

O LUGAR TEÓRICO DO ESPAÇO FICCIONAL NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

THE THEORETICAL PLACE OF SPACE FICCIONAL IN THE LITERARY STUDIES

Marisa Martins Gama-Khalil¹

RESUMO: Tomando como base a conferência de Michel Foucault, Linguagem e literatura, o artigo tem como proposta demonstrar a posição da teoria e da crítica literárias em relação à construção do espaço ficcional. Nesse sentido, resgata alguns conceitos vinculados a esse elemento narrativo e assinala alguns procedimentos teóricos que podem ser produtivos em uma análise da espacialidade literária.

ABSTRACT: Taking as mote the conference of Michel Foucault, Language and literature, the article has as proposal to demonstrate the position of the critical theory and the literary ones in relation to the construction of the fictional space. In this direction, it rescues some entailed concepts to this narrative element and designates some theoretical procedures that can be productive in an analysis of the literary spatiality.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço ficcional; Teoria literária; Crítica literária.

KEYWORDS: Ficcional space; Literary theory; Critical literary.

¹ Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, Doutorado em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara, Bolsista Produtividade em Pesquisa 2.



Ninguém sabe melhor do que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. No entanto, há uma relação entre ambos.

Italo Calvino

É a invenção de um espaço, uma terceira margem, que desencadeia o intenso efeito estético de uma mágica narrativa de Guimarães Rosa; uma margem posicionada em uma zona de devir, lugar desencadeador de estranhamento no leitor. Uma enorme jangada - de pedra - vagueia pelo oceano e movimenta, em seu espaço outrora endurecido, sujeitos, posturas, ideologias. As mãos que fazem a península ibérica metamorfosear-se metaforicamente em jangada, as de Saramago, são as mesmas que realçam a coisificação dos sujeitos e a subjetivação dos espaços e objetos nos contos de Objecto quase. Sem os moinhos, Dom Quixote não teria sua imagem marcada em um espaço tão significativo e maravilhoso, espaço que contraria a disjunção entre o lógico e o ilógico. Um espaço maltratado pela ação climática da seca funciona não só como mote, mas também como antagonista, em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Em *O alienista*, de Machado de Assis, posicionar-se dentro ou fora de um espaço, a Casa Verde, não se restringe a um simples movimento espacial, porém a toda uma revisão de posicionamentos ideológicos e completamente contraditórios de nossa sociedade. Nesse rol de narrativas, inserimos mais uma imagem, a do *Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, um espaço emblemático por ser determinante na construção de identidades e subjetividades; ao mesmo tempo em que representa o espaço físico, estampa a formação de uma nova espacialidade social, que definirá a constituição do ambiente urbano brasileiro.

Todos esses exemplos somam-se a inúmeros outros, em que o espaço desempenha relevo capital para os efeitos de sentido gerados pela obra literária. Tais exemplos são tomados como imagens que sugerem a proposta deste artigo: argumentar sobre a importância desse elemento ficcional e, em decorrência dessa perspectiva, apontar para a necessidade de a crítica literária imprimir maior verticalização para o estudo do espaço ficcional na literatura.

Em uma conferência sobre a linguagem literária, Michel Foucault observa que por um longo tempo a crítica literária dirigiu os seus enfoques para a relação entre a literatura e o tempo por acreditar no parentesco da linguagem com a temporalidade. Essa premissa, de acordo com Foucault, tem sua razão de ser, já que a linguagem “restitui o tempo a si mesmo, pois ela é escrita e, como tal, vai-se manter no tempo e manter o que diz no tempo” (FOUCAULT, 2000: 167). Por ela funcionar no tempo, sua função é temporal. Entretanto, de acordo com Foucault, ainda que admitamos que a função da linguagem seja o tempo, o seu ser - o “ser” da linguagem - é espacial. Para justificar a sua argumentação, Foucault explica que a linguagem é espaço porque “de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, por conseguinte, em um espaço” (*Ibid.*: 168). Por isso, a existência do signo é de ordem muito mais espacial do que temporal.

A crítica literária optou pelos esquemas e análises temporais por uma tendência criacionista:

Havia a sempre necessidade, a nostalgia da crítica de encontrar os caminhos da criação, de reconstituir, em seu próprio discurso crítico, o tempo do nascimento e do acabamento que, pensava-se, deveria conter os segredos da obra. Enquanto as concepções de linguagem foram ligadas ao tempo, a crítica foi criacionista na medida em que a linguagem era percebida como tempo; ela acreditava na criação como acreditava no silêncio (FOUCAULT, *Ibid.*: 169).

Por essa razão, Foucault empenha-se pela defesa de que a crítica literária invista mais em análises que investiguem as construções das diversas espacialidades das obras. É mister compreender a linguagem, especialmente a literária, e a sociedade por intermédio de problematizações sobre o espaço, porque:

metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas

espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1999: 90).

A trajetória teórica de Michel Foucault é caracterizada por uma cartografia das margens, como assinalam Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Alfredo Veiga-Neto e Alípio de Souza Filho (2008), e essa caracterização deve-se ao fato de o autor de *As palavras e as coisas* tomar como objetos de estudo especialmente os dejetos sociais, o que é repellido e colocado às margens. Em sua rede de estudos - seja sobre as prisões, sobre a loucura, sobre a sexualidade ou sobre outros interditos sociais - as investigações incidem seu foco sobre o sujeito, como ele reconheceu em “O sujeito e o poder” (1995); entretanto para esse objetivo, sua escolha metodológica, que ele admite ser uma obsessão (1999), é o espaço, pois somente a partir do olhar sobre os posicionamentos e as espacialidades podemos conhecer melhor os sujeitos e as suas linguagens, dentre elas a literária. E, numa perspectiva foucaultiana, conhecer é “também uma questão de localização, de colocação em um dado lugar, da abertura de um dado espaço para o pensamento” (ALBUQUERQUE JÚNIOR; VEIGA-NETO; SOUZA FILHO, 2008: 10).

