

BRENO RODRIGUES DE PAULA

**ESTUDO COMPARATIVO ACERCA DO ESPAÇO E
DO TEMPO EM “O GATO PRETO” E *O PROCESSO***



ARARAQUARA – S.P.
2012

BRENO RODRIGUES DE PAULA

ESTUDO COMPARATIVO ACERCA DO ESPAÇO E DO TEMPO EM “O GATO PRETO” E *O PROCESSO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras-UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)

ARARAQUARA – S.P.
2012

Paula, Breno Rodrigues de
Estudo comparativo acerca do espaço e do tempo em “O gato
preto” e O Processo / Breno Rodrigues de Paula. – 2012
115 fb. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara.

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1 Literatura comparada. 2. Poe, Edgar Allan, 1809-1849.

3 Kafka, Franz, 1883-1924. Descritor. I. Título.

BRENO RODRIGUES DE PAULA

ESTUDO COMPARATIVO ACERCA DO ESPAÇO E DO TEMPO EM “O GATO PRETO” E *O PROCESSO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras-UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria da narrativa
Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Bolsa: CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)

Data da defesa: 29/05/2012

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS/Três Lagoas.

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

À Jéssica e Célia.

AGRADECIMENTOS

O agradecimento é o ponto mais complexo da dissertação, e por isso o deixo para o final da escrita, por se tratar de uma atividade perigosa, pois, corre-se o risco de cair no “pedantismo cristão” ou no ríspido obrigado (de forma seca e direta), deixando pessoas e instituições sem citação. Mas, não querendo me submeter à ingratidão, e não sendo cristão, serei comedido e direto, além de dedutivo. Gostaria de agradecer à Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP/FCLAR por me propiciar anos de estada de estudos nas suas dependências, não há lugar que mais permaneci nos últimos oito anos (2005-2012), seja na biblioteca, no Cine Campus ou nos bancos em frente ao espelho d’água, onde achei o prefixo “di” para diversos “logos”. Devo também agradecer à CAPES por financiar a minha pesquisa. Todavia, as instituições são feitas de pessoas, e algumas poucas as sustentam, como a Tatiana (Seção Técnica Acadêmica), Rita (Seção de Pós-Graduação), Aluizio (ERI/SAEPE), Ana Paula (Biblioteca) e Zé (Biblioteca).

Em relação aos professores, gostaria de agradecer à Professora Márcia Gobbi (Literatura portuguesa) por ser a primeira a me orientar e me introduzir nos trabalhos acadêmicos; à Professora Guacira Marcondes Machado Leite (Língua e Literatura francesa) pelo seu exemplo de dedicação e de trabalho árduo; assim como a Professora Ucy Soto (Língua e Literatura espanhola) exemplo de paixão pela profissão, como também a Professora Fabiane Renata Borsato (Teoria da Literatura); e ao Professor Luiz Gonzaga Marchezan, com olhos de orientador e técnico por mais de cinco anos. Não poderia deixar de fora a Professora Karin Volobuef (Língua e Literatura alemã) pela sua paciência, suas correções e dicas na qualificação e na defesa, e nos diversos eventos compartilhados, como também ao Professor Rauer Ribeiro Rodrigues, pela oportunidade de diálogo e pela leitura atenta do nosso trabalho.

O meu trabalho não seria o mesmo se não tivesse compartilhado experiências com um grupo de intelectuais no GIEPS, que tiveram a função de tese, antítese e síntese dentro da minha formação pré-universitária, tais como Alessandro Melo (que me apresentou ambas as obras aqui estudadas), Rodrigo Tadei e Fabrício (*in memoriam*), além das três parcas moiras Cristinas: Mérilin Cristina, Paula Cristina e Cátia Cristina. Pelas discussões, estas responsáveis por um desenvolvimento intelectual gigantesco, e dialético.

Para finalizar, agradeço, pela paciência e pelo incentivo, à minha mãe Célia e à Jéssica, companheira de percurso e de vida.

“Sou um homem metódico. O método é tudo afinal. Não há gente que eu mais cordialmente deteste do que esses malucos excêntricos que tagarelam a respeito do método, sem compreendê-lo, presos estritamente à sua letra, mas violando-lhe o espírito.” (POE, 2001, p. 512)

“De todas as maneiras, em resumo, consegui o que me propusera alcançar. E não se diga que o esforço não valia a pena. Além do mais, não é a opinião dos homens o que me interessa; eu somente quero difundir conhecimentos, apenas estou informando.” (KAFKA, 1977, p. 154)

*“C’est l’Ennui! – l’oeil charge d’un pleur involontaire,
Il revê d’échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère.”* (BAUDELAIRE, 1999, p. 37)

RESUMO

O espaço e o tempo são elementos estruturais de fundamental importância na narrativa literária, podendo assumir funções diversas. Os métodos e os recursos narrativos de que o escritor dispõe são variados. A sua instauração gera uma relação entre ambos de valores estéticos e narrativos muitas vezes diferentes para cada obra. Cada escritor projeta-os segundo a sua concepção estético-literária e ao seu estilo. Partindo deste axioma, que é a existência do espaço e do tempo como categorias narrativas, analisamos duas obras literárias específicas: o conto “O gato preto”, de Edgar Allan Poe, e o romance *O Processo*, de Franz Kafka. A partir da análise das respectivas obras, verificamos como ambas as categorias narrativas se apresentam em um conto e em um romance e como elas auxiliam na obtenção de efeitos pré-definidos, como, por exemplo, os efeitos elencados na filosofia da composição e no realismo fantástico, respectivamente. Objetivamos ressaltar as especificidades de como Poe e Kafka retratam o espaço e o tempo em ambas narrativas. Pretendemos estudar, desta forma, os principais aspectos narrativos do conto e do romance em questão de modo a ressaltar as suas especificidades, elencando as suas funções narrativas, para tanto trabalhamos com os conceitos de espaço tópico e descrito, além dos aspectos do tempo a partir do nível narrativo e do nível diegético.

Palavras - chave: Espaço, Tempo, Narrativa, Poe, Kafka, O Gato Preto, O Processo.

ABSTRACT

Space and Time are structural elements of fundamental importance in literary narrative, and may take several functions. The methods and narrative procedures the writer arranges are diverse. Their establishment generate a relationship between them which aesthetic and narrative values are often different for each work. Each writer designs them according to their style, as well as their aesthetic-literary conceptions. From this axiom, which is the existence of space and time as narrative categories, we analyze two specific literary works: the short story called "The Black Cat" by Edgar Allan Poe, and the novel *The Judgment* by Franz Kafka. Drawing on the analysis of their works, we see how both categories are presented in a short story and in a novel and how they assist in achieving predefined effects, such as the ones listed in "The Philosophy of Composition" and in the Fantastic Realism, respectively. Our aim is to highlight the specificities of how Poe and Kafka portray Space and Time in both narratives. By doing so, we intend to study the main narrative aspects of the short story and the novel in question so as to highlight their specific features, listing their narrative functions. Therefore, the concepts of topic and described Space, in addition to the aspects of Time from the narrative and diegetic levels are focused.

Keywords: Space; Time; Narrative; Poe; Kafka; *The Black Cat*; *The Judgment*.

RÉSUMÉ

L'espace et le temps sont des éléments structurels d'une importance fondamentale dans le récit littéraire, et ils peuvent prendre plusieurs fonctions. Les méthodes et les ressources narratives de l'auteur sont variées. La création de l'espace et du temps crée une relation entre les deux de valeurs esthétiques et narratives souvent différentes pour chaque travail. Chaque écrivain les conçoit en fonction de sa conception esthétique et de son style littéraire. À partir de cet axiome, qui est l'existence de l'espace et du temps comme catégories narratives, nous analysons deux œuvres spécifiques de la littérature: le conte "Le chat noir" d'Edgar Allan Poe, et le roman *Le Procès* de Franz Kafka. Par l'analyse de leurs œuvres, nous voyons comment les deux catégories sont présentées dans un récit narratif et un roman et comment ils aident à la réalisation d'effets prédéfinis, par exemple, les effets mentionnés dans la « Philosophie de la composition » et le réalisme fantastique, respectivement. Nous avons pour objectif de mettre en évidence les spécificités selon lesquelles Poe et Kafka dépeignent l'espace et le temps dans les deux récits. Nous avons l'intention d'étudier, de cette manière, les principaux aspects de l'histoire et la narration du conte et du roman en question, afin de mettre en évidence leurs caractéristiques spécifiques, pour montrer leurs fonctions narratives de travailler avec les concepts d'espace topique et d'espace décrit, et les aspects du temps de niveau narratif et de niveau diégétique.

Mots-clés: Espace, Temps, Récit, Poe, Kafka, Le chat noir, Le procès.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.13
1 O ESPAÇO E O TEMPO NA NARRATIVA LITERÁRIA.....	p.18
1.1 O espaço.....	p.18
1.1.1 O espaço na narrativa literária: tópico e descritivo.....	p.22
1.2 O tempo.....	p.26
1.2.1 O tempo na narrativa literária: o nível diegético e as anacronias.....	p.31
1.3 As concepções sistêmicas de espaço e de tempo: o cronotopo de Bakhtin e a poética do espaço de Bachelard.....	p.37
1.3.1 O cronotopo de Bakhtin.....	p.37
1.3.2 A Poética do espaço de Bachelard.....	p.44
2 A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO E DO TEMPO PARA A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO DE EDGAR ALLAN POE NO CONTO “O GATO PRETO”.....	p.52
2.1 Biografia e bibliografia.....	p.52
2.2 O local de Poe na história da literatura estadunidense.....	p.58
2.3 A angústia da influência de Poe: traduzida por Baudelaire, Dostoiévski, Assis, Pessoa, Cortázar e Borges.....	p.62
2.4 A importância de Poe para a moderna teoria do conto através da sua filosofia da composição.....	p.66
2.5 O espaço circunscrito no conto “O gato preto”.....	p.70
2.6 O tempo diluído em marcas de impressão.....	p.76
3 O ESPAÇO E O TEMPO NA CONSTRUÇÃO DO REALISMO FANTÁSTICO NO ROMANCE <i>O PROCESSO</i>, DE FRANZ KAFKA.....	p.82
3.1 Biografia e bibliografia.....	p.82
3.2 A situação de Kafka na história da literatura mundial: modernista, expressionista, realista, realista fantástico?.....	p.85
3.3 O espaço grandioso no romance <i>O Processo</i>	p.91
3.4 O tempo cíclico que pára de rodar.....	p.99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.109

INTRODUÇÃO

Tempo e espaço são categorias fundamentais da narrativa e recebem tratamentos diversos pelo ficcionista; funcionam de acordo com o desenvolvimento do projeto e processo criativo de cada texto inventado. O modo como um autor trata o tempo, no nível diegético e nas anacronias, ou trata o espaço através de indicações tópicas ou do processo descritivo, pode indicar sua concepção estético-literária. O objetivo dos nossos estudos está no âmbito das reflexões do tempo e do espaço na prosa de ficção.

As articulações funcionais do espaço e do tempo apresentam-se como fatores de extrema importância para o estudo da narrativa literária. O nosso objetivo, em sentido amplo, é o de estudar as funções do espaço e do tempo em “O gato preto” (1843), conto de Edgar Allan Poe (1809-1849), e *O Processo* (1924), romance de Franz Kafka (1883-1924), com a pretensão de contribuirmos para o estudo das formas literárias do conto e do romance diante de narrativas exemplares.

Trabalhamos com a hipótese de que ambas as categorias possuem funções diferentes nas narrativas eleitas para análise. Cada autor trabalha de modo diferente espaço e tempo narrados: Poe segundo sua “filosofia da composição”; Kafka orientado pelo realismo fantástico. Optamos por traduções em português das respectivas obras analisadas feitas por Oscar Mendes e Modesto Carone; isto porque nosso trabalho não se volta para questões estilísticas. Conforme Roland Barthes (1977, p. 40): “[...] não levaremos em conta fato de que o trabalho se fará sobre uma tradução: tomaremos o texto tal como ele, tal como o lemos [...]”.

Tanto as escolhas envolvendo autores como suas obras deram-se pelo fato de serem representativos e importantes dentro da representação do ficcional em seus respectivos gêneros: no interior da moderna teoria do conto de Poe e na prosa romanesca modernista de Kafka. O conto de Poe encontra-se destacado no conjunto de sua obra, assim como o romance de Kafka figura como uma das narrativas mais emblemáticas dentro da sua produção literária.

Os estudos relativos à ficção de Poe e Kafka são numerosos e ricos. Os estudos, pelas teorias literárias, das categorias do espaço e do tempo, mostram-se frutíferos e abundantes. Muitas vezes, encaminhamentos teóricos de um determinado campo são incorporados em outro, proporcionando a extensão de conceitos e métodos, sem, contudo, descaracterizar os objetivos do conhecimento. No caso da narrativa literária, observamos numerosos e variados

estudos do espaço e do tempo; no entanto, sua aplicação em determinadas obras literárias mostram-se escassos, como no caso do conto “O gato preto” e no romance *O Processo*.

