Gloriani é conferida pelas ideias de distância das ruas e multidões e pela passagem longa, acentuando o privilégio de Strether em estar ali. A visão do local é qualificada como “*striking*” para os despreparados e se compara a um tesouro desenterrado. A oração parentética que revela a prontidão da percepção de Strether provoca um atraso na menção do elemento comparativo, o tesouro. Essa interpolação, concedendo a focalização mais estritamente à personagem, antecede o agente da observação

¹⁶ Bem distante das ruas e a salvo das multidões, localizado na ponta de um comprido corredor e de um pátio silencioso, mostrava-se tão extraordinário para a mente despreparada, Strether logo percebeu, quanto um tesouro desenterrado; outrossim, tanto lhe fornecia, mais do que qualquer outra coisa até então, uma ideia da variedade daquela incomensurável metrópole quanto lhe varria, como se por uma última e intrépida escovada, os termos e balizas familiares. (EMB, p. 203).

ao objeto espacial observado, sugerindo que Strether enxerga o tesouro em si, concretizado diante dele.

O jardim também sugere ao embaixador o alcance imensurável de Paris, uma dimensão recorrente na descrição dos espaços parciais franceses. Essa cognição pelo espaço, ou aprendido por panoramas, se torna evidente pelo fato de que o jardim de Gloriani metaforicamente varre “*his usual landmarks*”, ou seja, seus pontos de referência anteriores são aniquilados por sua experiência atual. Ademais, nota-se a expressão “*more than anything yet*”, que sobrepõe o valor do espaço do presente aos espaços do passado.

Sobre o emprego do comparativo e do superlativo no romance, Rivkin argumenta que o procedimento de repetir o superlativo sugere que o último elemento pode ser sempre substituído. Ou seja, o superlativo é simplesmente um produto da comparação. De fato, afirma a autora, a comparação ou justaposição se torna a fonte da visão da verdade para Strether, e “*if truth is a product of juxtaposition rather than a revelation of an absolute, there is no reason that truth should stop here, for different juxtapositions will give rise to different truths.*”¹⁷ (RIVKIN, 1986, p. 829). Nesse sentido, traçando um paralelo com o jardim, é possível afirmar que os superlativos espaciais engendram impressões e reflexões sobre verdades, e não a Verdade. É esta a lição de Strether, ou seu processo de visão: identificar as dimensões e diversidades que não são visíveis de Woollett.

5.3 Espaço metonímico

O espaço metonímico ocorre quando um termo espacial é empregado em substituição a outro sentido, seja este também de localização geográfica ou não.

Em *The ambassadors*, por exemplo, a cidade de Woollett é frequentemente empregada para significar a personagem estadunidense Mrs. Newsome, noiva de Strether e idealizadora de sua embaixada: “*That agency would each day have testified for him to something that was not what Woollett had argued.*”¹⁸ (AMB, vol. 1, p. 141). Vale considerarmos a carga semântica dos verbos utilizados: *testify* significa afirmar que algo ocorreu ou é verdadeiro, especialmente como testemunha em um tribunal, e *argue* significa expor os motivos por que você acredita que algo é certo ou errado, principalmente para fins persuasivos. Por isso, os sentidos latentes comunicam que Mrs. Newsome se coloca na posição de argumentar suas

¹⁷ se a verdade é um produto da justaposição, em vez da revelação de um absoluto, não há motivo para que ela pare por aí, porque justaposições diferentes engendrarão verdades diferentes. (RIVKIN, 1986, p. 829, tradução nossa).

¹⁸ A cada dia, esse mecanismo teria revelado a Strether o que escapava às conclusões de Woollett. (EMB, p. 155).

razões contrárias à Europa e a Paris, ao passo que o solo estrangeiro atesta uma realidade diferente para o embaixador. O grau de convencimento deste último, portanto, é mais elevado.

Em outro momento, um diálogo entre Chad e Strether, o jovem acusa sua família em Woollett de ignorante por acreditar que o único motivo que o liga a Paris é uma mulher. O embaixador reflete: “*Chad had at any rate pulled his visitor up; he had even pulled up his admirable mother; he had absolutely, by a turn of the wrist and a jerk of the far-flung noose, pulled up, in a bunch, Woollett browsing in its pride.*”¹⁹ (AMB, vol. 1, p. 160). Neste excerto, identificamos um conceito que é associado à cidade americana de forma recorrente no romance: o do cerceamento. Chad, ao permanecer na Europa, se libertou da corda estadunidense que o limitava, como sugere “*far-flung noose*”.

Observemos agora dois exemplos de espaços metonímicos em *The wings of the dove*. Milly visita alguns colegas em Boston...

[...] *after a series of bereavements, in the interest of the particular peace that New York could n't give. It was recognised, liberally enough, that there were many things—perhaps even too many—New York could give; but this was felt to make no difference in the important truth that what you had most to do, under the discipline of life, or of death, was really to feel your situation as grave. Boston could help you to that as nothing else could, and it had extended to Milly, by every presumption, some such measure of assistance.* (WOD, vol. 1, p. 105, grifo do autor).²⁰

Este momento do enredo expõe o pungente falecimento dos pais, dos irmãos e das irmãs de Milly, o que fez com que a jovem perdesse quase todas suas conexões humanas e herdasse uma fortuna imensa. Essa tragédia aconteceu em Nova Iorque, marcando a cidade significativamente. Por isso, vemos a impossibilidade de se extrair “*the particular peace*” deste local. A frase parentética em destaque informa que existem muitas coisas que Nova Iorque poderia dar, o que pode ser interpretado como uma alusão à fortuna de Milly.