Antonio Dimas faz coro com Michel Foucault a respeito da carência de estudos mais aprofundados da narrativa literária voltados para as espacialidades: “No quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos do romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do *espaço* ainda não encontrou receptividade sistemática” (DIMAS, 1985: 6).

Para percebermos a posição ocupada pelas teorias sobre o espaço literário, é necessário verificar como esse elemento ficcional é enfocado pela teoria literária e nos manuais de literatura, ou seja, em livros que têm como objeto teorias sobre o texto literário. Nossa trajetória não seguirá uma cronologia, ela será pautada pela imbricada rede rizomática de relações que os textos estabelecem entre si, seja por afinidade ou por distanciamento.

Podemos começar o périplo anunciado por um manual que foi lido por boa parte dos professores de literatura que hoje atuam academicamente, o de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1988). Em *Teoria da literatura*, esse autor dedica um dos capítulos ao estudo do romance. Nessa parte, alguns elementos constituintes da narrativa possuem ampla abordagem, como é o caso da personagem, cujo estudo abrange várias subseções do capítulo. O narrador e o tempo também são privilegiados pelo enfoque do autor; entretanto o

estudo delegado ao espaço, intitulado “A descrição”, é acanhado. Já pelo título, percebemos que as espacialidades narrativas ocupam lugar marginal no recorte feito por Aguiar e Silva, isto é, não é o espaço que interessa, mas como ele é constituído em discurso pelo narrador. A descrição na narrativa literária possui uma abrangência muito diversa, não se restringindo apenas ao espaço ficcional. Ela, como explica o autor, pode ter, por exemplo, a função de gerenciar as informações acerca das personagens. Nesse sentido, a parte que seria “dedicada” ao espaço tangencia-se para outros elementos narrativos.

Um outro livro que direciona o estudo sobre o espaço por intermédio do referencial da descrição é *Categorias da narrativa*. O capítulo destinado ao espaço, intitulado “O que é uma descrição?, é de autoria de Philippe Hamon. Esse autor concentra sua explanação sobre a descrição, uma vez que o foco de suas pesquisas é o realismo e a verossimilhança. Logo no início de sua exposição, Hamon (1976:57) faz a seguinte afirmação: “O leitor reconhece e identifica sem hesitar uma descrição: ela é um ‘corte’ na narrativa, a narrativa ‘interrompe-se’, o cenário ‘passa para primeiro plano’, etc”. É notável a perspectiva negativa que o autor atribui à descrição/ ao espaço (cenário) narrativo, perspectiva essa reiterada na conclusão: “definimos já a descrição como uma unidade que arrasta a proliferação de temas verossimilhantes [...], formando aquilo a que chamamos uma temática vazia” (HAMON, 1976:75). Ele ainda assevera que o problema do escritor é o de transformar tal temática vazia em temática plena, mas adverte que a tarefa não é fácil. O que temos é a assunção de uma postura preconceituosa em relação ao espaço, visto como um elemento que interrompe o fluxo narrativo, como mero acessório, algo que pode ser descartado, já que compõe uma temática vazia.

O direcionamento dado por Hamon e por Aguiar e Silva, ao abordarem o espaço ficcional por intermédio da descrição, segue a trajetória de um texto teórico de base nos estudos sobre a narrativa literária: “Narrar ou descrever?”, de Georg Lukács. Nesse texto, publicado em 1936, o teórico húngaro afirma que a narração deve ser o discurso primordial da escrita realista. Lukács caracteriza o romance realista como constituído por um processo que decreta o método narrativo como desencadeador de uma representação “fiel” dos destinos humanos. Para Lukács (1968), o mundo ficcional deve ser descrito, contudo os acontecimentos referentes aos destinos humanos devem ser narrados, exigindo o método da narração. Defendendo essa ótica e atacando alguns romances naturalistas, Lukács

adverte que o método descritivo pode representar a assunção da impotência frente ao mundo alienado; esse método pode correr o risco de reificação de valores opressores e burgueses. Tomando essa direção, Lukács constrói uma dicotomia que considera a descrição desvinculada dos motivos geradores da ficção e, por esse motivo, desencadeia o quadro estático; e a narração, ao contrário, como o método discursivo que consegue articular os motivos geradores, deflagrador de cenas que compõem a dramaticidade do enredo.

Todas as exposições teóricas que, para tratar do espaço, seguem a oposição lukacsiana entre narração e descrição, desconsideram a riqueza da espacialidade na ficção literária e, em consequência, não conseguem servir de base teórica para a análise de muitas obras em que o espaço não é mero integrante da cena descritiva, porém um elemento carregado “de significado até o máximo grau possível” (POUND, 1970: 36). Um conto como o de Rosa, “A terceira margem do rio”, teria sua análise esvaziada se tomasse como parâmetro o referencial apenas da descrição. Aliás, a terceira margem nem ao menos é descrita pelo narrador de Rosa. O vazio da descrição dessa margem inusitada configura-se como um dos principais pontos de fuga da narrativa, potencial gerador de interpretações. A terceira margem prolifera muitíssimos sentidos muito além do descritivo; ela representa um elemento não só espacial, mas vivencial, subjetivo e social das personagens do conto.