Segundo Bournef (1976), estudioso do romance, é através do espaço que se revelam ou se realizam os personagens. O romance, de acordo com o teórico, fornece um mínimo de indicações geográficas, de modo que o espaço num romance exprime-se em formas, que poderíamos chamar de espacialidades, e reveste-se de sentidos múltiplos. Para ele, há o “inventário dos locais”, “deslocações e itinerários”, o “descrever ou não descrever”, tudo, itens de capítulos de sua obra *O universo do romance*.

José Luiz Fiorin, em *As astúcias da enunciação* (1994), trabalha com o conceito de “espaço demarcado”, com “indicações tópicas”. Este trabalho de Fiorin faz um estudo acerca das categorias da enunciação (pessoas, espaço e tempo) e dá uma grande contribuição às investigações da narrativa literária; faz a ligação entre os estudos da enunciação e os da narrativa, de forma coesa e frutífera. Outro estudo ímpar é o da obra *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (1988), que trata o espaço como uma “imagem poética”, num súbito realce do psiquismo, mostrado como revestido, no espaço, de conteúdo, momento de ganho de uma significação fenomenológica. Para Osman Lins (1976), tal visada possibilitou-lhe conceituar a “ambientação”, como sistematizado na sua obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

Tendo em vista as reflexões acerca do tempo, destaca-se a obra de Adan Mendilow (1972) *O tempo e o romance*, que parte do “problema geral do tempo” até “A obsessão da ficção pelo tempo”, diferenciando “Artes temporais e artes espaciais”, ressaltando “Os valores temporais da ficção”, que ele subdivide em: “Tempo pelo relógio”, “Duração cronológica da leitura”, “Duração cronológica do escrever” e “Duração pseudocronológica do tema do romance-tempo ficcional”.

O trabalho de Fiorin (1994) também se mostra importante no estudo do tempo, que se apresenta demarcado através do ato da enunciação, segundo um esquema de concomitância/não concomitância e anterioridade/posterioridade. Outro estudo que se mostra importante, e que une num único conceito o espaço e o tempo, é de Bakhtin (1988), acerca do *cronotopo*, que figura na sua obra *Questões de estética e literatura: A teoria do romance*. Bakhtin trabalha o *cronotopo* (tempo-espaço) a partir da análise da evolução do romance, desde o protoromance grego até a obra de Rabelais, passando pelo romance de cavalaria e pelo romance idílico.

No sentido *stricto*, em relação às obras “O gato preto” e *O Processo*, os estudos acerca do espaço e do tempo, bem como de sua função, mostram-se escassos. Em Kafka, o trabalho que mais se aproxima é o de Luiz Costa Lima (1993), que na sua obra *Mimeses: desafio ao pensamento*, em específico o capítulo sete, intitulado “O paradoxo em Kafka”, trata a espacialidade do tribunal de forma crítico-interpretativo, sem, contudo, levantar as características constitutivas do espaço no romance. O que ocorre também na obra *Kafka: pró e contra* do estudioso Günther Anders (1969) e em Mielietinski (1987) no capítulo “Mitologismo em Kafka”, que figura na sua obra *A poética do mito*.

Em Poe, sua fortuna crítica mostra-se extensa, variada e de diversas matrizes. O próprio Bachelard (1988) cita fragmentos da obra de Poe para exemplificar trechos de sua obra *A poética do espaço*. Até mesmo Poe chega a teorizar acerca de diversos componentes e passos de sua concepção estético-literária no seu ensaio *A filosofia da composição*. Outro trabalho que se mostra, inicialmente, frutífero é a tese de mestrado de Marmorato, defendida em 1979 na Universidade Metodista de Piracicaba com a orientação do Prof. Dr. Dante Tringali acerca da “expressão artística do medo” nos contos de Edgar Allan Poe, no qual alguns elementos do conto, inclusive o espaço, servem ao “código do medo”. Contudo, na obra, não é trabalhada a questão do espaço nos contos de Poe de forma sistemática.

No estudo acerca do tempo nas obras de Poe e Kafka, Mendilow (1972) chega apenas a trabalhá-lo de forma superficial. Ele coloca a questão do “tempo ideal” em Kafka, no seu capítulo X acerca da “inexistência do tempo”, que é discutido no item 3.4 do presente trabalho. Contudo, o conceito de “tempo diluído em marcas de impressão”, desenvolvido por Mendilow (1972), mostra-se, mesmo sem o autor ter em vista a obra de Poe, aplicável ao conto “O gato preto”. Outra teoria que se mostra aplicável no romance *O Processo* é a de “tempo cíclico” sistematizado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges (2001) na sua obra *A história da eternidade*, na qual há a divisão do tempo entre cíclico e finito. Sua preocupação é, sobretudo, filosófica: seja estética, epistemológica ou ontológica.

Como se vê, a fortuna crítica, no Brasil, acerca do espaço e do tempo na narrativa literária é extensa e variada. Contudo, os estudos do espaço e do tempo nas narrativas das obras “O gato preto”, conto de Edgar Allan Poe, e *O Processo*, romance de Franz Kafka são escassos e não sistematizados. Alguns autores, dentre eles Mendilow e Bachelard, referem-se a partes

das obras de Poe ou Kafka. Não foram realizados estudos dedicados exclusivamente às obras que queremos descrever.

O método de análise adotado é o hipotético-dedutivo. Dedutivo porque partimos das concepções gerais do espaço e do tempo, das características dos mesmos no conto e no romance em questão e da hipótese de que o espaço e o tempo possuem funções marcantes nas narrativas de “O gato preto” e *O Processo*.

O presente trabalho divide-se em três partes, cada parte de acordo com as etapas do método seguido e teóricos eleitos.

Na primeira parte, intitulada “O espaço e o tempo na narrativa”, a partir das características gerais do espaço e do tempo na narrativa literária, estudamos o “espaço tópico” e o “espaço descrito”; os “valores temporais da narrativa” e o “Tempo cronológico da ação”, assim como o “Tempo ficcional”, para, em seguida, estudarmos algumas concepções sistematizadas, tais como o cronotopo, de Mikhail Bakhtin e a poética do espaço, de Gaston Bachelard.

Na segunda parte, denominada “A importância do espaço e do tempo para a filosofia da composição de Edgar Allan Poe no conto “O gato preto”, analisamos e descrevemos a maneira como Poe instaura e manipula as categorias do espaço e do tempo.

Na terceira parte “O espaço e o tempo na construção do realismo fantástico no romance *O Processo*, de Franz Kafka”, realizamos o mesmo percurso do capítulo anterior, a mesma estrutura organizacional. Iniciamos com alguns apontamentos de ordem biográfica e bibliográfica e, a seguir, situamos os autores dentro das suas respectivas histórias literárias: a estadunidense e a alemã; por fim, partimos para a análise do espaço e do tempo no *corpus* proposto.

Por último, nas considerações finais, verificamos as funções do espaço e do tempo nos projetos poéticos de Poe, desenvolvido na sua “Filosofia da composição” e no interior do Realismo fantástico que caracteriza o romance de Kafka; na maneira como cada autor trabalha o estabelecimento das categorias do espaço e do tempo no conto e no romance em questão, verificando, desta forma, se cada obra conta com maneiras diferentes de tratamentos dispensados à espacialidade e temporalidade conforme as respectivas narrativas.

Para a análise do espaço e suas espacialidades, o conceito de “espaço tópico” e descrição, sistematizados por Fiorin (1994) e Bourneuf (1976), respectivamente, foram de

extrema utilidade. Com relação ao espaço do conto, a “poética do espaço” do pensador francês Gaston Bachelard (1988) mostrou-se produtiva no suporte das análises das espacialidades narradas. No que concerne ao tempo, as teorias de Mendilow (1972) acerca do “tempo ficcional” e “tempo cronológico da ação”, bem como o “tempo diluído em marcas de impressão” e, até mesmo, da “inexistência do tempo na narrativa”, foram utilizados nas análises tanto do conto como do romance.

Os conceitos de espaço e de tempo encontram-se delimitados para análises literárias. Assim, adotamos a terminologia de espacialidade para as descrições do espaço ficcional, um sentido específico para o termo. Para a descrição do tempo, adotamos a terminologia do estudioso Mendilow (1972): “tempo ficcional”, “tempo pelo relógio”, “marcas de impressão”, “tempo ideal”, etc.

1 O ESPAÇO E O TEMPO NA NARRATIVA LITERÁRIA

Consideremos, inicialmente, as características gerais do espaço e do tempo, bem como das suas múltiplas definições e concepções. No que tange ao espaço, exporemos, de forma sucinta, as concepções de espaço no item 1.1 e, em seguida, no item 1.1.1 o espaço na narrativa literária, focando no “espaço tópico”, para, em seguida, discutir o “espaço descrito”, no item 1.1.2. Assim, apresentamos as maneiras que o autor dispõe para projetar o espaço como, por exemplo, o “espaço tópico” e o “espaço descrito” e, ainda, a relação entre a descrição e narração.

Na segunda etapa, no item 1.2, trabalharemos o conceito de tempo, destacando as dicotomias entre tempo cíclico e tempo finito, bem como tempo objetivo e tempo subjetivo. Por fim, no item 1.2.1 trabalharemos o tempo na narrativa literária, especificamente, no nível diegético, a partir das preposições do teórico Adan Mendilow, e, em seguida, as anacronias: a analepse e a prolepse. Deste modo, discutiremos, mesmo que de forma sucinta, o tempo nos níveis diégetico e no nível do discurso. Por fim, veremos como é trabalhada a questão do espaço e do tempo no cronotopo bakhtiniano e na poética do espaço bachelardiana, no item 1.3.

1.1 O espaço

A linguagem, o pensamento, a arte contemporânea, como salienta Genette (1972, p. 99), são espacializadas, ou pelo menos comprovam uma ampliação notável da importância concedida ao espaço: “[...] manifestam, pois, uma valorização do espaço”. Como veremos adiante, tentaremos determinar o conceito de espaço a partir da visão de vários pensadores como Merleau-Ponty, Kant, Genette, Bourneuf, antes de estudarmos como o espaço se apresenta na narrativa literária.

Para Merleau-Ponty (1999, p. 338), há uma relação orgânica entre o sujeito e o espaço, de modo que a experiência perceptiva nos mostra como (sujeito e espaço) estão propostos em nosso encontro primordial com o ser, e que ser, segundo o teórico, é sinônimo de ser situado espacialmente. A orientação, e em geral a percepção, indicam, no interior do sujeito, o fato de

seu nascimento, a contribuição perpétua de sua corporeidade: “[...] uma comunicação com o mundo mais velho que o pensamento” (Merleau-Ponty, 1999, p. 342). Ou seja, o ser é ulterior ao espaço; a percepção e a ação só são possíveis e perceptíveis em um espaço:

Por que, perguntar-se-á, a percepção nítida e a ação segura só são possíveis em um espaço fenomenal orientado? Isso só é evidente se se supõe o sujeito da percepção e da ação confrontando com um mundo em que já existem direções absolutas, de modo que ele tenha de ajustar as dimensões do seu comportamento àquelas do mundo. Mas nós nos situamos no interior da percepção, e perguntamo-nos precisamente como ela pode ter acesso a direções absolutas, logo não podemos supô-las dadas na gênese de nossa experiência espacial. O espaço sempre se procede a si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 339)

Isto é, o espaço é um elemento anterior ao ser, e anterior à constituição do ser, por ser um elemento que já possui uma existência *a priori*.

Ao largo do estudo do espaço percebido, Merleau-Ponty (1999, p. 361) passa para a análise do movimento:

O movimento, mesmo se não pode ser definido por isto, é um deslocamento ou uma mudança de posição. Assim como primeiramente encontramos um pensamento da posição que a define por relações no espaço objeto, existe uma concepção objetiva do movimento que o define por relações intramundanas, tomando a experiência do mundo por adquirida.

Para Merleau-Ponty (1999, p. 364), se projetarmos a imagem consecutiva de um movimento em um campo homogêneo, sem nenhum objeto e sem nenhum contorno, o movimento toma posse de todo espaço. Ele afirma:

A percepção do movimento só pode ser percepção do movimento, e reconhecê-lo como tal se ela o apreende em sua significação do movimento e com todos os momentos que lhe são constitutivos, particularmente com a identidade do móbil. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 366)

Ou seja, a percepção apreende a significação do movimento, que não se faz caso não se manifeste de um modo implicado temporal e espacialmente. Isto é, a partir da percepção do movimento, o espaço, e também o tempo, tornam-se mais perceptíveis ao ser: “[...] a percepção espacial é um fenômeno de estrutura e só se compreende no interior de campo perceptivo que inteiro contribui para motivá-la, propondo ao sujeito concreto uma ancoragem possível.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 377)

De acordo com Merleau-Ponty (1999, p. 327), Kant tentou traçar uma linha de demarcação rigorosa entre o espaço enquanto forma de experiência externa e as coisas dadas nessa experiência, não a partir de uma relação de inclusão lógica, como a que existe entre o indivíduo e a classe, já que, para Merleau-Ponty, o espaço é anterior às suas pretensas partes, que sempre estão nele recortadas. O espaço seria o meio pelo qual a posição das coisas se mostra possível:

O espaço não é o meio ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 327)

Acerca do espaço em Kant, Merleau-Ponty (1999, p. 328) reflete que:

Portanto, eu não reflito, vivo nas coisas, ora como seu atributo comum, ou então eu reflito, retorno ao espaço em sua fonte, penso atualmente as relações que estão sob esta palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e suporte, passo do espaço espacializado para o espaço espacializante.