Nota-se também o emprego da voz passiva em “*it was recognised*” e “*this was felt*”, o que coloca em destaque verbos de implicação cognitiva e produz o apagamento do sujeito. Como efeito de sentido, tem-se a sugestão de que as ações apassivadas ali – o reconhecimento

¹⁹ Em todo caso Chad lograra deter-lhes o ímpeto: o de seu visitante e até mesmo o de sua admirável genitora; com procedimentos singelos, um torneio de pulso e uma cristação de suas amplas narinas, havia realmente logrado suspender de uma só vez o orgulhoso exame de Woollett. (EMB, p. 172).

²⁰ após uma série de lutos, no interesse daquela paz particular que Nova York não podia proporcionar. Reconheceu-se, com grande liberdade, que Nova York podia proporcionar muitas coisas — talvez até demais; mas observou-se que isso não fazia diferença na importante verdade de que o que ela mais tinha a fazer, na provação da vida, ou da morte, era realmente encarar sua situação como grave. Nisso, Boston podia ajudá-la como nada mais podia, e oferecera a Milly, segundo todas as suposições, um certo grau de assistência. (AP, p. 100-101, grifo do autor).

e a sensação da gravidade da condição humana – não se limitam ao sujeito Milly, mas se constroem linguisticamente como reflexões independentes oferecidas também ao leitor.

Como contraponto a esse efeito, as três referências espaciais da citação ocupam uma posição sintática ativa, ou seja, exercem funções no lugar da pessoa ausente: “*New York could n’t give*”, “*New York could give*” e “*Boston could help*”. Em substituição ao amparo humano, tais espaços secundários do presente surgem metonimicamente e ressignificam a dor de Milly numa espécie de diluição de fronteiras geográficas e humanas. Como vemos, a concretização estética do espaço na linguagem jamesiana apresenta-se na dimensão da sensibilidade e da elaboração psicológica, que por vezes substitui simbolicamente as personagens.

5.4 Espaço repetitivo

Surge quando os termos espaciais são reiterados no discurso do narrador, da personagem ou indireto livre. Ainda sobre o luto de Milly em *The wings of the dove*, por exemplo, lemos que:

It was New York mourning, it was New York hair, it was a New York history, confused as yet, but multitudinous, of the loss of parents, brothers, sisters, almost every human appendage, all on a scale and with a sweep that had required the greater stage; it was a New York legend of affecting, of romantic isolation, and, beyond everything, it was by most accounts, in respect to the mass of money so piled on the girl’s back, a set of New York possibilities. (WOD, vol. 1, p. 105-106).²¹

As cinco repetições da cidade revelam o tratamento estilístico singular a Nova Iorque. Nota-se, a princípio, o paralelismo linguístico intensificando as três primeiras referências que listam o luto, o cabelo e a história. Aparentemente descontextualizado, o “*hair*” simboliza o reflexo, no corpo de Milly, do desespero da jovem enlutada. “*History*” sugere o passar do tempo e a compreensão de que o luto se tornou passado, marcando indelevelmente sua biografia.

As marcas profundas que tais perdas deixaram são notadas pelo conteúdo semântico repetitivo de “*multitudinous*”, “*every*”, “*on a scale*”, “*sweep*” e “*the greater stage*”, que insistem na magnitude de sua aflição. O paralelismo gramatical é retomado na quarta referência à cidade e alça a história de Milly ao estatuto de lenda de isolamento romântico. A

²¹ Era luto de Nova York, eram cabelos de Nova York, era uma história de Nova York, ainda confusa, mas múltipla, da perda de pais, irmãos irmãs, quase todos os complementos humanos, tudo numa escala e escopo exigidos pelo palco maior; era uma lenda nova-iorquina de emoção, de isolamento romântico, e, além de tudo, era segundo a maioria das versões, em relação ao volume de dinheiro assim empilhado nas costas da moça, um conjunto de possibilidades nova-iorquinas. (AP, p. 101).

última menção a Nova Iorque ressalta o amplo espectro de possibilidades que a herança possibilitou à jovem.

Dessa forma, podemos observar que a sequência de substantivos aos quais as repetições espaciais se vinculam sintetiza a cronologia biográfica de Milly em sua cidade natal: luto, cabelo, história, lenda e possibilidades. Percebe-se, ademais, a intenção artística no emprego da forma plural somente em possibilidades, sinalizando a esperança.

Sobre a crença na renovação nas narrativas de James, podemos recordar Lutwack (1984), que compara este autor a Beckett. O ambiente, nas obras do irlandês, é sistematicamente reduzido ao ponto do desaparecimento, e a introspecção cresce na medida em que as personagens buscam desesperadamente por algum motivo existencial, “*But there is no discovery for them of the values or duties that restore the Jamesian character to some manner of life, painful though it may be.*”²² (LUTWACK, 1984, p. 243). A restauração de Milly a algum modo de vida, ainda que dolorido, corresponde às viagens que faz com Mrs. Stringham, simbolizando seu desejo de viver no abraço dos ambientes circundantes. Explorar novos espaços corresponde a novas possibilidades de vida.