Se, na perspectiva da crítica marxista de Lukács, o espaço é deslocado para uma marginalidade teórica, podemos dizer que, na crítica estruturalista e formalista, a posição do espaço literário não é muito diferente. Para termos noção, basta que tomemos um texto clássico de Tzvetan Todorov (1976): “As categorias da narrativa literária”, publicado no Brasil na coletânea intitulada *Análise estrutural da narrativa*. Em seu texto, o autor para explicar sobre as categorias da narrativa, parte, em primeiro lugar do entendimento da narrativa como história e, nessa perspectiva, expõe dois movimentos teórico-analítico fundamentais: a lógica das ações que constituem a construção do enredo e as personagens e suas relações. Em segundo lugar, Todorov parte da consideração da narrativa enquanto discurso; nessa ótica, ele explica a imprescindibilidade do enfoque sobre três análises; a primeira é a do tempo da narrativa, observando os movimentos de encaixamento e alternância, bem como a diferenciação entre o tempo da escritura e o da leitura; a segunda é sobre os aspectos da narrativa, que diz respeito à análise sobre o foco narrativo, à maneira pela qual a história é percebida pelo narrador; a terceira é sobre os modos da narrativa, que se refere à

maneira pela qual o narrador expõe a história, como ele mostra os fatos; e esses modos podem ser apresentados pela representação e pela narração. Em terceiro lugar, Todorov considera os aspectos de infração e ordem como instrumentos teóricos necessários à análise da arte narrativa, evidenciando como a ordem da literatura é diferente da ordem da vida e como, no plano da história e do discurso, ocorrem as infrações. Pelo exposto, percebe-se que Todorov passa somente de longe pela problematização da análise do espaço ficcional. As personagens, o narrador, o tempo são elementos narrativos postos em relevo pela proposta de abordagem de Todorov; o espaço ocupa apenas uma posição indireta, estando relacionado à ideia de representação.

Na mesma coletânea em que foi publicado o texto de Todorov, Gérard Genette, em “Fronteiras da narrativa”, aborda o espaço por intermédio da dicotomia entre narração e descrição, alojando nesse último modo de discurso a competência de instaurar as espacialidades da narrativa literária. E, como Lukács, delega à descrição a posição de inferioridade em relação à narração; ela é serva da narração, *ancilla narrationis*, “escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada” (GENETTE, 1976: 263). A narração estaria ligada aos acontecimentos, tidos como processos puros e relacionados ao aspecto temporal e dramático da narrativa; já a descrição, “uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos eles mesmos, como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço” (*Id.*, *Ibid.*: 265). Por essa afirmação, percebemos que o teórico defende a existência de uma delimitação entre tempo e espaço, através do discurso descritivo; e, se tomarmos a oposição ao pé da letra, a narração (amparada pela construção temporal e dramática) seria um processo puro e a descrição (constituída pelo “espalhamento” do espaço) seria um processo impuro. Vemos que, em se tratando de teorização sobre o espaço, não há muitas *fronteiras* entre a crítica marxista e a estruturalista. Tanto Genette como Lukács reduzem o espaço à mera instância da descrição e advertem que, caso o escritor não se muna de habilidades narrativas, o recurso da descrição pode ocorrer em prejuízo para a qualidade estética da narrativa.

Na esteira de Genette, Bourneuf e Oullet (1976) investem no método descritivo para abordarem o espaço do romance, o que pode ser verificado nos dois tópicos inseridos na parte dedicada ao espaço: “Descrever ou não descrever” e “Por que a descrição?”. Nesses tópicos, os autores retomam o estudo de Genette e o ampliam com as funções da descrição: de desvio, de

suspense, de abertura e de alargamento. Usando os pressupostos de Genette e as funções por eles elencadas, os autores analisam como a descrição ocorre, em romances contemporâneos, por meio do olhar das personagens e do narrador.

Na esteira dos estruturalismos, mais especificamente de uma semiologia literária, encontramos o trabalho do russo Iuri Lotman, que vai destoar da visão ancilar atribuída à análise dos espaços literários. Em sua obra *A estrutura do texto artístico*, Lotman defende: “Os modelos históricos e nacionais lingüísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem de mundo’ - de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura” (1971: 361). Lotman, ao contrário dos outros teóricos, vê no espaço um elemento que aloja em si os múltiplos sentidos de uma cultura. O espaço deixa de ser visto apenas como mero acessório, mas como fonte potencial de significações de um texto artístico, seja na pintura, seja na literatura. Com essa perspectiva adotada por Lotman já se torna possível, por exemplo, uma leitura mais ampla sobre os sentidos gerados pela terceira margem de Rosa, ou pela jangada de pedra de Saramago.

Já que estamos no campo dos estruturalismos e da semiologia, vale trazermos para compor este mosaico de estudos relativos ao espaço o teórico Roland Barthes, autor de uma teoria extensa, rica, que vai de uma proposta semiológica a estudos que anunciam série de reflexões sobre a recepção da obra literária. Retomemos o que o teórico francês expõe em *Aula*. Barthes constata o poder fascista da língua, já que ela não só nos impede de dizer, mas nos obriga a dizer; e anuncia que a literatura seria a única forma de linguagem capaz de “trapacear com a língua, trapacear a língua”; por isso, ele afirma: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*” (2007: 16). Para operar a denominada trapaça salutar, a literatura vale-se de três forças: a *mathesis*, a força dos saberes; a *mimesis*, a força da representação; e a *semiosis*, sua força signíca. Concentremo-nos na força de representação da literatura para o nosso objeto de reflexão - o espaço. Na ótica de Barthes, a literatura é capaz de representar o mundo, ou melhor, rerepresentá-lo. A *mimesis* é um processo básico do fazer artístico, mas também um dos mais complexos. Como explana Barthes, essa complexidade ocorre porque o “real não é representável” (*Ibid.*: 22). E é a persistência incessante que os homens têm de representar o real através das palavras e de variáveis