Para Kant (2002, p. 44), o espaço, assim como também o tempo, está ligado a um princípio de sensibilidade *a priori*, que ele denominou de “estética transcendental dos elementos”. De acordo com ele, há duas formas puras de intuição sensível, como princípios de conhecimento *a priori*, ou seja, o espaço e o tempo. Teríamos, assim, a presença do sujeito e tudo que fosse externo a ele estaria situado no espaço, de modo que neste espaço sua configuração, grandeza e relação recíproca são determinadas ou determinantes.

Kant formula o conceito no qual o espaço seria uma representação *a priori* necessária que fundamenta todas as intuições externas:

É impossível ter uma representação sem haver espaço, com quanto se possa perfeitamente pensar não haver objeto algum no espaço. Dessa forma consideramos o espaço a condição de possibilidades dos fenômenos, a uma determinação que dependa deles. É uma representação *a priori*, que necessariamente fundamenta todos os fenômenos externos. (KANT, 2002, p. 45)

Ou seja, o espaço não necessita de fenômenos para existir, o que não ocorre com os fenômenos, que dependem do espaço para condicionarem a sua existência. Isto leva Kant (2002, p. 45) afirmar que a representação originária do espaço é uma intuição *a priori* e não conceito.

O espaço, em Kant, é visto a partir de uma estética transcendental de elementos que geram conhecimentos sintéticos *a priori*:

Por exposição transcendental entendo a explicação de um conceito considerado um princípio, a partir do qual se pode entender a possibilidade de outros conhecimentos sintéticos *a priori*. (KANT, 2002, p. 46)

Ainda segundo o autor: “O espaço tem de ser originalmente uma intuição, porque de um simples conceito não se podem extrair proposições que ultrapassem o conceito, o que acontece todavia na geometria.” (KANT, 2002, p. 46). No caso da narrativa literária, e mais ainda nas artes espaciais, o espaço deixa de ser exposto sinteticamente para ser exposto esteticamente e expansivamente, ao ser revestido de incidências semânticas.

Em Kant, o espaço é, em primeiro lugar, como salienta Merleau-Ponty, a maneira como somos afetados, diante de um dado bruto da nossa constituição humana; em seguida, “não é mais contingência, mas uma necessidade intrínseca; sinônimo da possibilidade de uma constituição de objeto para nós. Ele possui, então, uma significação ontológica, visto que, sem ele, não há ser.” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 41). O espaço dá suporte à ação e, conseqüentemente, ao desenvolvimento ontológico, epistemológico e estético do ser humano. A partir da percepção do espaço, pode-se criar e recriar espacialidades, segundo uma série de localizações pontuais.

No caso da narrativa literária, o processo literário constituído a partir de uma operação mimética do mundo físico cria o espaço e, “convertido em discurso ao nível da elaboração signica, reconstrói uma estrutura de realidade ficcional que comporta uma dimensão objetiva, ou subjetiva, do espaço.” (SILVA, 1984, p. 57). No próximo capítulo, veremos como o espaço se apresenta na narrativa literária.

1.1.1 O espaço na narrativa literária

Dentre as categorias fundamentais da narrativa - espaço, tempo, ação, narrador e personagem, o espaço constitui uma das mais importantes, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as demais categorias narrativas, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Faz-se na categoria da narrativa que se imbrica com o descritivo:

Trata-se, na realidade, do descritivo apoiando o narrativo. Entendido como domínio da diegese, ele integra, em primeira instância, os componentes físicos ou as espacialidades, que servem de cenário ao desenvolvimento da ação e à movimentação das personagens; em segunda instância, as atmosferas sócio-históricas e, até mesmo, simbólicas. (BOURNEUF, 1976, p. 130)

O espaço, na narrativa literária, para Antonio Dimas (1994, p. 5), apresenta-se como um elemento estrutural de extrema importância para o delineamento e, conseqüentemente, para o condicionamento do conteúdo da narrativa: “o espaço pode alcançar estatuto tão importante quantas outras categorias da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc.” O espaço, como defende Bourneuf (1976, p. 131), exprime-se em forma e reveste-se de sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão e ser da obra. Fiorin (1994, p. 44-7) defende que toda enunciação é o lugar de instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaço-temporais, de modo que o Eu, segundo ele, mostra-se inserido num tempo e num espaço. O espaço dá, portanto, sustentabilidade à ação e condicionamento à narrativa. Para Genette (1972, p. 42), a nossa linguagem é toda tecida no espaço. Ainda segundo o Genette (1972, p. 106):

Hoje a literatura - o pensamento - exprime-se apenas em termos de distâncias, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminhos e de moradas: figuras ingênuas, nas características, figuras por excelência, onde a linguagem se espacializa a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se.

As espacialidades, segundo Bourneuf (1976, p. 131), são construídas a partir de “círculos concêntricos”, partindo de um ponto preciso em que envolvem as personagens: casa, apartamento; até espaços longínquos que as envolvem- muralhas de uma cidade, montanhas desertos, etc. As espacialidades surgem a partir da instauração de marcos tópicos que dão noção de completude ao espaço da narrativa. A instauração não se utiliza da descrição (que será

tratada mais a diante), mas sim de indicações tópicas. O narrador pode apenas dizer onde a ação se passa: montanha, cidade, etc. Ele não necessariamente precisa descrever a montanha ou a cidade.

Ainda sobre espaço tópico, Fiorin (1994, p. 284) considera que o espaço tópico é determinado quer em relação ao enunciador, quer em relação a um ponto de referência inscrito no enunciado como, por exemplo, na montanha, na cidade, etc. Ainda segundo Fiorin (1994, p. 285):

Nos espaços tópicos, os corpos são dispostos em relação ao ponto de referência, segundo um determinado ponto de vista. Isto é, uma dada categoria espacial. Isso permite estabelecer a posição do corpo ou a direcionalidade de seu movimento com base numa das dimensões do espaço. Temos, então, uma espacialidade tópica estática e uma cinética. Essa espacialidade diz-nos onde estamos e onde estão os corpos na vastidão do universo, para onde vamos ou vão os corpos.

No que concerne às categorias fundamentais da narrativa, a maneira de como o autor trabalha o espaço, a partir de marcos espaciais tópicos ou da descrição, apresenta-se como um fator de extrema importância para o delineamento da obra literária. O autor pode apenas indicar marcos tópicos ou fazer extensas descrições de espacialidades. Abaixo, será tratada a questão da descrição do espaço, bem como a sua relação com a narração, como também a sua função.

Na narrativa literária, o autor dispõe de dois recursos para projetar o espaço: no primeiro, ele pode instaurar marcos espaciais a partir de indicações de espaços tópicos (como visto acima), sem descrevê-los; ou, num segundo recurso, descrever o espaço a partir de uma ótica descritiva, por meio do enquadramento de um foco, apreendendo-o em suas linhas constitutivas, o que originaria a descrição de uma dada espacialidade. Assim, “o espaço é construído a partir da multiplicidade dos pontos nele diferenciáveis”, como afirma Martin Heidegger (1998, p. 242).

O espaço é “construído” pelo narrador a partir do mesmo princípio da narração, ou seja, a partir da descrição. Ambos os princípios são, segundo Bourneuf (1976, p. 141), operações similares:

Narrar e descrever são duas operações similares, no sentido em que ambas se traduzem por uma seqüência de palavras (sucessão temporal do discurso), mas seu objeto é diferente: a narração restitui a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos, a descrição representa objetos simultâneos e justapostos no espaço.

Ambos os princípios são similares, contudo não são homogêneos. Eles não podem, devido às características peculiares do processo lingüístico que a literatura utiliza, se homogeneizarem na narrativa, como acontece, por exemplo, no cinema no qual a ação, o espaço e o tempo se apresentam a partir de um corpo homogêneo de imagens, ou sincrético. Estes princípios, na narrativa literária, apresentam-se de forma heterogenia, mesmo quando há amálgama dos dois princípios, no qual é, mesmo assim, possível diferenciar o processo discursivo de ambos.

O autor, segundo Bourneuf (1976, p. 131), dá ao leitor informações úteis ou interessantes sobre o local principal em que se situará a ação, permitindo-se introduzir outras descrições cada vez que as personagens se deslocam. A narrativa, de acordo com ele, imobiliza-se por algum tempo num “quadro” e depois retorna a sua progressão. Para Mendilow (1972, p. 26), numa narrativa, o que está sendo expresso pode ser em si mesmo estático e objeto de uma descrição, ou dinâmico e objeto de uma narração; em qualquer dos casos, segundo ele, o meio de expressão é a linguagem, que é um processo.

Para Tison-Braun (1980, p. 18), a descrição transpõe em palavras o aspecto e o significado do espaço. Para ele, o escritor tem total domínio sobre o processo descritivo:

Maître de son sujet et de son art, le descripteur a dédaigné la magie banale des eaux raiasseblants et bondissants, puis l' a recrée, enrichie: le lecteur y sent désordenais l'illusion érodée par la connaissance et ressuscite par le désir.¹

O escritor descreve, segundo Tison-Braun (1980, p. 83), o espaço e não o lugar.

L'espace dont il s' agit ici est celui où se situent les images évoquées par les écrivains. Il est espace et nom lieu parce que, précisément, le spectacle imaginaire ne se situe en aucun lieu comparable à celui d'un spectacle perçu.²

Ou seja, através da descrição do espaço, cria-se um universo de forma literária sob os olhos daquele que o descreve e diante dos olhos daquele que o lê: o leitor.

¹ Mestre do seu objeto e da sua arte, aquele que descreve despreza a magia banal das águas turvas e calmas, de modo que ele as recria, enriquece-as: o leitor sente desordenada a ilusão erodida pelo conhecimento e ressurgida pelo desejo. (Tradução nossa)

² O espaço que se apresenta na narrativa é onde se situam as imagens evocadas pelos escritores. É o espaço e não o local, uma vez que precisamente o espetáculo imaginário não se situa em nenhum local comparável com aquele espetáculo percebido. (Tradução nossa)

Segundo Tison-Braun, a descrição utilizada pelo processo literário não é uma pintura que reproduz um espetáculo, real ou imaginário, do universo. Ela é, antes de tudo, uma obra da consciência de um escritor:

La description littéraire s'est donc pas une peinture de chevalet, reproduisant un spectacle, réel ou imaginaire, mais l'ouvre d'une conscience qui rend compte (et se rend compte) sous forme d'image, de ses propres mouvements prérefléchis. (TISON-BRAUN, 1980, p. 105)³

Tison-Braun conclui que a descrição nos mostra o espaço através de elementos do “real”, sustentando um “espetáculo fictício”, concretizado em imagens:

La description nous montre, c'est le déroulement ou le surgissement du film intérieur qui tantôt accroche des éléments du réel, tantôt suscite un spectacle fictif qui concretise en images un monde d'appels, d'émotions, d'affinités. (TISON-BRAUN, 1980, p. 109)⁴

Para ele, o autor descreve o “espaço percebido”, apreendido pelo olho que olha através das “portas da percepção”. Portanto, antes do espaço descrito, há o espaço percebido. Por seu turno, Machado (1995, p. 245) define o conceito de descrição como sendo uma forma narrativa que mostra o homem interagindo no cenário físico. Por isso, a descrição contribui para enfatizar o caráter referencial da linguagem no romance. Machado ressalta que “o procedimento descritivo” é uma via de acesso ao “mundo narrado”.

Retornando Bourneuf (1976, p. 154), ele ressalta que a descrição condiciona o funcionamento da narrativa no seu conjunto, tendo uma importante função:

A descrição pode servir para criar um ritmo na narrativa: desviando o olhar para o meio ambiente, provoca um descanso no olhar após uma passagem de ação, ou uma forte expectativa quando interrompe a narrativa num momento crítico; constituindo, por vezes, uma abertura, no sentido musical do termo, que anuncia o movimento e o tom da obra.

³ A descrição literária não é como uma pintura de cavalete, responsável por reproduzir um espetáculo real ou imaginário, mas sim uma obra de uma consciência que percebe (e se faz perceber) sobre a forma de uma imagem dos seus próprios movimentos pré-refletidos. (Tradução nossa)

⁴ A descrição nos mostra o desenrolar ou o surgimento de um filme interior que às vezes suscita elementos do real, outras vezes elementos fictícios que se concretizam em imagens de um mundo de convites, emoções, afinidades. (Tradução nossa)

Para o autor, a descrição serve, entre outras coisas, para integrar o conjunto da narrativa. O mesmo princípio é defendido por Osman Lins (1976, p. 88): “O esforço ordenador, no descritivo, tende conferir uma organicidade ao pormenor, muitos sendo os graus através dos quais o escritor define o espaço.” Acerca da mesma questão, assim destaca Guacira M. Machado (1998, p. 273): “Tomando o espaço como o conjunto de signos que produzem um efeito de representação, vemos que é na descrição, inicialmente, que ele aparece de maneira mais explícita.”

Bourneuf (1976, p. 165-66) conclui que uma descrição do espaço revela, pois, o grau de atenção que o escritor concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: “O olhar pode parar no objeto descrito ou ir além.” De modo que, segundo ele, amigo ou hostil, o espaço parece também, na narrativa, com um grau variável de fluidez ou de densidade, de transparência ou de opacidade.