Um dos espaços repetitivos de *The ambassadors* é Paris, que se manifesta aqui inicialmente no discurso direto de Miss Barrace:

I dare say moreover,’ she pursued with an interested gravity, ‘that I do, that we all do here, run too much to mere eye. But how can it be helped? We’re all looking at each other—and in the light of Paris one sees what things resemble. That’s what the light of Paris seems always to show. It’s the fault of the light of Paris—dear old light!’
‘Dear old Paris!’ little Bilham echoed.
 [...]
 ‘Dear old Paris then!’ Strether resignedly sighed while for a moment they looked at each other. (AMB, vol. 1, p. 207).²³

Conforme discutido anteriormente, os verbos perceptivos na prosa jamesiana têm notável sugestão cognitiva. A passagem acima apresenta um dos momentos do aprendizado de Strether, que são metaforizados em um processo de visão recorrentemente ao longo do romance e no prefácio. A metáfora implícita na afirmação de Miss Barrace, segundo a qual

²² Mas não há nenhuma descoberta para elas dos valores ou deveres que restauram as personagens jamesianas a alguma forma de vida, por mais dolorosa que seja. (LUTWACK, 1984, p. 243, tradução nossa).

²³ Ouso dizer, ademais’, continuou num tom mais grave, prenhe de interesse, “que todos nós aqui, até mesmo eu, recorreremos em excesso ao olhar. Mas que se pode fazer? É praxe que nos observemos — e na luz de Paris descobrimos com o que as coisas se parecem. É isso que a luz parisiense costuma mostrar. Ponha a culpa na luz de Paris — essa boa e velha luz!”

“A boa e velha Paris”, o pequeno Bilham ecoou.

[...]

“À boa e velha Paris, então!” Strether suspirou, resignado, enquanto, por um instante, os três se entreolharam. (EMB, p. 213).

todos se entreolham e captam as aparências debaixo da luz parisiense, perpetua a ideia de que as verdades são múltiplas e relacionais.

Nesse sentido, as três repetições da expressão “*light of Paris*” enfatizam, por meio da figurativização da luminosidade, o aprendizado de Strether sobre a inacessibilidade à essência ou à Verdade única, imutável. É instaurado, por meio de imagens espaciais do mundo físico, um diálogo escorregadio com o mundo metafísico, que é fugidio, inconstante.

A repetição do entreolhar, agora pelo discurso do narrador em “*they looked at each other*”, edifica os posicionamentos especulares das personagens, retomando a lição de Barrace sobre o olhar, a aparência e a interpretação mutável da realidade. As duas últimas repetições de Paris, por little Bilham e Strether, concordam com o ensinamento da personagem, sugerindo o aceite pelo embaixador desse processo de descondicionamento.

Como em um caleidoscópio, as posições se alteram e geram, a cada momento, uma nova realidade que se sobrepõe à última, provocando a desautomatização da compreensão woollettiana de Strether. Tal entendimento se manifesta também nas observações de Krook (1959, p. 267) sobre o refletor nas obras jamesianas: “*Not only is it the world of appearance, not reality, that a given centre of consciousness is conscious of; it is always the world of appearances under this or that ‘aspect,’ under this or that set of ‘conditions.’*”²⁴ As condições limitadoras desta consciência, conforme declara a autora, encontram ou criam sua contrapartida no objeto. Verificamos, por meio da construção do espaço, que a consciência de Strether encontra em Paris o elemento desencadeador de seu processo de visão ou cognição, que se manifesta linguisticamente na ordenação espaçotemporal, na sintaxe e na semântica.

Em *The golden bowl*, há a repetição do espaço do presente primário, Fawns, no último diálogo entre Adam Verver e Maggie:

*“You mustn’t stay on here, you know,” Adam Verver said as a result of his unobstructed outlook.” Fawns is all there for you of course—to the end of my tenure. But Fawns so dismantled,” he added with mild ruefulness, “Fawns with half its contents and half its best things removed, won’t seem to you, I’m afraid, particularly lively.” (GB, vol. 2, p. 362).*²⁵

A expressão curiosa “*unobstructed outlook*” que descreve Adam Verver pode se referir, primeiramente, ao panorama desobstruído ou esvaziado que ele enxerga diante de si, pois ele e Maggie estão na sacada da casa de campo. Em segundo lugar, a expressão pode

²⁴ Além de ser o mundo da aparência, não da realidade, aquele observado por determinado centro de consciência, é sempre o mundo das aparências sob este ou aquele ‘aspecto’, sob este ou aquele conjunto de ‘circunstâncias’. (KROOK, 1959, p. 267, tradução nossa).

²⁵ — Tu não deves ficar aqui, tu sabes — disse Adam Verver como resultado de seu olhar não obstruído. — Fawns está lá, toda desmantelada — acrescentou com leve pesar. — Imagino que Fawns, com metade de seu conteúdo e metade das melhores coisas retiradas, não te parecerá particularmente animada. (TO, p. 584).

igualmente significar, em um nível mais profundo e implícito, a atitude liberta que Verver pode assumir a partir de agora, uma vez que os conflitos sociais latentes estão sendo desfeitos com sua partida e da esposa aos Estados Unidos. Essa ambiguidade, que se constrói pautada na extensão espacial, ratifica a dupla função do espaço, a um só tempo literal, inequívoco e referencial; e simbólico, gerador de deslizes semânticos.