modos possíveis que faz com que exista uma história da arte, uma história da literatura. O real é demonstrável e não representável, em virtude da falta de coincidência topológica entre a ordem pluridimensional do real e a ordem unidimensional da linguagem. O descompasso entre a pluridimensionalidade do real e a unidimensionalidade da linguagem é que move o trabalho literário de recriação do real. A literatura resiste à analogia direta com o real, entretanto ao mesmo tempo parte dessa analogia como objeto de desejo e precisa da infinita e impossível relação de similaridade com o real. O espaço da literatura pode ser, nesse sentido, qualificado pelo delírio da “inadequação fundamental da linguagem ao real” (*Ibid.*: 23). Escutemos a aula que Barthes nos concede sobre o assunto:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a Literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável - mas somente demonstrável - pode ser dito de vários modos: quer o definamos, como Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca render-se. (*Ibid.*: 22)

Com a força da representação, a *mimesis*, a literatura desencaixa a realidade dos modelos estabelecidos pelo senso comum e pelos poderes que institucionalizam as ordens. O argumento acerca da falta de coincidência topológica entre a literatura e o mundo é que interessa mais diretamente ao objeto do presente texto, uma vez que a riqueza polissêmica da literatura advém, de acordo com Barthes, de uma questão espacial, topológica. Essa questão espacial relaciona-se ao espaço da linguagem enquanto espaço de representação (ou demonstração) do mundo e o descompasso espacial é que torna possível uma terceira margem ou uma jangada de pedra que se desloca pelos mares do mundo. Barthes, nesse sentido, explica o quanto o espaço das palavras ou o espaço do mundo representado por palavras merece uma atenção maior do que a simples análise do método descritivo; e mais: com Barthes, aprendemos que as espacialidades de uma narrativa literária não figuram apenas como acessório ou como escravas do discurso narrativo, mas como potencialidades que podem descortinar ideologias sendo revistas, desmascaradas, problematizadas.

Em outro texto, “O efeito do real”, Barthes questiona a declarada inferioridade da descrição em relação à narração. Ele defende que “tudo na narrativa, seria signficante” (2004: 184). Quanto à ideia de que a descrição desencadeia elementos que não se integram ao todo narrativo, o teórico francês rebate: “ao ‘real’ é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer idéia de ‘função’, que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura e que o ‘*ter-estado-presente*’ das coisas é um princípio suficiente da palavra” (*Ibid.*: 188). Os espaços representados e as coisas que neles se incluem bastam-se a si mesmos. Se procurarmos função para cada elemento bosquejado pelos enredos narrativos, a análise literária pode ser confundida com alguma ciência exata. A integração da descrição à narração, como bem explica Barthes, não deve ser explicada pela retórica, mas pelo fato de os elementos apresentados pela descrição (os espaços) serem, antes de tudo, discurso - palavras que não copiam o mundo, mas o recriam. E por isso países, como Portugal e Espanha, podem transformar-se em uma imensa jangada de pedra; o que importa, pois, não são as descrições da jangada, nem as funções dessas descrições, mas a própria alegoria da jangada, feita alegoria por intermédio do discurso.

No *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), os portugueses Carlos Reis e Ana Cristina Lopes concedem um verbete sobre o espaço, inserido no quarto capítulo do livro, que é dedicado à abordagem sobre a história. Em termos quantitativos, é notório o predomínio de outros elementos narrativos, como personagem, tempo e narrador; contudo, em termos qualitativos, podemos observar que a explanação sobre o espaço não é tão superficial, procurando ir além da analogia direta entre espaço e descrição, como já apontamos em relação ao manual de Aguiar e Silva, por exemplo. Reis e Lopes utilizam, no embasamento do verbete destinado ao espaço, diversos teóricos, como Muir, Bakhtin, Chatman e outros, e procuram oferecer várias possibilidades para uma análise que tenha o espaço como foco principal. Logo no início do verbete, o leitor encontra a seguinte afirmação: “O *espaço* constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (1988: 204). Notamos, então, que os autores como Barthes entendem que a relação do espaço com os outros elementos narrativos não é apenas funcional, mas também semântica, ou seja, da ordem dos sentidos gerados pelo espaço, independentemente da forma como o espaço é disposto discursivamente. Os autores evidenciam, também, no referido verbete, a importância do

espaço ficcional no processo de formação das atmosferas social e psicológica da narrativa. Muito além de uma simples geografia física, proliferam dos espaços as geografias humana, social, psicológica, ideológica, e a geografia literária, que se esquivam de toda possível topografia.