Descrever ou não descrever apresenta-se como um recurso literário de fundamental importância no processo narrativo de uma obra literária. As espacialidades podem ser projetadas a partir da projeção espacial de espaços tópicos ou projetadas a partir do processo descritivo, que se assemelha ao processo narrativo. O primeiro pontua as espacialidades no corpo da narrativa, enquanto que o segundo as constrói a partir de da sobreposição de suas características. Os processos narrativos e descritivos geram um corpo heterogêneo na obra literária.

1.2 O tempo

O tempo sempre foi uma das maiores preocupações e desafios para o pensamento humano. Diferentemente da percepção do espaço, que dá-se a partir de um ponto instaurado pelo ego, onde há a percepção de todo um raio de espaço que é exterior ao ser. Desta maneira, conclui-se que a percepção do tempo dá-se tanto no ser quanto no espaço. O envelhecimento do corpo, a morte, as estações do ano são marcas temporais perceptíveis direta ou indiretamente pelo ser, de modo que a percepção é o primeiro contato do ser com o tempo, o que gera duas concepções perceptuais de tempo: o tempo finito e o tempo cíclico.

No tempo finito, há um alfa e um ômega, uma gênese e um apocalipse. Aqui, o tempo é tido como algo que tem uma extensão linear finita em ordem “crescente”. Ele sempre aponta para um devir, que se diferencia do presente, mas que nunca se repetirá, de modo que o presente nunca será o mesmo, e o futuro nunca será passado. Um dos fatores de sustentabilidade da concepção finita de tempo é a morte, um dos maiores arquétipos, para a cultura ocidental judaico-cristã, de finitude. Segundo Fiorin (1994, p. 134-35):

O homem sempre se preocupou com o tempo, pois pensá-lo significa ocupar-se da fugacidade e da efemeridade da vida e da inexorabilidade da morte. A fatalidade da morte mostra a irreversibilidade do tempo humano.

Nesta concepção de tempo, ele não se repete; nenhum tempo é idêntico ao outro:

Se é verdade que nenhum instante para a consciência é idêntico a outro, não há senão um para qual o qual converge esta diferença fundamental: o instante da morte. A morte é para o ser o momento único por excelência. Ela demarca a fronteira entre a duração consciente e o tempo objetivo das coisas. (BAZIN, 1983, p. 133)

No conceito do tempo cíclico, há o caráter de repetição: tudo o que foi, será, e tudo que é já se deu. Um dos fenômenos que melhor expressa essa concepção são as estações do ano. Elas se repetem e assim traduzem a percepção de que depois do inverno vem a primavera, depois o verão, o outono, para depois iniciar um novo ciclo com as mesmas estações, como no mito de Perséfone, que sempre passa seis meses no Hades e seis meses com a sua mãe, Deméter. Para Bourneuf (1976, p. 182), o ciclo das estações constitui um processo que diz respeito à medida objetiva do tempo, “designando pontos ou intervalos numa seqüência cronológica”.

A morte, no caso, não é um fim e sim um constituinte fundamental do ciclo da vida. O tempo cíclico gera um tempo infinito, assim como dito pelo escritor argentino Jorge Luis Borges (2001, p. 61): “Num tempo infinito, o número de permutações possíveis deve ser alcançado, e o universo tem de se repetir.” O autor ainda salienta que: “O universo é consumido ciclicamente pelo fogo que o gerou e ressurgue da destruição para repetir uma história idêntica.” (BORGES, 2001, p. 67). Para Mearleau-Ponty (2000, p. 59), a finitude é a retirada prévia do finito da potência do ser infinito. O infinito estabelecido, segundo ele, é um infinito da existência e não infinito de essência.

Logo, as duas concepções primeiras de tempo advêm da percepção humana e do modo de como ela é sentida, bem como os elementos perceptuais: estações do ano, vida, morte, etc. As concepções de tempo finito e tempo cíclico geram as duas primeiras formas em que o ser percebe o tempo. Contudo, seus conceitos partem da percepção e, portanto, surgem a partir de uma sistematização empírica das sensações perceptivas do ser para com o ser e para com o espaço. De acordo com Mendilow (1972, p. 162):

O problema da natureza e das qualidades do tempo é, assim, meramente levado a um estágio mais para trás. A cada passo se é forçado a conceber que esse aspecto, mais simples e fundamental de toda a forma e experiência, é o mais complexo e derivativo.

As duas primeiras concepções de tempo (tempo finito e tempo cíclico) do ser humano surgem a partir de sua percepção para com a transformação física do seu próprio ser, bem como do espaço. Deste modo, o tempo é concebido como um elemento *a priori* advindo de um conhecimento empírico, surgido através “das portas da percepção”. Ele não é ainda uma grandeza física, mas sim um produto da percepção humana. Ele não é medido em termos de grandeza física ou como uma variável da mecânica, nem como componente da quarta dimensão do espaço. Ele é apenas um produto da percepção humana, de modo que aqui o tempo é objetivo, ou, na terminologia de Mendilow (1972, p. 161), ele é absoluto:

O tempo é absoluto, ou seja, não pode ser interpretado ou definido em termos mais fundamentais, sendo em si mesmo um dos aspectos primários ou irredutíveis de tudo no campo da experiência humana. Reciprocamente pode ser considerado relativo, ou seja, possui um valor cognitivo apenas enquanto relacionado a fenômenos sensíveis, considerando que nada pode ser instantâneo e que nada pode existir apenas nas três dimensões do espaço.

Para Kant, toda a realidade dos fenômenos é possível somente no tempo, que seria uma representação fundamental que constitui a base de todas as intuições, de modo que o tempo é concebido como um elemento *a priori*. Kant (2002, p. 73) também acredita num tempo absoluto:

O tempo tem apenas uma dimensão. Tempos diferentes não são simultâneos, porém sucessivos -, assim como os espaços diferentes não são sucessivos -, porém simultâneos.

Ou seja, segundo Kant, não haveria simultaneidade temporal. O tempo é absoluto. De acordo com ele, tempos diferentes são apenas partes de um mesmo tempo.

Segundo Paul Ricoeur, em Kant, o tempo é objetivo:

Pour Kant, le temps objectif, nouvelle figure du temps physique dans une philosophie transcendental, n'apparaît jamais en tant que tel, mais reste toujours une presupposition. (RICOEUR, 1985, p. 37)⁵

Kant (2002, p. 50-1) afirma que o tempo não é algo que tenha existência em si ou que seja inerente às coisas como uma determinação objetiva e que subsista, nesse raciocínio, quando separado de todas as condições subjetivas da “intuição das coisas”. Ainda para o autor: “O tempo nada mais é do que a noção do sentido interno, ou seja, da intuição de nós mesmo e de nosso estado interior. Objetivamente, o tempo não pode ser uma determinação de fenômenos externos”. (2002, p. 51). Kant (2002, p. 51) conclui que o tempo é condição formal *a priori* de todos os fenômenos em geral:

Posso dizer *a priori*: todos os fenômenos exteriores são determinados *a priori* no espaço e segundo as relações do espaço, posso da mesma forma dizer com inteira generalidade, a partir do princípio do sentido interno, que todos os fenômenos em geral, quer dizer, todos os objetos dos sentidos, estão no tempo e necessariamente sujeitos às relações do tempo.

Em Kant, portanto, o tempo não é inerente aos próprios objetos, mas unicamente ao sujeito que os intui. O tempo, para ele, é absoluto e ele é, ainda, fonte, assim como o espaço, de conhecimento sintético. Como podemos ver, Kant analisa o tempo a partir de uma “estética transcendental de elementos *a priori*, que tem a capacidade de gerar “conhecimentos sintéticos”. Segundo Benedito Nunes (2002, p. 11-2), em Kant o tempo é forma da sensibilidade graças a qual as percepções se organizam numa ordem interna, sucessiva, oposta ao espaço, também intuição *a priori*, que as organiza numa ordem exterior e coextensiva.

⁵ Para Kant, o tempo objetivo, novo elemento do tempo físico em uma filosofia transcendental, não aparece jamais como tal, mas se mantém sempre como uma pré-suposição. (Tradução nossa)

Outra tradição de concepções acerca do tempo surge a partir do pensamento grego, representado por pensadores como Pitágoras, Aristarco, Aristóteles, etc. O modo de pensar o tempo, a partir destes pensadores, possui algumas especificidades. O tempo não é mais pensado a partir da percepção humana, mas sim a partir da mecânica. O tempo surge segundo o estudo do intervalo do movimento de corpos no espaço. Ele é concebido como uma medida verificável pelo estudo do movimento. Tem-se a passagem de uma concepção de tempo a partir de um dado conhecimento empírico para um conhecimento analítico. Posteriormente, as idéias dos pensadores gregos foram sistematizadas por Isaac Newton e Galileu, mas ainda acreditam em um tempo absoluto. Conforme Howking (1989, p. 55):

Tanto Aristóteles quanto Galileu acreditavam no tempo absoluto. Isto é, acreditavam que se pode, sem qualquer ambiguidade, medir o intervalo de tempo entre dois eventos, e que o resultado será o mesmo em qualquer mensuração, desde que se use um relógio preciso. O tempo é independente e completamente separado do espaço.

A concepção de tempo absoluto viria a ser superada apenas no início do século XX, com a revolucionária teoria da relatividade do físico germânico Albert Einstein. Foi a Einstein que coube evidenciar que o tempo é uma forma de “relação, e não como acreditava Newton, um fluxo objetivo [...]” (ELIAS, 1998, p. 38). O tempo absoluto foi substituído pelo tempo relativo. O tempo não era mais visto como uma grandeza física, que surge a partir do intervalo do movimento medido entre dois pontos referenciais absolutos. Ele era agora a quarta dimensão do espaço. Sendo a luz o único elemento absoluto, o espaço é medido a partir do tempo em que a luz leva para percorrê-lo, de modo que um metro é definido como sendo a distância percorrida pela luz em 0,00000003335640952 de segundos, medidos através de um relógio de césio. Logo, deve-se aceitar que o tempo não é completamente isolado e independente do espaço, mas sim que eles se combinam para formar o espaço-tempo.

Como acabamos de ver, as concepções de tempo variam ao longo de todo um período histórico. Cada variação levou em conta a concepção de tempo vinculada a uma determinada corrente de pensamento expresso por diversos pensadores, de Aristóteles a Newton, passando por Galileu, Kant e indo até Einstein. A arte em geral, em específico a literatura, acabou por ir assimilando estas concepções acerca do tempo. De acordo com (MENDILOW, 1972, p. 59):

Conforme as convenções da ficção variam, à luz das mudanças nas concepções da natureza, das relações e problemas humanos, diferentes romancistas em períodos diferentes adotaram artifícios diferentes para expressar a sua nova visão.

A afirmativa de Mendilow é compactuada por Raul Castagnino (1970, p. 14), que afirma: “A problematização do tempo discutida em domínios não literários (física, matemática, filosofia, etc) encontra antecipação ou eco e sua aplicação na literatura”. Ou seja, as teorias “não literárias” acerca do tempo acabam influenciando o modo de concepção e tratamento do tempo na narrativa literária.

1.2.1 O tempo na narrativa literária: o nível diegético e as anacronias

Na obra literária, dada as suas especificidades enquanto linguagem artística e enquanto uma arte temporal, a problemática do tempo se insere em três níveis, segundo os três níveis de análise literária: o nível textual, o nível diegético e o nível discursivo. Dadas as respectivas equivalências terminológicas, para Benedito Nunes (2000, p. 27), a narrativa possui três planos temporais: “o da história, do ponto de vista do conteúdo; o do discurso, do ponto de vista da forma de expressão; e o da narração, do ponto de vista do ato de narrar”. Contudo, trataremos adiante apenas os níveis diegéticos e os discursivos a partir dos conceitos de tempo ficcional e do tempo cronológico da ação (tempo pelo relógio ou tempo conceitual), e as anacronias (prolepe se analepse), nos respectivos níveis, devido aos objetivos do presente trabalho.

No que tange ao tempo diegético, Mendilow isola diversos valores temporais, tratando-os separadamente. Os valores temporais, segundo ele, dignos de nota são: “Tempo pelo relógio” ou “Tempo conceitual”, “Duração cronológica da leitura”, “Duração cronológica do escrever”, “Duração pseudocronológica do tema do romance” ou “Tempo ficcional”. Para ele, na narrativa literária, o tempo apresenta-se como elemento estrutural de valor estético que tem a capacidade de influir valores a ficção, ou seja:

Todo bom romance tem os próprios padrões e valores temporais e adquire a sua originalidade pela adequação com que são veiculados ou expressos. Na análise final, virtualmente todas as técnicas e artifícios da ficção reduzem-se ao tratamento concebido aos diferentes valores e séries temporais e ao modo com que são jogados uns contra os outros. Estes valores são de importância

artística variada, mas combinam-se, condicionam toda a concepção desta arte, a mais protéica de todas; respondem pela estrutura que ela assume, pelo modo pelo qual trata seus temas, pelo seu uso da linguagem. (MENDILLOW, 1972, p. 69)

Para Mendilow (1972, p. 70), a narrativa literária é um complexo de valores temporais:

O complexo de relacionamento entre os diferentes valores temporais do leitor, do autor e do herói produz uma estrutura muito embricada e delicadamente equilibrada. A ilusão de acabamento e continuidade, de presença e de presente; e a troca imaginativa do leitor, do seu próprio presente cronológico para o passado ficcional em que os romances são escritos, ele mesmo traduzido, em reverso, para um presente fictício, dependendo do modo com que esses valores são manipulados pelo romancista e da sua habilidade em manter um equilíbrio apropriado entre todos.