Conforme explica Lutwack (1984), é comum, na representação das casas romanescas, que habitações contrastantes exerçam a função de representar o conflito de uma personagem ou o conflito entre personagens. Neste romance, contudo, vemos uma dinâmica distinta: é a força concêntrica de Fawns, devido à influência de Maggie, que abriga posições conflitantes de forma dissimulada. Nesse sentido, vemos que a repetição do nome próprio da casa enfatiza seu desmantelamento material para a mudança de Adam e Charlotte e, em um nível simbólico mais intenso, tanto representa a ruptura definitiva entre Charlotte e Amerigo quanto o afrouxamento dos laços filiais entre Adam e Maggie.

5.5 Espaço intertextual

É aquele construído a partir de uma referência a outro texto artístico preexistente à narrativa estudada.

Em *The golden bowl*, um exemplo desta modalidade de espaço surge a partir da perspectiva de Prince Amerigo dentro de sua carruagem rumo à casa da amiga Fanny Assingham. Em suas reflexões, o príncipe lembra as mulheres com quem se relacionou e a forma como conheceu Maggie. Sua noção de recompensa para as mulheres era, mais ou menos, a de fazer amor com elas. Recordar-se também, nesse momento, de ter lido uma história maravilhosa de Poe, *The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838):

[...] *the story of the shipwrecked Gordon Pym, who, drifting in a small boat further toward the North Pole—or was it the South?—than any one had ever done, found at a given moment before him a thickness of white air that was like a dazzling curtain of light, concealing as darkness conceals, yet of the colour of milk or of snow. There were moments when he felt his own boat move upon some such mystery.* (GB, vol. 1, p. 22).²⁶

Tais espaços intertextuais irrigam a narrativa com uma pluralidade de sentidos. Um deles se refere ao paralelismo traçado entre a confusão sentimental que antecedeu o casamento de Amerigo e sua biografia amorosa. Este sentido é concretizado espacialmente

²⁶ [...] a história do naufragado Gordon Pym, que, à deriva num barquinho mais próximo do Pólo Norte — ou seria Sul? — do que qualquer pessoa havia estado, encontrou num determinado momento uma ofuscante cortina de luz que ocultava tanto quanto a escuridão, mas da cor de leite ou neve. Havia momentos em que ele sentia seu próprio barco passar por um mistério assim. (TO, p. 23-24).

por meio da imprecisão geográfica acerca do “*North Pole*” e “*South*” e pela relação entre o “*small boat*” à deriva de Pym e o “*his own boat*” de Amerigo. Tais figuras marítimas constroem sua desordem íntima. O segundo sentido, em outro nível de interpretação, se constrói pela associação entre a cor de leite ou neve ao sêmen, simbolizando as inúmeras relações sexuais do Príncipe.

Ademais, o barco de Amerigo pode se referir à forma como compreende as mulheres. Por meio de uma desorientação espacial, em um barco que se move em “*such mystery*”, é sugerida a obscuridade nas motivações femininas: “*These things, the motives of such people, were obscure*”²⁷ (GB, vol. 1, p. 22). Nesse sentido, a deriva de Amerigo em um barco também representa o atrapalhamento da personagem na compreensão da psicologia das mulheres.

Em *The ambassadors*, há inúmeras intertextualidades explícitas, como as referências às obras de William M. Thackeray, Oliver Goldsmith e Henri Murger, por exemplo. Observaremos, contudo, uma intertextualidade implícita a *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark* (1603). Ela ocorre em um diálogo entre Maria Gostrey e Strether enquanto este conta sobre a impopularidade da revista mantida por Mrs. Newsome em Woollett, projeto de que ele também participa:

“*Oh we’re not loved. We’re not even hated. We’re only just sweetly ignored.*”
She had another pause. “You don’t trust me!” she once more repeated.
 “*Don’t I when I lift the last veil?—tell you the very secret of the prison-house?* (AMB, vol. 1, p. 66).²⁸

A intertextualidade ocorre quando Strether reproduz as palavras do príncipe dinamarquês ao se referir às atividades na revista como o segredo de sua prisão. A alusão também contribui para caracterizar a cidade estadunidense como um espaço de clausura e restrição, o que se contrapõe à sensação que Strether obteve ao chegar ao continente europeu: “*a consciousness of personal freedom as he had n’t known for years*”²⁹ (AMB, vol. 1, p. 4). Além disso, vemos a pretensão de descobrir ou desvendar o grau último das coisas que subjaz à escolha lexical de Strether em “*lift the last veil*”. Essa ambição, que tem raízes woollettianas, será paulatinamente ressignificada e problematizada em solo europeu.

O espaço intertextual de *The wings of the dove* que escolhemos para analisar aqui é um quadro do pintor Agnolo di Mariano, conhecido como Bronzino. Milly é apresentada à

²⁷ Essas coisas, a motivação de certas pessoas, eram obscuras (TO, p. 23).

²⁸ “Ah, mas não somos apreciados. Nem ao menos detestados. Fazem a gentileza de nos ignorar.” Ela fez outra pausa. “Não confia em mim!”, repetiu.

“Mesmo quando deixo cair meu último véu... quando lhe revelo o verdadeiro segredo do cárcere?” (EMB, p. 91-92).