Essa esquivagem tem sua fundamentação estética naquilo que Coleridge denominou *suspensão da descrença*. Umberto Eco começa o capítulo “Bosques possíveis”, do seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, com a história de um rei, Vítor Emanuel III, o último rei da Itália, que um dia foi inaugurar uma exposição de pintura. Lá, após contemplar durante longo tempo uma tela que representava um vale com uma ladeia que se espalhava pelas encostas de certa colina, dirigiu-se ao diretor da exposição e perguntou quantos habitantes havia na aldeia. Rimos da história, mas percebemos que, em muitos momentos, os receptores de obras de arte têm por desejo fazer da ficção a sua realidade. Pisar no mundo ficcional, viver lá por certo tempo ou talvez por muito tempo. Para explicar a atitude do rei, Eco mostra que ele não aceitou o acordo ficcional exposto por Coleridge, a *suspensão da descrença*. Entretanto, Eco reconhece que o rei é capturado pela armadilha da ficção: “Esse é o verdadeiro atrativo de qualquer ficção, verbal ou visual. A obra de ficção nos encerra nas fronteiras do seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério” (1994: 84). Ao penetrarmos nos *bosques da ficção* o leitor pisa em um solo que só é tornado possível através de pelo menos dois processos imaginários, o dele e o do autor.

A problemática do imaginário foi posta como questão fundamental para a leitura do texto ficcional por Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário*. O teórico alemão fundador da Teoria do Efeito Estético. Iser esclarece que o texto ficcional, apesar de conter elementos do real, não exaure a descrição do real. A transposição do real em ficção depende de um processo, o do imaginário. Para Iser (1996: 32), o fictício “se qualifica como uma específica forma de ‘objeto transicional’ que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade.” Se considerarmos o mundo representado no texto literário apenas *como se fosse* o real, o mundo empírico será tomado como espelho e orientará o leitor para a construção de algo inexistente, permitindo que esse inexistente seja visualizado *como se fosse* o real. Tanto Iser como Eco revêem o processo da representação, processo esse de fundamental relevo para a reflexão sobre a elaboração dos espaços pela literatura. Ambos configuram suas problematizações a partir de postulados teóricos que realçam a imprescindibilidade da consideração do ato da leitura no trabalho da crítica literária.

Se encontramos em Iser e em Eco um olhar teórico atento sobre a potencialidade crítica da análise do espaço literário, em Jonathan Culler, temos um apagamento de tal elemento narrativo. A comparação entre Iser, Eco e Culler é realizada aqui em consequência da vinculação dos três teóricos a tendências que têm no receptor o ponto de partida para a fundamentação de parte de suas teorias. Culler, que integra o *Reader Response Criticism*, possui um livro introdutório aos estudos literários de grande circulação atualmente nos meios acadêmicos. Em um dos capítulos do livro dedicado à narrativa, Culler (1999) oferece ao leitor algumas questões-chave que podem servir como instrumentos de interpretação da narrativa literária: 1) Quem fala?; 2) Quem fala para quem?; 3) Quem fala quando?; 4) Quem fala que linguagem?; 5) Quem fala com que autoridade?; 6) Quem vê? (Tempo, distância e velocidade, limitações de conhecimento). Uma leitura rápida das questões propostas por Culler já dá mostras de que o espaço ficcional fica relegado a um plano subalterno na análise literária. Sua proposta, que incide sobre o narrador e sobre o leitor, parece seguir a linha da crítica literária tradicional, pois o apagamento do espaço enquanto uma das questões-chave para a leitura da narrativa literária pode indicar um entendimento de que esse elemento seja mero acessório no processo de enredamento da história, ou mesmo no processo de ideação do “representado” pelo leitor.

Voltemos a Foucault, que foi o mote para o nosso estudo. Na conferência “Outros espaços” (2001), proferida em 1967, Michel Foucault expõe alguns saberes concernentes à importância do estudo do espaço para a compreensão da inserção dos sujeitos no século XX. Ao contrário do século XIX, onde sobrelevou a abordagem temporal, é imprescindível ao homem do século XX perceber-se como um ser que vive a época do espaço, uma época que desenha firmemente uma rede de heterotopias: espaços justapostos e ao mesmo tempo dispersos, que unem o próximo do distante, o contínuo do descontínuo. Nessa conferência, o filósofo francês resgata as noções de utopia, heterotopia e atopia já articuladas no prefácio de *As palavras e as coisas*.

No entendimento de Foucault (1968; 2001), as utopias e as heterotopias são os dois amplos modos de posicionamentos espaciais que definem o homem em relação à sociedade. A espacialidade utópica representa o desejo da sociedade aperfeiçoada, é o espaço da fábula, da irrealidade; o espaço heterotópico corresponde a posicionamentos reais abalizados no interior de uma cultura e que, ao mesmo tempo em que são representados, abrolham contrapostos e invertidos. As utopias consolam, pois, se elas

não têm espaço no real, deflagram um espaço mágico, confortável, linear, e descortinam lugares simplificados. Por isso a sociedade tem o desejo da utopia, da organização da cultura. As heterotopias, inversamente, desassossegam, inquietam, porque são reais e descortinam um vasto número de realidades possíveis, sobrepostas, despedaçadas, múltiplas. A espacialidade heterotópica “tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2001: 418). Entre as utopias e as heterotopias existem as atopias: uma experiência complexa, mediana, que encontra no espelho o seu principal espaço de representação. O espelho é ao mesmo tempo utópico e heterotópico e, por esse motivo, constrói a atopia, a desordem. Ele é uma utopia na medida em que eu me vejo em um lugar onde não estou, mas ao mesmo tempo é uma heterotopia, já que o espelho existe de fato e desencadeia um efeito retroativo, pois através dele, da imagem refletida, posso descobrir-me ausente no lugar onde estou. A atopia foucaultiana encontra correlação com a atopia definida por Barthes. *Atopos* caracteriza o “inclassificável, de uma originalidade sempre imprevista” (BARTHES, 1997: 49), não se configurando somente como o que não se encaixa em nenhum lugar, porém aquilo que “resiste à descrição, à definição” (*Ibid.*: 50). 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.