Toda ação e toda existência têm uma duração que se estende por uma faixa de tempo demarcada. A demarcação do tempo, segundo Heidegger (1988, p. 148), surge a partir da necessidade de que se tem em situar a ação no tempo e os tipos de ação estão enraizados na temporalidade. A ação pode se diluir ao longo de um período extenso de tempo como, por exemplo, anos, séculos, décadas; ou ao longo de um período curto de tempo como, por exemplo, um dia, uma hora, etc. A duração e a passagem de tempo são apreensões de uma extensão temporal que tem um início e um fim, que transcorre num percurso temporal apreendido numa extensão mensurável. Segundo Mendilow (1972, p. 79): “Como os tempos medidos pelo relógio do leitor e do escritor, o tempo ficcional implica a duração, uma passagem de tempo durante a qual as coisas permanecem ou eventos acontecem.” O tempo apreendido pela narrativa gera o tempo ficcional.

O tempo ficcional mostra-se como um elemento complexo na narrativa literária. Ele tem a dimensão que abarca um conjunto de experiências humanas relevantes de ações diluídas numa determinada faixa temporal. De acordo com Mendilow (1972, p. 79): “Como que contra o tempo levado para apreender, há o tempo que está sendo apreendido, isto é, a extensão de tempo coberta pelo conteúdo do romance.” Ainda segundo Mendilow (1972, p.79):

O tempo ficcional pode estender-se sobre diversas gerações, como as “sagas”. Pode espalhar-se sobre o tempo de uma vida ou sobre uma parte do tempo de uma vida, ou sobre um dia como em *Ulysses* de Joyce, ou sobre uma hora ou, até mesmo, sobre um período menor.

Mendilow (1972, p. 79-80) afirma que o autor possui vários artifícios desenvolvidos através de planos temporais:

Quando são abrangidos períodos muito breves de tempo ficcional, deve-se lembrar, evidentemente, que essa curta estimativa é feita com base apenas em um dos planos temporais envolvidos, pois toda vida dos protagonistas é introduzida naquele período através do uso de vários artifícios, como o *flash-back*, a corrente-de-consciência e a troca de tempo.

No tempo ficcional, para Mendilow, a ação é narrada a partir de faixas de tempo selecionadas pelo escritor:

Comumente os escritores, em especial aqueles que cobrem um longo período de tempo ficcional, não tentam tratar de modo igual o período, nem dar ilusão de continuidade. Deixam lacuna de tempo nas suas narrativas. (MENDILOW, 1972, p. 81-2)

Ou seja, tem-se, na narrativa, uma longa extensão de tempo (tempo ficcional), contudo a ação narrada não preenche toda esta extensão. Ela situa-se em faixas temporais que estão inseridas dentro do tempo ficcional. A ação transcorre ao longo do tempo ficcional. O autor seleciona os eventos que serão narrados:

A seleção dos eventos, por parte do autor, gera uma unidade coesa de ação. Ao narrar determinadas ações, e não outras, o autor dá ênfase numa determinada faixa de tempo sem, contudo, descaracterizar o todo tempo ficcional. O modo como o autor trabalha as faixas temporais demonstra alguma de suas habilidades no campo da narratividade, bem como as suas premissas estéticas. (MENDILOW, 1972, p. 82)

Para Fiorin (1994, p. 151), a organização do tempo é egocêntrica:

Se o agora é gerado pelo ato da linguagem, desloca-se ao longo do fio do discurso permanecendo sempre o agora. Torna-se, portanto, um eixo que ordena a categoria topológica da concomitância/não concomitância. Esta, por sua vez, articula-se em anterioridade/posterioridade. Assim, todos os tempos estão intrinsecamente relacionados à enunciação.

Com relação à anterioridade/posterioridade, ele afirma ainda: “Anterioridade/posterioridade são pontos de vista, ora para trás e para frente em relação ao momento do fazer enunciativo. O eixo ordenador do tempo é, pois, sempre o momento da enunciação.” (FIORIN, 1994, p. 151) Para Fiorin, a organização temporal dá-se sempre a partir de um ponto de referência do agora e, a

partir deste, tem-se um tempo anterior/posterior que estão inseridos dentro da concomitância/não concomitância.

O modo como o autor organiza as faixas temporais dentro do tempo ficcional, apresenta-se como uma complexa rede de teias condicionadas pela concomitância/não concomitância através da anterioridade/posterioridade. O tempo ficcional é um tempo que pode ter uma extensão muito, muito grande sem, contudo, ser descaracterizado, isto porque as faixas temporais dão-no organicidade e sustentabilidade. Como veremos adiante, as faixas temporais são tempos que possuem uma unidade de ação e de tempo. O que as caracteriza é sua cronicidade linear.

Como vimos acima, há, na narrativa literária, um tempo ficcional que pode abarcar uma extensão de tempo muito grande e dentro deste tempo, e há faixas de tempo que se organizam segundo concomitância/não concomitância a partir de anterioridade/posterioridade. Este seria o modelo de como as faixas temporais se organizam. O que veremos adiante são justamente as características temporais destas faixas, visto que em cada uma há uma unidade de tempo advinda da relação intrínseca da ação com o tempo cronológico que é apreendido pela linearidade do “relógio”.

Mendilow (1972, p. 71) afirma que o “tempo pelo relógio” compreende o que Newton chama “tempo relativo, aparente e comum”, que é usado por uma conveniência terrestre e fornece uma medida externa da duração por meio do movimento, que é comumente usado, tal como uma hora, um dia, um mês, um ano. Ou seja, tem-se uma ação e o que este tempo faz é justamente medir a ação e salientar qual foi a duração da mesma, de modo que o tempo é um instrumento pelo qual se mede a extensão da ação.

“O tempo do relógio”, usando a terminologia de Mendilow (1972, p. 71), serve para medir e coordenar a ação:

O tempo do relógio ou tempo conceitual é comumente contrastado ao tempo psicológico ou de percepção – a relação temporal entre objeto e sujeito. O tempo do relógio não tem significado algum para a imaginação, sendo uma convenção artificial arbitrária desenvolvida com fins de utilidade social para regular e coordenar ação.

A ação nas faixas temporais possui uma unidade, o que gera, conseqüentemente, uma unidade temporal, de modo que, segundo Fiorin (1994, p. 279), “todos os acontecimentos são

temporalizados.” Ou seja, toda ação possui uma medida de tempo. As faixas temporais seriam apenas mediadas de tempo advindas da ação. Ainda segundo Fiorin (1994, p. 279):

A temporalização dos acontecimentos é comandada pelo tempo da enunciação. O discurso, por meio de um complexo jogo entre o tempo e entre as temporalidades da enunciação e do enunciado, entre simultaneidade, anterioridade e posterioridade, cria um tempo que simula a experiência temporal do homem.

Fiorin salienta ainda que a temporalização manifesta-se na linguagem, na discursivização das ações, isto é, na narração, que é simulacro da ação do homem no mundo. Já para Martin Heidegger (1998, p. 188), “os tipos de ação estão enraizados na temporalidade originária da ocupação, quer esta se relacione ou não com o intratemporal.”

Ao selecionar períodos de tempo para narrar, dentro do tempo ficcional, o autor cria um grau de discrepância, segundo Mendilow (1972, p. 81), entre o tempo cronológico e o tempo ficcional:

O grau de discrepância entre o tempo cronológico e o ficcional possui uma conexão óbvia com a transparência ou a densidade do contexto de um romance. Um conto compreendendo imparcialmente toda uma geração seria claramente mais seletivo na escolha dos eventos mentais ou físicos apresentados do que um romance cobrindo apenas uma hora de tempo ficcional.

Mendilow (1972, p. 81-2) acrescenta que comumente os escritores, em especial aqueles que cobrem um longo período de tempo ficcional, não tentam tratar de modo igual o período, nem dar ilusão de continuidade. O autor salienta que o tempo cronológico é válido apenas para ações externas, sendo ineficiente para eventos no plano mental:

Um outro artifício é utilizado no romance de corrente de consciência. Transferindo os eventos para o plano mental, pode-se dispensar a seqüência cronológica ordinária e prosseguir mantendo a continuidade, pois estes são válidos apenas por padrões externos, e não possuem nenhuma justificativa na evocação de processos mentais em que a memória associativa segue leis de seqüência puramente privadas e individuais. (MENDILOW, 1972, p. 83)

As faixas de tempo estariam dispersas ao longo do tempo ficcional. Sua organização dá-se através da concomitância/não concomitância segundo anterioridade/posterioridade. As faixas temporais representam a extensão de uma ação externa mensurada pelo tempo. Em consequência da unidade de ação, tem-se a unidade de tempo dentro de cada faixa temporal, de

modo que o tempo é expresso pelo “tempo do relógio”, isto é, ele é cronológico e linear. O “tempo do relógio” serve, portanto, para medir e coordenar a ação. Logo, as faixas temporais seriam apenas medidas de tempo, advindas da representação da ação pelo tempo.

Dentro da extensão do tempo ficcional, o autor pode inverter a ordem temporal das faixas e quebrar a seqüência cronológica através da anacronia, segundo sua representação pelo discurso como definem Reis e Lopes: “anacronia designa todo o tipo de alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso”. (REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M, 2000, p. 28) Ainda segundo os autores:

A anacronia constitui um dos domínios da organização temporal da narrativa em que com mais nitidez se patenteia a capacidade do narrador para submeter o fluir do tempo diegético a critérios particulares de organização discursiva [...] (REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M, 2000, p. 28)

A anacronia pode ser de dois tipos: a analepse e a prolepse. Na primeira, há o recuo do tempo na narrativa e, na segunda, há a antecipação do tempo. Ainda sobre os dois tipos de anacronias, Paul Ricoeur (1984, p. 124-25) afirma que:

*L'usage des prolepses à l'intérieur d'un récit globalement rétrospectif ne paraît illustrer mieux encore que l'analepse ce rapport à la signification globale ouverte par l'intelligence narrative. Certaines prolepses conduisent à son terme logique telle ligne d'action, jusqu'à rejoindre le présent du narrateur; d'autres servent à authentifier le récit du passé par le témoignage de son efficace pour le souveir actuel.*⁶

Na analepse há o movimento retrospectivo de relato de evento anterior ao presente da ação. Nas palavras de Reis e Lopes, “a analepse constitui um signo técnico-narrativo do âmbito da representação discursiva do tempo e elas podem ser internas, externas e mistas.” (REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M, 2000, p. 29). Já a prolepse concretizaria uma das distorções possíveis da ordem temporal em movimento de antecipação (REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M, 2000, p. 340).

⁶ O uso das prolepses no interior de uma narrativa fundamentalmente retrospectiva não parece ilustrar melhor do que a analepse a narração de significação global aberta no interior da narrativa. Algumas prolepses conduzem ao seu termo lógico tal qual a linha de ação, para assim reingressar ao presente do narrador; por outro lado, servem para autenticar uma narrativa pretérita para o testemunho de sua eficácia em direção ao presente da narração. (Tradução nossa)

1.3 As concepções sistêmicas de espaço e de tempo: o cronotopo de Bakhtin e a poética do espaço de Bachelard

Neste capítulo, veremos as concepções sistêmicas de espaço e de tempo, ou seja, algumas teorias que dão determinadas especificidades a ambos, tais como a do “cronotopo”, teoria desenvolvida por Bakhtin, e a “poética do espaço”, teoria desenvolvida por Gaston Bachelard. Ambas as teorias têm os estudos literários como foco. Primeiro, examinaremos a fundamentação da teoria do cronotopo literário e a sua relação com a teoria da relatividade do físico Albert Einstein. Em seguida, observaremos como se caracteriza a poética do espaço de Bachelard. Este capítulo encerrará, assim, o nosso percurso de tentativa de compreensão acerca do espaço e do tempo. Mesmo não nos utilizando das proposições acerca do cronotopo para as análises que realizamos, resolvemos considerá-las pela sua importância na investigação do tempo e do espaço da narrativa.

1.3.1 O cronotopo de Bakhtin

Toda obra de arte nos é dada a partir de um processo criativo, de forma delineada e acabada. Para criá-la, o artista utiliza-se de métodos e de recursos que ele acredita serem os ideais dentro das suas possibilidades criadoras. No caso da narrativa literária, os métodos e os recursos que o artista dispõe para criar a sua obra são quase que infinitos. O mundo físico, com todas as suas características espacial, temporal e dinâmica, pode ser representado na narrativa literária. Isto se dá a partir da estreita relação entre estes dois mundos, que é sustentada pela *mimesis*. De acordo com Luiz Costa Lima (2000, p. 22):

De um modo geral, podemos dizer que a *mimesis* supõe a correspondência entre uma cena primeira, orientada e geral, e uma cena segunda, particularizada numa obra. Esta encontra os parâmetros que possibilitam seu relacionamento e aceitação.