²⁹ “uma consciência de liberdade pessoal como havia anos não sentia” (EMB, p. 40).

pintura por Lord Mark em Matcham, sua casa de campo. A linguagem do discurso indireto livre que comunica esse momento é altamente intensificada:

Once more things melted together—the beauty and the history and the facility and the splendid midsummer glow: it was a sort of magnificent maximum, the pink dawn of an apotheosis coming so curiously soon. What in fact befell was that, as she afterwards made out, it was Lord Mark who said nothing in particular—it was she herself who said all. She could n't help that—it came; and the reason it came was that she found herself, for the first moment, looking at the mysterious portrait through tears. (WOD, vol. 1, p. 220).³⁰

A captação crescente e cumulativa do entorno por Milly – a beleza, a história, a facilidade e o brilho estival esplêndido – é comunicada pela repetição, em três vezes, da conjunção coordenativa “and”. A meia risca, separando as “things” de sua especificação em uma frase parentética, destaca linguisticamente os elementos percebidos pela jovem. Da mesma forma, notamos que o termo coisas é anteposto a sua particularização, priorizando o sentido de vagueza ao de detalhe.

É interessante percebermos dois substantivos semanticamente intensos, “maximum” e “apotheosis”, assim como o prenúncio de que este último chegaria logo. De fato, como vemos, Milly se emociona ao ver a pintura de Bronzino e chora – ponto emocional mais alto do romance. Curiosamente, essa predição do ápice narrativo em uma linguagem sobressalente acontece também em *The ambassadors* quando Strether “arranged with his hostess for a comfortable climax.”³¹ (AMB, vol. 2, p. 253). Tais aspectos da linguagem jamesiana demonstram sua tendência em sugerir premonitoriamente o ápice cognitivo das personagens por meio da descrição do espaço primário.

Ademais, notamos o artifício narrativo jamesiano que consiste em atrasar as especificações. O pronome demonstrativo “that” em “She could n't help that” e o pronome dêitico “it” em duas repetições apontam para elementos posteriores na estrutura frásica, as lágrimas de Milly. Sobre essa modalidade de pronomes, Chatman afirma que o uso de dêiticos para substituir abstrações é uma confirmação profunda de sua existência, “For they are not merely being referred to; they are being converted – by the very grammar – into things,

³⁰ Mais uma vez, tudo se fundiu — a beleza, a história, a facilidade e o esplêndido fulgor do pleno verão: era uma espécie de auge magnífico, a rósea aurora de uma apoteose que chegava tão curiosamente cedo. Aconteceu na verdade que, como ela mais tarde compreendeu, foi Lord Mark quem nada disse em particular — foi ela própria quem disse tudo. Não pôde evitá-lo — saiu; e o motivo para sair foi que se viu, no primeiro instante, olhando o misterioso retrato por entre lágrimas. (AP, 1998, 185).

³¹ tratava com sua anfitriã de providenciar um clímax confortável. (EMB, p. 500).

entities, as substantial as any character.”³² (CHATMAN, 1972, p. 56). Verificamos, nesse sentido, a personificação gramatical do estado de alma de Milly em “*that*”, “*it*” e “*it*”.

Da mesma forma intensa, é revelado o papel do espaço no alcance de determinado arrebatamento emocional. A jovem da pintura, idêntica a Milly, é enfaticamente descrita como “*And she was dead, dead, dead.*”³³ (WOD, vol. 1, p. 220). O conhecimento do quadro, uma intertextualidade que atua como um espelho, trouxe a Milly um profundo reconhecimento de sua finitude, temática recorrente no romance.

*

Por meio das análises deste capítulo, pudemos verificar de que forma os espaços simbólicos interligam determinada imagem concreta (barco, casa, circo, carro Juggernaut, jardim, tesouro, cidades, prisão e quadro) à expressão de uma emoção ou ideia abstrata por meio das figuras de linguagem mais recorrentes da prosa jamesiana.

Observamos como as metáforas espaciais são empregadas para comparar grandeza moral de personagens; sinalizar de antemão o resultado de laços interpessoais; instaurar o aspecto telepático das imagens; e espacializar as relações humanas. Verificamos também como a comparação descreve a força da natureza das personagens e comunica sua influência manipuladora; suscita o aspecto forjado de relações sociais; instaura um paralelo com o processo de amadurecimento humano; espacializa abstrações; e tece críticas subentendidas. Sobre a metonímia, verificamos que tal artifício narrativo é utilizado para comunicar os vestígios limitadores de uma cidade estadunidense; indicar a influência de uma Europa libertadora e personificada; expressar o espaço na posição de sujeito ativo em substituição ao homem; e simbolizar o desejo de viver por meio de viagens. A repetição de símbolos espaciais, como vimos, demarca o trauma da perda; enfatiza a inacessibilidade a uma verdade única e imutável; e sinaliza implicitamente o afrouxamento e ruptura de laços pessoais. Notamos que a intertextualidade espacial contribui para sinalizar, por meio da imprecisão geográfica, a confusão sentimental de personagens; caracterizar espaços de clausura; e possibilitar o reconhecimento da efemeridade da vida humana.