As reflexões e noções do espaço postas em teoria por Foucault nos levaram a investigar mais detidamente a relevância das espacialidades nos estudos literários. A partir desse motivo de investigação, passamos a pesquisar outras teorias sobre o espaço e a cruzá-las com as de Foucault, em uma tentativa de reinventar os périplos de análise literária.

As teorias foucaultianas das heterotopias e utopias podem ser cotejadas com os espaços que Deleuze e Guattari (1997) definem como lisos e estriados. O espaço liso é representado como peregrino, construindo-se enquanto superfície que pode proliferar em múltiplas direções. Ele é composto por elementos intrínsecos entre si e ao mesmo tempo completamente heterogêneos. A elaboração do espaço liso desencadeia uma propagação descentrada, que se caracteriza por metamorfoses contínuas, desencadeando uma rede complexa de linhas. O implexo de superfícies, linhas e fluxos do espaço liso remetem à ideia de espaço heterotópico proposta por Foucault.

O espaço estriado, ao contrário, é instituído a partir das sedimentações históricas; ele se constrói linear e organizadamente, e, nesse sentido, pode

ser associado ao espaço da utopia proposto por Foucault. No estriamento, existe a coordenação das linhas e dos planos, indicando a normatização da vida e a classificação de funções e lugares dos sujeitos que nele se encontram inseridos. Deleuze e Guattari advertem que nenhum espaço é indefinidamente liso ou estriado. Os espaços, dependendo das posições ocupadas pelos sujeitos, tendem a revezar-se também.

Outro dispositivo teórico adequado para o estudo sobre o espaço literário, também de Deleuze e Guattari (1995), é a noção de rizoma. Para eles, o rizoma é um espaço que não tem começo nem fim, mas “sempre um meio pelo qual se cresce e transborda”. Ele não é constituído de unidades, porém de dimensões, “de direções movediças”. O espaço da literatura fantástica, por exemplo, é essencialmente rizomático, seja por sua multiplicidade significativa, seja pela ruptura que estabelece com o “real”, seja pela conexão alegórica que opera em relação ao mundo.

Gaston Bachelard (1993) aborda o espaço a partir do conceito de *topos*; entretanto, sob ponto de vista diferente de Foucault. Para ele, os espaços tópicos são os espaços do conforto; os atópicos são locais do desconforto, da insatisfação; e os utópicos são os espaços do desejo. É a movimentação desses variados espaços no enredamento que desencadeia uma rede de significações. Um mesmo espaço pode assumir, no trajeto do enredo, a função da topia, da atopia e da utopia. É rica a abordagem de Bachelard sobre as topofilias, os espaços de felicidades, e as topofobias, os de aversão. Frutuosa também é a proposta de compreender a imaginação poética por intermédio dos quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar.

A noção de *topos* está na base também de uma importante teoria de Mikhail Bakhtin, só que esta aparece articulada à noção de *chronos*. De acordo o teórico russo, a definição dos gêneros na literatura é determinada especialmente pelo cronotopo. O cronotopo é a conjunção entre as relações espaciais e temporais da narrativa. Para Bakhtin (1990: 212), o cronotopo “determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica.” Percebemos, dessa maneira, a relevância que Bakhtin atribui ao tempo e ao espaço como definidores dos gêneros. Ao lidar com a noção de cronotopo, ele coloca o elemento temporal numa posição superior ao espacial, pois, conforme assinala, “o princípio condutor do cronotopo é o tempo”. Contudo, como já assinalamos anteriormente, Michel Foucault, contrapõe-se às vozes teóricas que o antecederam e que defenderam a primazia do tempo sobre o espaço. Foucault (2000: 168) afirma que “o que permite a um

signo ser signo não é o tempo, mas o espaço.” Em meio a essa divergência, posicionamo-nos ao lado de Foucault. Entendemos que não há como dissociar na prática o tempo do espaço. Contudo, se se coloca em questão a preeminência de um sobre outro, ela deve ser conferida ao espaço, já que o tempo é concretizado no espaço. Apreendemos a passagem do tempo numa folha de papel pelo amarelecimento da mesma, isto é, o tempo encontra-se concretizado na materialidade de um espaço.

No Brasil, alguns estudiosos devem ser destacados pela preocupação com o campo dos estudos literários sobre o espaço. Osman Lins (1976), em uma análise sobre a obra de Lima Barreto, assumiu o conceito de ambientação como um dispositivo possível para o alargamento do referido campo de estudos. Ambientação e espaço se diferenciam na medida em que a primeira é conotada, construída por uma rede simbólica, em que interferem os olhares e ações dos narradores e das personagens; e o segundo, denotado. Nesse sentido, para “a aferição do espaço, levamos em conta nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (LINS, 1976: 77). Na visão de Lins, existem três tipos de ambientação: a franca, a reflexa e a oblíqua (ou dissimulada). Na ambientação franca, o espaço é apresentado pela descrição de um narrador que não participa da ação, alicerçando-se, então, no descritivismo e no discurso avaliatório. A ambientação reflexa ocorre através da visão das personagens e da colaboração neutra do narrador, que compartilha a percepção das personagens sobre os espaços, mas sem intervir com discursos avaliatórios. Já a ambientação oblíqua “exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação” (LINS, *Ibid.*: 83), e por isso ela pode ser aproximada do “método dramático” (SURMELIAN *apud* LINS, *Ibid.*: 83). Para aclarar o conceito de ambientação oblíqua, Lins se refere à abordagem de Lukács, em “Narrar ou descrever?": para uma boa descrição, o espaço deve vir traduzido em ações.