A *mimesis*, de acordo com Luiz Costa Lima, gera uma estreita relação entre o mundo físico e a narrativa literária, de modo que o mundo físico seria uma cena primeira orientada e geral, e a narrativa seria uma cena segunda, particularizada numa obra:

A representação é sua duplicação efetiva sob condições específicas e graças a uma linguagem especial. Por isso, quanto mais exato é projetada no plano da natureza, tanto mais exato se torna a possibilidade do experimento. (LIMA, 2000, p. 79)

Ou seja, elementos como o espaço e o tempo são, freqüentemente, trabalhados, na narrativa literária, de modo que há a ocorrência de reciprocidade, devida à *mimesis*, com o mundo físico.

De acordo com Antoine Compagnon (2010), o ponto mais controverso, e antigo, dentro das discussões da Teoria da Literatura diz respeito à relação da Realidade com a Literatura, sistematizado pelo conceito de *mimesis*. Tal conceito possui sentidos diversos desde Platão, Aristóteles, e um papel conflitante com as correntes modernas da Teoria da Literatura, como nas do Formalismo Russo e o Estruturalismo Francês, que pregam a auto-referencialidade do Texto Literário. Segundo Compagnon, a *mimesis* é o termo mais geral e recorrente sob o qual se concebem as relações entre Literatura e Realidade.

Devido à coexistência de elementos, como a do espaço, tempo e ação entre o mundo físico e o da narrativa literária, teorias da física acabaram por influenciar teorias da narrativa literária. Conceitos aplicados e desenvolvidos pela Física foram transpostos e sistematizados, tendo em vista sua aplicabilidade nos estudos das características e relações do espaço e do tempo, na narrativa literária. Uma das teorias da Física, que provocaram um corte epistemológico, mudando a forma de ver o espaço e o tempo, foi a Teoria da Relatividade Restrita do físico germânico Albert Einstein. A teoria de Einstein acerca do espaço-tempo foi sistematizada e transposta para os estudos da narrativa literária pelo russo Mikhail Bakhtin através do cronotopo (tempo-espaço).

Bakhtin transpõe conceitos da teoria da relatividade restrita para o estudo do texto literário com o intuito de identificar as constituições conteudísticas-formais da narrativa a partir de componentes espaço-temporais, momento em que conceitua o cronotopo. Antes, porém, de lançarmos algumas reflexões acerca do cronotopo, faz-se necessário adentrar, mesmo que de forma superficial, nas discussões lançadas pela teoria da relatividade restrita, para que tenhamos uma noção sobre a teoria base utilizada por Bakhtin. Divisaremos, no item seguinte,

a teoria da relatividade restrita a partir da Física e, em seguida, examinaremos o cronotopo, sem desvencilhar a relação da teoria da Física com a Teoria Literária.

O ano de 1905 foi uma data especial para o desenvolvimento da física moderna, com a publicação da tese de Einstein intitulada “Teoria da Relatividade Restrita”. As idéias contidas no trabalho significaram um avanço nos estudos da física e seus postulados apreenderam um corte epistemológico com os postulados anteriores, principalmente com os postulados relacionados à Mecânica e a Física gravitacional newtoniana, até então predominante. O estudo do movimento, da luz, do espaço e do tempo, ou melhor, do espaço-tempo centram como cerne dos postulados da teoria. Contudo, o que nos interessa, neste trabalho, dado as especificidades do mesmo, é o postulado acerca do espaço-tempo.

De acordo com a teoria da relatividade restrita, o espaço é quadridimensional. Existem três coordenadas do espaço e mais uma quarta, que é o tempo, formando o espaço-tempo, conforme Howking (1989, p. 46):

A teoria da relatividade, entretanto, nos força a mudar fundamentalmente os conceitos de espaço e de tempo. Devemos aceitar que o tempo não é completamente isolado e independente do espaço, mas sim que eles se combinam para formar um elemento chamado espaço - tempo.

Ou seja, o espaço e o tempo têm uma relação intrínseca, de modo que a teoria da relatividade restrita, segundo Schenberg (2001, p. 88): “Levou à idéia de espaço-tempo quadridimensional, realizando uma fusão do espaço e do tempo num contínuo quadridimensional com um tipo de geometria pseudoeuclidiana.”

Para a teoria da relatividade restrita, um evento é algo que acontece num determinado ponto no espaço e no tempo. Pode-se especificá-lo através de quatro números ou coordenadas, sendo a escolha das mediadas arbitrária. Para Howking (1989, p. 48):

Na relatividade, não há distinção real entre as coordenadas do espaço e do tempo, assim como não há diferença real entre quaisquer duas coordenadas espaciais. Pode-se escolher um novo conjunto de unidades no qual, afirma-se, a primeira coordenada espacial é uma combinação das antigas primeira e segunda coordenada espacial.

Deve-se pensar, portanto, nas quatro coordenadas de um evento como especificadoras de sua posição num espaço quadridimensional chamado espaço-tempo. Tem-se a longitude, a latitude, a altitude e o tempo. Para Bertrand Russel (1960, p. 59):

Se você alterar a maneira de medir a posição de dois acontecimentos no espaço, poderá também alterar o intervalo de tempo entre os mesmos. Se você alterar a maneira de contar o tempo da ocorrência dos acontecimentos, poderá alterar também a distância, no espaço, entre eles. Não podemos separar uma dos outros como sendo independente das outras três.

Logo, a teoria da relatividade alterou a nossa concepção da estrutura fundamental do mundo. Ela revolucionou nossos conceitos de espaço e de tempo: ao introduzir o tempo na quarta dimensão do espaço, transformou-os em espaço-tempo. Agora o espaço seria quadridimensional e a relação entre espaço e tempo seria intrínseca.

De acordo com a teoria da relatividade restrita, o espaço é quadridimensional. Existem três coordenadas do espaço e mais uma quarta, que é o tempo, formando o espaço-tempo. Segundo Einstein, no que se refere ao espaço-tempo, um é indissociável do outro. Bakhtin, no seu estudo sobre o cronotopo literário, transpõe os conceitos da teoria da relatividade restrita para a obra literária. Ele afirma que, assim como no mundo físico, “há a expressão de indissolubilidade do espaço e do tempo na narrativa literária.” (BAKHTIN, 1988, p. 211).

Bakhtin (1988, p. 212) define o cronotopo como categoria conteudístico-formal da literatura, de modo que os gêneros e as variedades de gêneros são determinados justamente pelo cronotopo, sendo o tempo, para a literatura, seu princípio condutor. Bakhtin (1988, p. 212) afirma que o cronotopo, como categoria conteudístico-formal da literatura, determina também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem é fundamentalmente cronotópica.

Ou seja, para que se possa retratar a figura, como por exemplo, de um sábio rei, deve-se levar em consideração, de acordo com Bakhtin, as características espaço-temporais que melhor retratam-no, tais como um imponente castelo (conteúdo espacial) e, por ser sábio, a idade de aproximadamente quarenta anos (conteúdo temporal).

Bakhtin estuda as características conteudísticas-formais do espaço-tempo na narrativa desde o romance grego, passando pela obra de Apuleio e Petronio, biografias e autobiografias antigas, pelo folclore, o romance de cavalaria, obras de Rabelais e do romance idílico. Para ele, desde a antiguidade, verifica-se a ocorrência do cronotopo e, assim, estabelece que há três tipos

clássicos de cronotopo: o do romance grego, de Apuleio e Petrónio e das biografias e autobiografias antigas.

No romance grego, a essência do tempo tem seu ponto de partida na ação do enredo que é, segundo Bakhtin (1988, p. 215-17), o primeiro encontro do herói com a heroína e a repentina explosão de paixões entre eles. De modo que há dois pólos do enredo: a paixão no início e o casamento no final. Bakhtin observa que o tempo de aventura dos romances gregos está isento de qualquer aspecto cíclico da natureza e dos costumes, o que implicaria numa ordem temporal e medidas humanas para esse tempo. Ele afirma ainda: “Esse tempo no romance grego desconhece a duração do crescimento biológico elementar. O tempo, no decorrer do qual eles vivem uma quantidade das mais inacreditáveis aventuras, não é medido nem levado em conta no romance.” (BAKHTIN, 1988, p. 216)

No romance grego, as aventuras formam uma série temporal. Bakhtin analisa o tempo como sendo “tempo de aventura”. Segundo ele, o tempo de aventura do tipo grego tem necessidade de uma extensidade espacial abstrata, de modo que as aventuras do romance possuem poder de transferência: “o que ocorre na Babilônia poderia ocorrer no Egito.” (BAKHTIN, 1988, p. 224-25). Ou seja, Bakhtin afirma que o cronotopo de aventura caracteriza-se pela ligação técnica e abstrata do tempo e do espaço; pela reversibilidade dos momentos da série temporal e pela sua possibilidade de transferência do espaço.

Para Bakhtin (1988, p. 229), o movimento do homem no espaço fornece as principais medidas e unidades de medida do espaço e do tempo do romance grego, isto é, do seu cronotopo. O cronotopo, no romance grego, tem sua lógica corrente e determina todos os seus momentos, de modo que ele é, segundo o teórico, um dos mais abstratos: “O cronotopo abstratíssimo é também, ao mesmo tempo, o mais estático. Nele o mundo e homem estão absolutamente prontos e imóveis.” (BAKHTIN, 1988, p. 233).

Bakhtin (1988, p. 238-41) passa ao estudo do segundo tipo do romance antigo, que ele chamou de “Romance de aventuras e de costumes”, ao analisar Apuleio e Petrónio. Segundo Bakhtin, a associação tanto do tempo de aventuras quanto do tempo de costumes transformam-se radicalmente, constituindo um cronotopo completamente novo criado por meio desses romances. Para ele, Apuleio e Petrónio distinguem-se do romance grego por apresentarem a vida inteira do herói. A série temporal é, para Bakhtin, fechada, isolada e não se localiza no tempo histórico.

O romance biográfico é, segundo Bakhtin, o terceiro tipo dos “romances antigos”. Em *Apologia de Sócrates e Fedon*, o tipo de conscientização autobiográfica do homem está ligada às formas rígidas de metamorfose mitológica, em cuja base encontra-se o cronotopo: “O caminho da vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento” (BAKHTIN, 1988, p. 250). Bakhtin (1988, p. 259) afirma ainda que a autobiografia tem um caráter pedagógico e que ela assume também um pouco de propaganda; conclui acerca do tema que, em Plutarco, o tempo biográfico é específico. A realidade histórica é a arena para a revelação e o desenvolvimento dos caracteres humanos.

Após o estudo do cronotopo nas biografias e autobiografia antigas, fechando o estudo das três formas do cronotopo na antiguidade clássica, Bakhtin aborda o “problema da inversão histórica do cronotopo folclórico”. A essência da inversão resume-se na seguinte passagem: “O pensamento mitológico e literário localiza no passado categorias como o objetivo, o ideal, a equidade, a perfeição, o estado harmonioso do homem e da sociedade.” Segundo Bakhtin (1988, p. 263-67), os mitos do paraíso, da idade do ouro, da época heróica, a antiga verdade, as noções mais tardias sobre o estado da natureza, são expressões da inversão histórica. Para ele, não há a possibilidade de reflexo de uma época fora do curso do tempo, fora da ligação com o passado e o futuro, fora de sua plenitude. Acerca do fantástico Bakhtin (1988, p. 267) afirma: “O fantástico se apóia nas possibilidades reais do desenvolvimento do homem.”

No romance de cavalaria, o tempo, segundo Bakhtin (1988, p. 268-76), divide-se numa série de fragmentos - aventuras, no interior das quais ele se organiza abstratamente e tecnicamente. Os heróis do romance de cavalaria são individuais e representativos. Bakhtin afirma que o herói é o representante do maravilhoso no mundo, de modo que o tempo torna-se maravilhoso. Segundo ele, todo o mundo espaço - temporal está submetido a uma interpretação simbólica e o tempo está excluído da própria ação da obra. Bakhtin afirma ainda que o trapaceiro, o bufão e o bobo criam em volta de si microcosmos e cronotopos especiais, de modo que a existência deles é reflexo de outra.

Bakhtin analisa o romance como uma entidade *una*, penetrada pela unidade de sua ideologia e do seu método literário. Em Rabelais, trata-se de uma ligação particular do homem, de todas as suas ações e peripécias com o mundo espaço-tempo, o cronotopo. Há a desproporcionalidade do mundo, há o exagero. Segundo Bakhtin (1988, p. 283-86), “coisas boas” são estendidas no espaço-tempo e as “ruínas” são aniquiladas. Para o estudioso, vários

objetos do mundo são assimilados à figura da comida e à estrutura anatômica do corpo humano, o que gera, segundo ele, o grotesco na obra de Rabelais.

Acerca do cronotopo nos fundamentos folclóricos em Rabelais, Bakhtin (1988, p. 348) afirma que a sua unidade total se revela sobre o fundo das percepções ulteriores do tempo na literatura: “Rabelais revela, no seu romance, como que nos revela o conotopo limitado e universal da existência humana.”