De modo geral, observamos também que a manipulação sintática e semântica revela a tendência jamesiana em sugerir, de forma antecipada, o ápice da cognição de personagens pela linguagem do espaço primário; insinuar a concretização de processos abstratos como as comparações; expressar a constante sobreposição de verdades superlativas; manifestar a

³² Porque eles não estão apenas sendo referidos; estão sendo convertidos, pela própria gramática, em coisas e entidades, tão substanciais quanto qualquer personagem. (CHATMAN, 1972, p. 56, tradução nossa).

³³ E estava morta, morta, morta. (AP, p. 185).

essência posicional da verdade; comunicar, de forma ambígua e a um só tempo, a descrição do espaço primário e as situações sociais do romance; e privilegiar, afinal, substantivos que priorizem o sentido de imprecisão.

Considerações finais

Ao longo deste estudo, foi possível observar a forma como James transforma a herança realista da representação espacial e utiliza o mundo físico de forma a assentar procedimentos literários para uma geração futura. Conforme outros críticos já ressaltaram, James apresenta uma linguagem do espaço artístico transicional que tanto reflete uma longa tradição literária quanto apresenta suas contribuições peculiares.

Anderson (1977) afirma que James adotou a sugestão de representar personagens em termos de lugares de Balzac e, transformando esse legado, colocou em prática a conversão do espaço em símbolos. Para Lutwack (1984), James traduziu a herança balzaquiana de forma a valorizar a representação espacial, mas se esquivar da densidade referencial rumo a um materialismo sutil. Parreira (2012) ressaltou a forma como o espaço se liga intrinsecamente à disposição interior da personagem de modo a ser algo concedido e, ao mesmo tempo, extraído de sua disposição. Brown (2003), afinal, examina como James intensifica o investimento balzaquiano no mundo físico, concedendo uma potência metafísica às coisas e reificando as próprias relações humanas.

O presente trabalho buscou contribuir para tais estudos existentes sobre as referências espaciais e espaçotemporais da ficção madura de James fornecendo uma interpretação possível de sua peculiar introdução, descrição e conotação por meio de uma perspectiva narratológica – a ordem estrutural – e estilística – a sintaxe e a semântica. Esse propósito foi dividido em cinco capítulos:

No primeiro, observamos a associação entre um espaço e um verbo no tempo presente, passado e futuro a fim de demonstrar os procedimentos narrativos por meio de que a disposição espaçotemporal da linguagem artística jamesiana deixa entrever uma concepção do mundo físico em favor da fluidez da consciência. Tal representação do espaço e do tempo se traduz em um movimento sinuoso que espelha as complexidades humanas através de Densher, Susan, Milly, Strether e Charlotte. Ao demonstrar a apropriação portátil e espontânea do mundo exterior pela mente de tais personagens, o narrador jamesiano desvenda uma arquitetura narrativa semeada de ironia narratorial e infiltrada de germe latente para que o leitor o reconheça posteriormente na história.

No segundo capítulo, investigamos o nível de imediatez das referências espaciais. Ao pesquisar a prontidão com que tais manifestações surgem textualmente na voz do narrador ou das personagens, concebemos o espaço imediato, o atrasado e o elíptico.

Sobre o imediato, observamos que a linguagem artística de James se vale dos espaços primários e secundários a fim de construir uma sobreposição imagética e provocar desvios de interpretação. Notamos também que a sugestão de imediatez do espaço do presente é suavizada pela disposição temporal, que conduz nosso entendimento para um passado intangível. A manifestação imediata também é construída de modo a ressignificar a leitura por meio de construções fráscas incomuns, e não somente tece uma analogia com personagens, mas também dota essa relação de contraste semântico e semelhança sintática.

O espaço atrasado, conforme observamos, demonstra um descolamento momentâneo entre a ação das personagens e seu correspondente espacial. Essa configuração privilegia o fluir da realidade interna, as elaborações mentais e os valores psicológicos. Da mesma forma, essa mudez momentânea sugere o resumo do enredo e favorece, corroborando os resultados do primeiro capítulo, a representação do passado como uma categorial maleável.

Sobre as referências elípticas, verificamos que essa tipologia provoca a instabilidade da interpretação do leitor, gerando efeitos jocosos, e rompe o fluxo linear da leitura, impelindo-nos a reinterpretar determinado trecho. Sua aliança com o discurso direto, como observado, comunica a existência de segredos e não ditos de forma dramática.

No terceiro capítulo, estudamos as referências espaciais que surge no discurso direto das personagens, no discurso indireto livre e no discurso indireto do narrador.

As representações espaciais veiculadas pelo discurso direto expressam a condição do homem pela especificidade da voz de uma personagem e comunica a natureza relacional da verdade. Da mesma forma, observamos que essa modalidade revela a prevalência de apassivações e estados mentais sobre uma comunicação pautada por dinamicidade.

Verificamos como as referências espaçotemporais transmitidas pelo discurso indireto livre tanto justapõem os níveis aqui/lá e presente/passado quanto acavalam estratos do tempo passado. Notamos também a comunicação, por este modo, da forma diferente com que as personagens lidam com a sensibilidade do homem.

Sobre a veiculação de referências pelo discurso indireto do narrador, observamos a possibilidade de representar uma personalidade hermética por meio de espaços metafóricos, dotando o mundo físico de vigor psicológico. Ao investigarmos o espaço evocado, viabilizado tanto pelo discurso indireto do narrador quanto pelo discurso indireto livre, foi possível entender que essa tipologia expressa o suporte do narrador a personagens e emprega a materialidade em favor das ações mentais. A ênfase neste último efeito sugere, como observamos, a autonomia do que se produz no intelecto e a insuficiência dos lenitivos do mundo físico. O espaço evocado, ademais, repete a função de germe ou esboço narrativo,

empregado para reconhecimento posterior, e expressa o entrelaçamento contraditório das camadas espaçotemporais.