Antonio Candido disponibiliza para a crítica literária brasileira uma série de estudos em que a análise do espaço é tomada de forma a subsidiar posteriores análises e investigações sobre o assunto. A epígrafe que tomamos para o presente artigo é a mesma usada por Candido no início da primeira parte do livro *O discurso e a cidade*. Reunindo ensaios que, por intermédio da ideia de sistema, procuram abalizar a construção de obras literárias não como um fenômeno relacionado unicamente à expressão individual do artista, porém como um processo de investidura sociológica, uma vez

que é desencadeado do contexto social e, portanto, ideológico, em que a obra foi produzida. Como se sugere desde as palavras de Italo Calvino, que abrem o livro de Candido e este nosso artigo, o real é uma coisa e o ficcional, outra; todavia, entre ambos há uma relação. Em nossa leitura, que temos defendido em trabalhos sobre a espacialidade literária, essa relação entre o ficcional e o real pode ser entendida como uma zona de devir, um entrelugar. Para Deleuze (1997: 11), devir “não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação [...]. O devir está sempre “entre” ou “no meio”. A postura crítica de Candido no tocante à crítica que tem por objeto o espaço parece coincidir com essa concepção deleuziana, na medida em que ele defende: “uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CANDIDO, 2004: 9). O ensaio emblemático de Candido, nesse campo de investigação, é “A degradação do espaço”, uma análise a funcionalidade dos espaços em *L'Assommoir*, de Zola. Nesse ensaio, Candido mostra que, na representação literária, não ocorre uma mera e direta transposição do plano geográfico para o discursivo-literário; o que o escritor constrói é a apreensão de um significado novo que emerge dos espaços “reais”, através do trabalho artístico da palavra. Diríamos, unindo Barthes a Candido, em um movimento de trapaça salutar; e, trazendo Deleuze ao diálogo, movimento esse que pode ser interpretado como um devir. Com sua análise do romance de Zola, Candido parece rebater a ideia de Lukács sobre a precariedade dos romances naturalistas por valerem-se demais do recurso da descrição. Nessa análise, vemos como o todo do romance compõe-se de forma integrada - espaço, personagens, enredo etc. - e como o espaço ficcional disponibiliza ao leitor a possibilidade de uma reflexão sobre a desumanização do homem.

Luís Alberto Brandão Santos vem colocando o tema do espaço ficcional como vetor de análises na cena da crítica literária brasileira de maneira coerente e sistematizada. Em “O espaço e a literatura”, capítulo do livro *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (2001), em co-autoria com Silvana Pessoa de Oliveira, ele convida o leitor a encontrar um mosaico de possibilidades de entendimento do espaço, iniciando pela indagação: “É possível ser sem estar?”, indagação tal que mobiliza a admitir que o homem não pode ser concebido deslocado de referências, sem uma espacialidade que lhe dê suporte. O estudo se divide em dois tópicos, “Pensar o espaço” e “Escrever

o espaço”, que representam dois movimentos: análise e escrita do espaço ficcional. Segundo os autores, a representação do espaço pela literatura pode encaminhar-se por duas vias distintas: a literatura pode apresentar-se como um espelho plano, fomentando a ideia de analogia com a realidade, como é o caso da escrita realista; ou como um espelho deformante, “deslocando a imagem que a sociedade tem de si mesma” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001: 73).

O volume 15 de *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* é dedicado à temática “Poéticas do espaço”. Essa revista tem o mérito de conferir importância aos estudos sobre o espaço no Brasil, propondo exemplos de análise, e, principalmente, realizando uma reflexão séria sobre as possibilidades descortinadas pela crítica literária em torno do tema, como é o caso do texto de Luís Alberto Brandão (2007), intitulado “Espaços literários e suas expansões”, em que o autor expõe de maneira verticalizada quatro principais modos de abordagem do espaço literário. O primeiro se relaciona à “Representação do espaço”, que incidem sobre os espaços físicos, os sociais e os psicológicos. Relacionam-se a essa tendência alguns estudos literários contemporâneos sobre a representação do espaço urbano, os quais encontram base nos estudos de Walter Benjamin sobre Baudelaire. Outra vertente dos estudos contemporâneos é a dos Estudos Culturais, que, usando um léxico relativo ao espaço (como cartografia, território, fronteira), procuram entender os diversos tipos de espacialidades literárias que se conectam com determinadas identidades sociais; os estudos de Homi Bhaba, Edward Said e Stuart Hall representam bem essa vertente. O segundo modo de análise do espaço é o da “Estruturação espacial”, que toma como base a investigação de procedimentos de estruturação textual e cuja concepção de espacialidade é vinculada à “à suspensão ou à retirada da primazia de noções associadas à temporalidade, sobretudo as referentes à natureza consecutiva (e tida, por isso, como contínua, linear, progressiva) da linguagem verbal” (BRANDÃO, 2007: 209). Exemplos de pesquisas sobre a estruturação espacial são as de Joseph Frank sobre a obra de Lessing e as de Georges Poulet sobre Proust. O terceiro modo abrange estudos que têm por objeto o “Espaço da focalização”, ou seja, a análise de como o espaço é projetado pelo foco narrativo. Brandão faz referências aos estudos de Barthes, Todorov, Genette e Zabiarre como exemplos desse modo de abordagem crítica. Incluímos, junto a esses, o estudo de Osman Lins já citado por nós nesse artigo. O quarto modo, o da “Espacialidade