O último item estudado por Bakhtin (1988, p. 333) na sua tese sobre o cronotopo foi o “cronotopo idílico no romance”. Os tipos idílicos são: amoroso, dos trabalhadores agrícolas, do trabalho artesanal e o familiar. Segundo Bakhtin, o idílio não conhece o cotidiano. Há a fusão da vida humana com a natureza. No idílio, de acordo com Bakhtin (1988, p. 334): “O conjunto da vida das gerações é determinado pela unidade de lugar, pela ligação secular das gerações ao lugar único, do qual essa vida, em todos os seus acontecimentos, são inseparáveis.” Bakhtin afirma que no romance regionalista, o próprio processo da vida é ampliado e detalhado; que no vasto mundo gelado e estrangeiro estão espalhados recantos calorosos de humanidade e bondade. Para concluir acerca do cronotopo idílico no romance, Bakhtin ressalta que o homem do povo freqüentemente tem origem idílica dentro do romance e que as relações capitalistas destroem o mundo idílico.

Em suma, para Bakhtin (1988, p. 349), o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que diz respeito à realidade efetiva. Em arte e literatura, de acordo com ele, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de uma matiz emocional, de modo que as artes estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Bakhtin transpõe as características espaço-tempo físico para o cronotopo literário. Ele analisa a maneira de como o espaço e o tempo são retratados no romance, como também o porquê de um cronotopo específico. Ele ressalta o porquê um autor retrata uma ação num tempo específico e num determinado espaço a partir de características cronotópicas singulares de determinadas obras. Logo, Bakhtin transpõe conceitos da teoria da relatividade restrita para a literatura com o intuito de identificar as constituições conteudísticas-formais da narrativa literária a partir de componentes espaço-temporais, surgindo o conceito artístico-literário cronotopo.

1.3.2 A Poética do espaço de Bachelard

O espaço, na narrativa literária, não é meramente onde se passa ou se sustenta a ação. Ele tem características que possibilitam o seu estudo a partir de uma “poética do espaço”. Bachelard utiliza-se de determinadas figuras do espaço de maneira fenomenológica, a fim de metaforizar determinadas condições psíquicas específicas do ser humano. Ele não diferencia, por convicção, o sonho do devaneio poético. Para ele, condições psíquicas humanas apresentam-se no sonho e no devaneio através do espaço. O espaço, para o autor, seria uma imagem poética: “A imagem poética é um súbito realce do psiquismo.” (BACHELARD, 1988, p. 2)

De acordo com Bachelard (1988, p. 3), para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação:

Só a fenomenologia, isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual, pode ajudar-nos a reconstruir a subjetividade da imagem e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem.

Para ele, a imagem poética é variacional, não constitutiva. Ela não deve ser encarada como um objeto, muito menos como substituto do objeto, mas como algo que capta a sua realidade específica. Bachelard (1988, p. 12) afirma que a imagem vem antes do pensamento e que as imagens poéticas transportam-nos à origem do ser falante: “A imagem isolada, a frase que se desenvolve, o verso ou por vezes a estância em que a imagem poética irradia formam espaço de linguagem.” A imagem, segundo ele, é um produto da imaginação, contudo, a imaginação não cria imagens, associa-as. (BACHELARD, 1988, p. 18).

A imaginação aumenta os valores da realidade, de modo que quando algo, ou uma ação se torna maior que a realidade, cria-se a imagem poética. O espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço, segundo Bachelard. Para ele, “o espaço é tudo”:

O espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória. A memória, coisa estranha, não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se pode reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda a sua densidade. E pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizada em longos estágios. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. (BACHELARD, 1988, p. 29)

Ou seja, é através das espacialidades que se tem a concretização da imagem. O devaneio se enlaça amorosamente com a lembrança, formando uma estrutura fenomenológica coesa carregada de uma simbologia que ganha formas e contornos no espaço.

Para Bachelard, é importante salientar as diferenças entre a imagem e a metáfora. Segundo ele, em Bergson, as metáforas são abundantes e, no fim das contas, as imagens são muito raras, de modo que a imaginação é totalmente metafórica. A metáfora dá corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. Ela é relativa a um ser psíquico diferente dela. A imagem, para Bachelard, obra da imaginação absoluta retira todo o seu ser da imaginação. Levando adiante a comparação da metáfora com a imagem, Bachelard (1988, p. 87) afirma que:

Compreendemos que a metáfora quase não pode ser objeto de um estudo fenomenológico. Não vale a pena. Ela não tem valor fenomenológico. É, no máximo, uma imagem fabricada, sem raízes profundas, verdadeiras, reais. É uma expressão efêmera ou que deveria ser efêmera, empregada passageiramente.

Ou seja, a metáfora, conforme Bachelard (1988, p. 90) construiria um objeto ao acaso de sua necessidade de expressão num tempo determinado, enquanto que a imagem tem uma forma que remonta a princípios pretéritos e se aproxima de arquétipos, na acepção jungiana. A metáfora não deveria ser senão um acidente de expressão e que há perigo de fazer dela um pensamento. A metáfora é uma falsa imagem, já que não tem virtude direta de uma imagem produtora de expressão, formada no devaneio falado.

De acordo com Bachelard, a imagem é um excesso da imaginação. Ela tem a capacidade de ultrapassar a realidade, de modo que, para ultrapassar a realidade, é preciso primeiro aumentá-la. Segundo o estudioso, a imaginação trabalharia o espaço e o tempo:

Assim seguindo um método que nos parece decisivo na fenomenologia das imagens, método que consiste em considerar a imagem como um excesso da imaginação, acentuamos a dialética do grande e do pequeno, do escondido e do manifesto, do plácido e do ofensivo, do fraco e do vigoroso. Seguimos a imaginação em sua tarefa de engrandecimento até ultrapassar a realidade. Para ultrapassar, é preciso primeiro aumentar. Vimos com que liberdade a imaginação trabalha o espaço, o tempo, as forças. (BACHELARD, 1988, p. 123)

Assim, com um detalhe poético, de acordo com Bachelard (1988, p. 143), a imaginação nos coloca diante de um mundo novo:

Uma simples imagem se for nova, abre um mundo, visto das mil janelas do imaginário, o mundo é imutável. Ele renova, então, o problema de fenomenologia. Resolvido os pequenos problemas, aprendemos a resolver os grandes.

A imagem poética possui um conteúdo e ganha uma forma que se delinea no espaço. Bachelard analisa diversas espacialidades constituídas a partir de imagens fenomenológicas de corpos de imagens dispersas, como a casa, com imagens dispersas através de cômodos e que mesmo assim pode ser estudada a partir de sua universalidade, como também os cantos, a miniatura, a imensidão íntima, a dialética do exterior e do interior e a fenomenologia do redondo. O método dialético é utilizado por Bachelard, sem, no entanto, uma síntese, visto que a tese e a antítese são imagens por si só cheias de poeticidade.

A casa, para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, é, segundo Bachelard (1988, p. 23-4), um ser privilegiado, sob condição de tornar-se, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, numa tentativa de integrar todos os valores particulares num valor fundamental. Bachelard conclui (1988, p. 23-4):

Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela.

A casa seria todo espaço verdadeiramente habitado, onde há o fornecimento de abrigo, aconchego e intimidade, de modo que o ser vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos, bem como do devaneio.

Bachelard (1988, p. 25) ressalta que, por consequência, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante. A casa, segundo ele, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar luzes fugidas de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Para o teórico:

Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpretam e guardam tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam às lembranças das antigas moradias. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (BACHELARD, 1988, p. 25)

Assim, sempre que há evocação da história da casa, a memória se funde com o devaneio.

A casa, para Bachelard (1988, p. 26), é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio:

O passado, o presente e o futuro dão a casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando um ou outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano.

Aqui, para Bachelard (1988, p. 28), o espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória. Cabe ao espaço esta função. Além das lembranças, a casa natal, para Bachelard, está fisicamente inscrita em nós.

A casa é um corpo de imagens que dá ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa. Segundo Bachelard (1988, p. 36), para por em ordem essas imagens é preciso enfocar dois temas principais de ligação:

A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade.

A verticalidade é assegurada pela polaridade do porão e do sótão. Para Merleau-Ponty (1999, p. 360), o horizontal e o vertical são designações abstratas para um único ser em situação, e “supõem o mesmo face-a-face do sujeito e do mundo”. O telhado seria símbolo da racionalidade e o porão seria símbolo da irracionalidade (como veremos mais detalhadamente no item 2.5). A casa também nos dá uma “consciência de centralidade”. O centro é o local de maior prestígio. Para Micea Eliade (1997, p. 25), o universo é concebido como algo que se espalha a partir de um ponto central.

Como valor de intimidade, Bachelard (1988, p. 25) nota que o armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta:

Sem esses objetos e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Tem, como nós, para nós, por nós uma intimidade.

Para Bachelard (1988, p. 99-100), às vezes, um móvel carinhosamente trabalhado tem perspectivas interiores constantes modificadas pelo devaneio, de modo que ao abrir o móvel, se descobre na moradia: “O segredo é um túmulo e não é à toa que o homem discreto se gaba de ser o túmulo dos segredos.” Logo, toda intimidade se esconde.

No mundo dos objetos inertes, o ninho recebe uma valorização extraordinária. Para Bachelard (1988, p. 110), o ninho é uma terna e quente moradia. É uma casa de vida. O ninho, como toda imagem de descanso, de tranqüilidade, associa-se imediatamente à ideia da casa simples: “Da imagem do ninho à imagem da casa ou vice-versa, as passagens só se podem fazer sobre o signo da simplicidade.” A imagem mais simples teria a capacidade de se duplicar. Segundo Bachelard (1988, p. 111), a casa-ninho nunca é nova:

Ela se volta, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Este signo do “retorno” marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima felicidade.

O mundo é um ninho; segundo Bachelard (1988, p. 116): “Um grande poder guarda os seres do mundo nesse ninho.” O ninho seria a imagem da casa simples, enquanto que a concha seria a imagem da casa segura. Para ele, se pudéssemos reviver uma vida parcial, na precisão de uma vida que se dá uma forma, o ser que tem uma forma domina os milênios:

Toda forma guarda uma vida. O fóssil não mais é simplesmente um ser que viveu, é um ser que vive ainda, adormecido na sua forma. A concha é o exemplo mais claro de uma vida universal formada em conchas. (BACHELARD, 1988, p. 113)

De acordo com Bachelard (1988, p. 141), a imaginação vive a proteção, em todas as matrizes de segurança, desde a vida existente nas conchas mais materiais até as dissimulações mais sutis que existem no simples mimetismo das superfícies. Com o ninho e as cochas, as funções do habitar foram salientadas. A habitação simples e a segura. Ainda acerca dos “cantos da casa”, observa o teórico:

Todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa. (BACHELARD, 1988, p. 145)

Para Bachelard (1988, p. 146), o canto é a negação do universo. No canto, não se fala a si mesmo. A recordação, segundo ele, das horas dos cantos é a recordação do silêncio de pensamentos. O autor destaca ainda:

O canto é um refúgio que os assegura um primeiro valor de ser: a imobilidade. Ele é a certeza local, o local próximo da minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade portas. (BACHELARD, 1988, p. 146)

Já a consciência do ser em paz no seu canto propaga uma imobilidade:

A imobilidade se irradia. Um aposento imaginário se constrói em torno do nosso corpo que se acredita bem escondido quando nos refugiamos no canto. As sombras logo são paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto. (BACHELARD, 1988, p. 146)

Ainda sobre o canto, Bachelard (1988, p. 148) afirma:

Os poetas terão muito a dizer sobre a vida nos cantos, sobre o próprio universo dobrado a um canto, com um sonhador votado para si próprio. Não hesitarão em dar a esse devaneio toda a sua atualidade.

Logo, os cantos dariam a impressão de intimidade e de refúgio, onde o ser se encontra consigo mesmo. Bachelard (1988, p. 189), ao tratar da “imensidão íntima”, diz que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio:

Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de mundo que traz as marcas do infinito.

Segundo Bachelard (1988, p. 190), ela está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detêm, mas que volta de novo na solidão. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo. Para Bachelard (1988, p. 207), é pela imensidão que dois espaços, o espaço da intimidade e o espaço do mundo, se tornam consoantes. A imensidão pode ser aumentada pela contemplação, não podemos confundir com veneração. Conforme a contemplação, pelo ser, da imensidão, mais ele expande seus horizontes, podendo chegar ao infinito, onde não há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia, porque estas duas retas paralelas se cruzam no infinito.

Um dos pontos estudados por Bachelard acerca do espaço, diz respeito à dialética do exterior e interior. Segundo ele (1988, p. 215), o exterior e o interior formam uma dialética de dissecação, e a geometria evidente dessa dialética, de acordo com ele, nos cega desde o momento em que a fazemos aparecer nos domínios metafóricos. O interior mostra-se concreto e o exterior vasto. Bachelard (1988, p. 232) afirma que é pela concentração no espaço íntimo mais reduzido que a dialética do interior e do exterior adquire toda a sua força. Essa dialética é instaurada pela posição do ser num determinado espaço circunscrito (interior) em relação ao espaço aberto (exterior).

Para os pitagóricos, na Grécia antiga, o ciclo num desenho plano e a esfera no espaço eram as duas formas geométricas mais perfeitas que se poderiam existir. Para Bachelard (1988, p. 237), existe uma fenomenologia do redondo:

As imagens da redondeza plena nos ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo.