No quarto capítulo, examinamos o nível de completude dos espaços parciais e completos. Sobre os espaços parciais, pudemos verificar que a sintaxe incomum que o introduz pode provocar estranhamentos e a reinterpretação semântica, sugerindo as dissimulações veladas do enredo. Tais desvios enfatizam a analogia entre espaço e personagem e demarcam as diferenças notáveis entre espaços. Sobre os completos, notamos que este modo representa espacialmente a dominação de um território por determinada personagem ou uma posição moral ou social privilegiada. Tais proporções também simbolizam a vida, a morte e o amadurecimento e traduzem a ruptura com crenças simplórias em favor da interpretação múltipla e aberta.

No quinto capítulo, estudamos a comunicação do vínculo entre uma imagem e uma ideia abstrata por meio de cinco figuras de linguagem, o que chamamos sentidos simbólicos.

Observamos como as metáforas espaciais comparam a grandeza moral de personagens, podem apontar de antemão o resultado de laços interpessoais, manifestam o aspecto telepático dos espaços e simbolizam relações sociais. O espaço comparativo, por sua vez, exerceu a função de espacializar qualidades, tecer críticas subentendidas, insinuar a concretização de comparações, comunicar a influência manipuladora de personagens, suscitar o aspecto forjado de relações sociais e instaurar um paralelo com o processo de amadurecimento humano. Sobre o espaço metonímico, verificamos como ele constrói aspectos tanto libertadores quanto limitadores, substitui o homem em sua posição de sujeito ativo e representa o desejo de viver por meio de viagens. A repetição de símbolos espaciais exprime o trauma da perda, a inacessibilidade a uma verdade estática ou imutável e o afrouxamento e ruptura de laços pessoais. O espaço intertextual, como observamos, pode indicar a confusão emocional de personagens, descrever o espaço de clausura e comunicar o ápice da compreensão sobre a condição humana.

Dentre essas análises, verificamos que alguns artifícios narrativos espaçotemporais e espaciais aperfeiçoados por James seriam empregados de forma radical nas literaturas de língua inglesa futuramente. O estudo da disposição espaçotemporal, do nível de imediatez, da origem das referências de espaço e tempo, do nível de completude e dos sentidos simbólicos do espaço registra o curso fluido e sinuoso de tais manifestações, que se subordina às elaborações mentais e retrospectões imprecisas. Nota-se, igualmente, a desautomatização da linguagem por meio de construções sintáticas incomuns, a ruptura ou desestabilização do fluxo linear da leitura e o acavalamento de estratos espaçotemporais. Nessa linguagem

artística, também é figurativizada a interpretação múltipla das situações e o caráter mutável e relacional das verdades. Pontuando um aspecto extraliterário, de forma complementar, é possível conceber que a narrativa jamesiana exprime a compreensão de uma realidade futura: simultânea, justaposta, notadamente abalizada por posicionamentos conflitantes. Nesses termos, poderíamos dizer que a ficção de James, que também expressa dispositivos de essência telepática e preditiva, sugere o início de um processo de globalização, que integra diversas camadas, homogeneíza tempo e espaço e se pauta na veiculação intangível de informações.

Alguns desses traços se manifestam mais especialmente em *The golden bowl*, que emprega os espaços simbólicos de forma mais intensa. Esse romance, por exemplo, uniformiza o espaço e o tempo passado ao se pautar principalmente no *simple past* e se desviar, em maior grau comparativo, dos efeitos do *past perfect*. As origens desses artifícios de homogeneização podem ser enxergadas no procedimento que nomeamos aqui espaço evocado, que se manifesta em *The ambassadors*, um romance que dramatiza um processo cognitivo em termos espaciais, e *The wings of the dove*, obra que comunica analogias intensas entre espaço e personagens.

Esta pesquisa, nesse sentido, forneceu algumas categorias para a leitura das referências espaciais e temporais jamesianas que podem ser resumidas no seguinte quadro:

Disposição espaçotemporal	Nível de imediatez	Origem da manifestação espacial	Nível de completude	Sentidos simbólicos
Presente	Imediato	Discurso do narrador	Completo	Metáfora
				Comparação
Passado	Atrasado	Discurso da personagem	Parcial	Metonímia
				Repetição
Futuro	Elíptico	Discurso indireto livre		Intertextualidade

A tipologia aqui apresentada, que deriva da narratologia e estilística, pretende descrever uma possível interpretação dos meios pelos quais James capta a realidade interna das personagens através da representação espaçotemporal, traduzindo literariamente a complexidade da experiência humana.

Conforme o próprio autor elucida, a pretensiosa civilização do século XIX “*appears so multitudinous, so complex, so far-spreading, so suggestive, so portentous – it has such misty edges and far reverberations – that the imagination, oppressed and overwhelmed,*

shrinks from any attempt to grasp it as a whole”¹ (JAMES, HB, p. 68). Esta tentativa condenada de antemão se transfigura, como opção, em práticas narrativas espaçotemporais no século XX através das quais o leitor pode compreender e se aproximar de uma nova forma de sensibilidade.