da linguagem”, parte da concepção de que a palavra é espacial: “a ordem das relações, que define a estrutura da linguagem, é espacial à medida que é abordada segundo um viés sincrônico, simultâneo, e não diacrônico, histórico”. Essa tendência parece partir da afirmação de Foucault que expusemos no início deste artigo, a de que o “ser” da linguagem é o espaço. Gérard Genette, Roman Jakobson, Octavio Paz, Roland Barthes e Maurice Blanchot possuem trabalhos nessa linha. Em um segundo momento de seu artigo, Brandão explana sobre quatro expansões dos quatro modos de abordagem analítica do espaço. A primeira expansão, das “Representações heterotópicas”, abarca estudos que procuram “interrogar em que medida a literatura é capaz de fazer uso daquilo que, em certo contexto cultural, é identificado com o espaço” (BRANDÃO, *Ibid.*: 214), e que têm, nos estudos de Michel Foucault e de Gaston Bachelard, exemplos desse tipo de análise. A expansão denominada “Operações de Espaçamento” enfeixa trabalhos que consideram os espaços do texto literário por intermédio da maneira como este é estruturado. Essa expansão pode ser verificada na linha do estudo das obras-em-processo, que se abrem para a experiência da leitura, em que se encaixam os estudos de Blanchot; na linha de estudo que conjuga espaço e temporização, como o estudo da cronotopia de Bakhtin; bem como na linha dos vetores de ordenação e desordenação textual, representada, por exemplo, pelos estudos de Deleuze e Guattari sobre os espaços liso e estriado. A terceira expansão refere-se às “Distribuições espaciais” e procura associar o espaço e a focalização narrativa; o resultado é a análise do espaço não como um conceito *a priori*, porém como uma construção obtida pela rede de relações entre as perspectivas apresentadas na narrativa, processo interpretativo que tem em sua base a semântica estrutural de Greimas e a morfologia do conto proposta por Propp. A última expansão, “Espaços de indeterminação”, procura articular espaço e percepção espacial, muito aos moldes do que já expusemos do trabalho de Wolfgang Iser sobre o fictício e o imaginário, em que o imaginário corresponde ao processo de transposição do real em ficcional.

Outro pesquisador brasileiro que tem sistematizado algumas “poéticas do espaço” é Oziris Borges Filho. Em seu livro *Espaço e literatura: uma introdução à topoanálise* (2007), ele adota o conceito bachelardiano e amplia o seu sentido, buscando as relações não somente entre espaços internos e externos, mas entre todas as espacialidades existentes, das mais físicas e topográficas às mais psicológicas e íntimas.

Voltemos mais uma vez a Foucault. Em seu já citado estudo “Linguagem e Literatura”, com o qual abrimos este artigo, ele não só reclama a carência dos estudos sobre o espaço na crítica literária, mas oferece três direções para a análise das espacialidades da literatura. A primeira se refere ao estudo da espacialidade exterior à obra, investigando “valores espaciais inscritos em configurações culturais complexas e que espacializam qualquer linguagem e qualquer obra que aparecem na cultura” (FOUCAULT, 2000: 170). Um exemplo dado pelo teórico francês diz respeito à figura da esfera na Idade Clássica, que não foi somente usada com grande recorrência na pintura, na arquitetura e na literatura, mas foi a espacialidade de referência desse período, abarcando todas as outras figuras. A outra direção sugerida por Foucault é o estudo dos espaços no interior da obra literária, que “não é exatamente sua composição, [...] mas o espaço profundo de onde vêm e onde circulam as figuras da obra.” (*Ibid.*: 170). E a última direção instigada por Foucault refere-se ao estudo da espacialidade da linguagem da obra, da linguagem que se dobra sobre si para, como diria Barthes, trapacear a língua, ou, como diriam os formalistas, para causar estranhamento. Esse espaço, para Foucault, possivelmente se intensificou com a proposta poética de Mallarmé.

Trazemos Borges para finalizar nosso périplo sobre as propostas de estudos sobre espacialidades na literatura, porque, em Borges (1999), as veredas se entrelaçam e se bifurcam, as bibliotecas são infinitas, e os fios e labirintos compõem o mundo, ainda que nunca deparemos com eles:

O fio que a mão de Ariadne deixou na mão de Teseu (na outra estava a espada) para que este adentrasse o labirinto e descobrisse o centro, o homem com cabeça de touro ou, como quer Dante, o touro com cabeça de homem, e o matasse e pudesse, já executada a proeza, destecer as redes de pedra e voltar para ela, para seu amor.

As coisas aconteceram assim. Teseu não podia saber que do outro lado do labirinto estava o outro labirinto, o do tempo, e que em algum lugar prefixado estava Medéia.

O fio se perdeu; o labirinto perdeu-se, também. Agora nem sequer sabemos se nos rodeia um labirinto, um secreto cosmos, ou um caos fortuito. Nosso belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio. Nunca daremos com o fio; talvez o encontremos para perdê-lo em um ato de fé, em uma cadência, no sonho, nas palavras que se chamam filosofia ou na pura e simples felicidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.

ALBUQUERQUE JÚNIOR; Durval Muniz; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio (Org.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-198.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas III*. São Paulo: Globo, 1999.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura - Poéticas do espaço*. v. 15, n.1, p. 207-220, jan.-jun./2007.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: Uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia - v.1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia - v.5*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugália, 1968.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 137-174.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 255-274.
- HAMON, Philippe. O que é uma descrição?. In: ROSSUN-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Daniele. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976, p. 57-76.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? - uma contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e sobre o formalismo. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Espaço. In: _____. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 204-208.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. Espaço e Literatura. In: _____. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 67-93.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 209-254.