¹ parece tão multitudinária, tão complexa, tão alastrada, tão sugestiva, tão prodigiosa – ela tem esses limites enevoados e reverberações distantes – que a imaginação, oprimida e confusa, esquivava-se de qualquer tentativa de apreendê-la como um todo. (JAMES, HB, p. 68, tradução nossa).

Referências

- ANDERSON, Charles. **Person, place, and thing in Henry James's novels**. Durham: Duke University Press, 1977.
- AUCHARD, John. **Silence in Henry James: The heritage of Symbolism and Decadence**. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP, 1988.
- BELL, Millicent. Notes. In: JAMES, Henry. **The wings of the dove**. London: Penguin, 2008. p. 535-549.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**, UFMG, v. 15, p. 207-220, jan.-jun. 2007.
- BROWN, Bill. **A sense of things: the object matter of American literature**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- CHATMAN, Seymour. **The later style of Henry James**. Oxford: Basil Blackwell, 1972.
- DIMOCK, Wai Chee. Subjunctive Time: Henry James's Possible Wars. **Narrative**, Ohio State University Press, v. 17, n. 3, p. 242-254, 2009.
- EDEL, Leon. **Henry James**. Tradução de Alex Severino. São Paulo: Martins, 1963.
- FLUDERNIK, Monika. Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. (Ed.). **A companion to narrative theory**. Malden, MA: Blackwell, 2005. p. 36-59.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.
- FRANK, Joseph. **The idea of spatial form**. New Brunswick (NJ): Rutgers, 1991.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. Spatial poetics and Arundhati Roy's *The god of small things*. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. (Ed.). **A companion to narrative theory**. Malden, MA: Blackwell, 2005. p. 192-205.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da ANPOLL**, v. 1, n. 28, p. 213-235, 2010.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Figures II**. Paris: Seuil, 1969.

HANNAH, Daniel. **Henry James, impressionism, and the public**. Farnham: Ashgate, 2013.

JAMES, Henry. **A taça de ouro**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **As asas da pomba**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

_____. Honoré de Balzac. In: VEEDER, William; GRIFFIN, Susan M. (Ed.). **The art of criticism: Henry James on the theory and the practice of fiction**. Chicago: University of Chicago Press, 1986. p. 59-90.

_____. **Os embaixadores**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **The ambassadors**. New York: Charles Scribner's Sons, 1909. 2 v.

_____. **The golden bowl**. New York: Charles Scribner's Sons, 1909. 2 v.

_____. **The wings of the dove**. New York: Charles Scribner's Sons, 1909. 2 v.

_____; MILLER JUNIOR, James E. **Theory of fiction: Henry James**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.

KROOK, Dorothea. Principles and method in the later works of Henry James. In: FEIDELSON, Charles Jr.; BRODTKORB, Paul Jr. (Ed.). **Interpretations of American literature**. London: Oxford University Press, 1959. p. 262-279.

KVENTSEL, Anna. **Decadence in the late novels of Henry James**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

LEECH, Geoffrey N.; SHORT, Michael H. **Style in fiction: A linguistic introduction to English fictional prose**. London: Longman, 1981.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LUTWACK, Leonard. **The role of place in literature**. Syracuse: Syracuse University Press, 1984.

MATTHIESSEN, F. O. **Henry James: the major phase**. London: Oxford University Press, 1944.

MILLER, J. Hillis. Henry James and 'focalization,' or why James loves Gyp. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. (Ed.). **A companion to narrative theory**. Malden, MA: Blackwell, 2005. p. 124-35.

PARREIRA, Marcelo Pen. **Realidade Possível: dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis**. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

POWERS, Lyall H. **Henry James: an introduction and interpretation**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

QUEIROZ, Onédia Célia Pereira de. Introdução. In: JAMES, Henry. **Os espólios de Poynton**. Tradução de Onédia Célia Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 5-13.

RIVKIN, Julie H. The logic of delegation in *The Ambassadors*. **Modern Language Association**, New York, v. 101, n. 5, p. 819-831, out. 1986.

RONEN, Ruth. Space in Fiction. **Poetics Today**, Duke University Press, v. 7, n. 3, p. 421-438, 1986.

SAVOY, Eric. Urbanity. In: MCWHIRTER, David Bruce. **Henry James in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 354-363.

SHEN, Dan. How stylisticians draw on narratology: approaches, advantages and disadvantages. **Style**, Penn State University Press, v. 39, n. 4, p. 381-395, inverno 2005.

_____. Stylistics and narratology. In: BURKE, Michael. (Ed.). **The Routledge Handbook of Stylistics**. London: Routledge, 2014. p. 191-205.

_____. What narratology and stylistics can do for each other. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. (Ed.). **A companion to narrative theory**. Malden, MA: Blackwell, 2005. p. 136-149.

SMIT, David William. **The language of a master: theories of style and the late writing of Henry James**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988.

TINTNER, Adeline R. **The museum world of Henry James**. Ann Arbor, Mich.: UMI Research, 1986.

_____. **The twentieth-century world of Henry James: changes in his work after 1900**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WATT, Ian. O primeiro parágrafo de *Os embaixadores*. In: HENRY, James. **Os embaixadores**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 565-593.

ZACHARIAS, Greg W. **Henry James and the morality of fiction**. New York: Peter Lang, 1993.