O redondo é perfeito. A forma sublime. Não há ângulos obtusos que “brigam” para saber qual ângulo está condicionando o cosseno. Bachelard (1988, p. 241) conclui afirmando ainda que “o redondo guia e enfaixa os primeiro sonhos”.

Em suma, Bachelard, na sua *Poética do espaço*, analisa fenomenologicamente a imagem e como ela ganha contornos através do espaço, gerando, assim, imagens poéticas. Bachelard não diferencia o sonho do devaneio poético; para ele, os espaços tudo compreendem, pois eles têm a capacidade de solidificar a imagem, atribuindo-lhe enorme carga simbólica. O filósofo sistematizou diversas espacialidades constituídas a partir de imagens fenomenológicas, tais como a casa, o ninho, a concha, o sótão, o porão, espaço interior e espaço exterior, cantos e espaços redondos.

2 A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO E DO TEMPO PARA A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO DE EDGAR ALLAN POE NO CONTO “O GATO PRETO”

O presente capítulo inicia-se, no item 2.1, com alguns breves apontamentos de ordem biográfica e bibliográfica de Edgar Allan Poe. Em seguida, no item 2.2, destacamos o lugar de Poe dentro da história da literatura estadunidense. No item 2.3, observamos a sua influência em autores como Baudelaire, Machado de Assis, Fernando Pessoa, Borges, Cortázar, Dostoiévski, para, no item 2.4 analisarmos a importância de Poe na moderna teoria do conto, tendo como ponto de partida o seu ensaio “A filosofia da composição”. Por fim, nos itens 2.5 e 2.6 iniciamos a análise do conto “O Gato Preto”, verificando, respectivamente, como nele são trabalhadas as categorias da narrativa do espaço e do tempo.

2.1 Biografia e bibliografia⁷

Edgar Allan Poe nasceu no dia 19 de janeiro de 1809, na cidade de Boston, Massachusetts; veio a falecer no dia 07 de outubro de 1849, em Baltimore, Maryland. Teve como genitores um casal de atores pobres chamados Davi e Isabel Poe, que cumpriam um contrato de trabalho no teatro de Boston. Edgar Allan Poe, no entanto, não foi criado pelos seus pais biológicos, e sim pelo negociante escocês John Allan, personagem importante ao longo da vida do escritor estadunidense, que o adotou, das mãos da mãe, depois que Poe foi abandonado pelo seu pai. Edgar Poe teve, ao longo da sua vida, inúmeros problemas com seu pai adotivo.

A infância de Poe foi marcada por uma estadia na Inglaterra, para onde Allan e a sua família viajam, em 1815, por lá permanecendo até 1820. Poe inicia a sua fase adulta matriculado na Universidade de Virginia, em 1826; já em 1827, deixa a Universidade e retorna para Boston, após uma briga com John Allan. Logo depois, em uma tentativa de agradar o pai adotivo, ingressa na academia militar West Point, em Nova Iorque. Somente em 1835, Poe começa a exercer a profissão de crítico literário, que será fundamental para as suas pretensões literárias, passando a ser redator do *Souther Literary Messenger*, onde permanece no cargo até janeiro de 1837. Taylor observa, acerca da atividade de Poe como crítico literário:

⁷ As informações biográficas e bibliográficas aqui contidas são uma síntese do texto de ALLEN (2001).

O homem que morreu assim desgraçado aos quarenta anos de idade foi reconhecido primeiramente como crítico literário mordaz e brilhante. Desde o princípio usava uma crítica imparcial, sem preconceitos, baseada nas mais puras regras da arte, e guiada por um modelo de perfeição. (TAYLOR, 1967, p. 117)

O papel de redator do *Souther Literary Messenger* possibilitou o contato do ficcionista com diversas produções e autores, além da oportunidade de exercer a atividade de crítico literário, “deixando de lado o tom servil dos críticos literários estadunidenses”, como ressalta Hervey Allen (2001, p. 29):

O tom da crítica literária dos Estados Unidos, ao tempo em que Poe começou a escrever para o *Souther Literary Messenger*, era um tanto superficial, servil ou nebuloso. O comentário do rapaz de Richmond era interessante, perturbador e renovador.

Em 1839, torna-se, por um curto período de tempo, redator e crítico da *Gentleman's Magazine*, na Filadélfia. Ainda na mesma cidade, entre os anos de 1840 e 1841, passa a trabalhar para *Graham's Magazine*. Em seguida, em 1845, torna-se redator chefe e proprietário do *Broadway Journal*, outra tentativa de possuir um veículo próprio de mídia, como a mal sucedida de 1843, com a revista *Stylus*.

A importância das revistas (*magazines*), dos jornais e dos periódicos literários ao longo da carreira de Poe como escritor e ensaísta é enorme. Acerca da importância desses veículos, Kiefer (2011, p. 36) ressalta:

Imaginação, originalidade e vigor do fantástico são palavras de ordem da nova geração de escritores que produz no alvorecer do capitalismo, escritores beneficiados pelos novos e eficientes sistemas de reprodução e distribuição de livros, jornais e revistas.

O próprio Poe ressalta a importância das *magazines* no seu ensaio “Marginalia”:

O Progresso realizado em alguns anos pelas “revistas” e “*magazines*” não deve ser interpretado como quereriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes de tudo, um sinal dos tempos, é o primeiro indício de uma era em que se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação. (POE, 2009, p. 187)

Desse modo, durante o período que trabalha como redator de imprensa, principalmente entre 1837 a 1849, Poe desenvolve tanto em termos quantitativos, como qualitativos, suas principais teorias acerca da poesia, fundamental para a sua poética e fazer literário, como lemos no seu ensaio “A filosofia da composição” (*Philosophy of composition*), escrito em 1845, resultado do processo criativo desenvolvido na composição do poema “O Corvo” (*The Raven*), publicado no *Evening Mirror*, em janeiro de 1845, e novamente em fevereiro do mesmo ano na *American Whig Review*; em junho, o poema aparece publicado em uma edição chamada de *O Corvo e outros poemas*.

No ano de 1848 escreve “Análise racional do verso” (*The Philosophy of verse*), e no mesmo ano, finaliza os ensaios “Eureka” e “Marginalia”; no ano de sua morte, 1849, finaliza “O princípio poético” (*The Poetic Principle*). Os veículos da imprensa estadunidense (jornais e revistas) do século XIX serviram como empregadores e meios nos quais Poe publicou grande parte da sua obra, seja ensaística, como visto acima, como também alguns poemas e diversos contos, como é caso do conto “O escaravelho de ouro” (*The gold bug*), publicado em junho de 1843, no *Dollar Newspaper*. O autor, no mesmo ano, ganha ainda o concurso de contos promovido pelo semanário *The Saturday Visitor* com o conto “Manuscrito encontrado em uma garrafa” (*MS. Found in a bottle*). A imprensa internacional também serviu de veículo para Poe; em julho de 1848, é publicado o primeiro conto traduzido por Charles Baudelaire para o francês na revista “*La liberté de penser*”, em Paris, França. Assim, o trabalho de editor-crítico propiciou à Poe um maior contato com a produção literária e o fazer crítico da época, como ressalta Silva (2003, p. 14):

A posição de editor possibilitou-lhe o contato direto com a literatura e com a atividade crítica da época bem como o material e as informações necessárias para a reflexão sobre as atividades crítica e criativa.

Há que se observar ainda que Poe, em 1827, editara o livro *Tamerlão e outros poemas* (*Tamerlane and other poems*); em dezembro de 1829 publicara seu segundo livro *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems*; dois anos depois, em 1831, lançara o seu terceiro volume de poemas intitulado *Poems, Second Edition*; Em junho de 1838, publicou o seu único romance, quase que simultaneamente em Nova Iorque e em Londres, intitulado *As narrativas de Arthur Gordan Pym* (*Narrative of A. Gordon Pym*); no ano seguinte, publicou a sua coletânea de

contos composta por 25 narrativas, com o título de *Contos do grotesco e arabesco* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*).

Poe, já no início da década de 40, com seus principais trabalhos: em 1840 publica o conto “William Wilson”, e em 1841 e 1842 são publicados, respectivamente, os contos “Os crimes da Rua Morgue” (*Murders in the Rue Morgue*) e “O mistério de Marie Roget” (*The mystery of Marie Roget*); ainda no mesmo ano publica os contos “O retrato oval” (*The oval portrait*), “O poço e o pêndulo” (*The pit and the pendulum*); no ano seguinte, em 1843, publica “O gato preto” (*The black cat*), em 1845 sai o livro *Contos* (*Tales*), mesmo ano da publicação dos contos “A carta furtada” (*The purloined letter*), “O demônio da perversidade” (*The Imp of the perverse*), “O caso do SR. Valdemar” (*The facts of M. Valdemar’s case*) e “Pequena conversa com uma múmia” (*Some words with a mummy*).

Em 1902, sai a 1ª edição das suas obras completas, editada por James A. Harrison (professor da Universidade de Virgínia), composta por 17 volumes com o nome de *As obras completas de Edgar Allan Poe* (*The complet works of Edgar Allan Poe*). Pode-se afirmar, assim como ressalta Marmorato (1979), que os contos de Poe, antes de serem publicados em livros, sejam antologias ou obras completas, foram publicados na imprensa (revistas, jornais, etc), um dos principais meios de comunicação do século XIX e principais difusores da obra de Poe. A autora, ainda sobre o tema, destaca:

O conto começou a se desenvolver no século passado ao mesmo tempo em que começava a florescer um dos meios de comunicação mais importantes - as revistas. O próprio Poe editou todos os seus contos inicialmente em revistas, e afirmava ser o conto o filho da revista americana. (MARMORATO, 1979, p. 7)

Como grande parte da obra de Poe foi publicada em periódicos, sua extensa produção literária se mostrou, inicialmente, esparsa. Com a exceção dos livros de *Contos do grotesco e arabesco* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*), publicado em dois volumes em 1840, com quatorze contos no primeiro volume: “Morella” (“Morela”), “Lionizing” (“Leonizando”), “William Wilson”, “The man that was used up” (“O homem que foi desmanchado”), “The Fall of the House of Usher” (“A queda do solar de Usher”), “The Duc de L’Omelette” (“O Duque de l’Omelette”), “MS. Found in a Bottle” (“Manuscrito encontrado numa garrafa”), “Bon-Bon”, “Shadow-A Parable” (“Sombra”), “The Devil in the Belfry” (“O diabo no campanário”),

“Ligeia”, “*King Pest - A Tale Containing an Allegory*”, (“O Rei peste”), “*The Signora Zenobia*” (“Senhora Zenobia”), “*The Scythe of Time*” (“Uma situação”).

No segundo volume, figuram onze contos: “*Epimanes*”, “*Siope*”, “*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*” (“A Aventura Sem Par de um certo Hans Pfaall”), “*A Tale of Jerusalem*” (“Uma História de Jerusalém”), “*Von Jung*”, “*Loss of Breath*” (“Perda de Fôlego”), “*Metzengerstein*”, “*Berenice*”, “*Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling*” (“Porque o Francesinho Está com a Mão na Tipóia”), “*The Visionary*” (“O Visionário”), “*The Conversation of Eiros and Charmion*” (“A Palestra de Eiros e Charmion”).

No livro *Contos (Tales)* de 1845, há 12 contos: “*The Gold Bug*” (“O Escaravelho de Ouro”), “*The Black Cat*” (“O Gato Preto”), “*Mesmeric Revelation*” (“Revelação Mesmeriana”), “*Lionizing*” (“Leonizando”), “*The Fall of the House of Usher*” (“A queda do solar de Usher”), “*A Descent into The Maelström*” (“Descida no Maelstrom”), “*The Colloquy of Monos And Una*” (“Colóquio Entre Monos e Uma”), “*The Conversation of Eiros And Charmion*” (“A Palestra de Eiros e Charmion”), “*Murders in the Rue Morgue*” (“Os crimes da Rua Morgue”), “*The Mystery of Marie Roget*” (“O mistério de Maria Roget”), “*The Pourloined Letter*” (“A Carta Furtada”), “*The Man of The Crowd*” (“O Home das Multidões”).

Ambos os livros *Contos do grotesco e arabesco (Tales of the Grotesque and Arabesque)* e *Contos (Tales)* foram editados e publicados em vida pelo autor, com contos já anteriormente publicados na imprensa estadunidense. Os demais contos foram agrupados e editados postumamente a partir da temática trabalhada e tal divisão fica bastante nítida nas suas edições de obras completas, como podemos notar na edição brasileira das obras completas de Poe (composta por um único volume, com a sua primeira edição datada de 1965, e organizada por Oscar Mendes), na qual são agrupados setenta contos entre “Contos policiais”, “Contos de terror, de mistério e de morte”, “Contos filosóficos”, “Contos humorísticos”. Há ainda a divisão “Impressões de viagens e aventura”, subdividida entre “Impressões paisagísticas”; “Viagens fantásticas” e “Aventuras fabulosas”. Desta forma, o agrupamento temático fica bastante nítido na edição brasileira.

A edição inglesa *The complete works of Edgar Allan*, publicada pela Bounty Books, divide a obra em três partes: a primeira, chamada de *Tales of Mystery and Imagination* (Contos de mistério e imaginação); a segunda, em que figura o romance *The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* e a terceira contendo os poemas com o título de *The raven and other poems*;

desta maneira, setenta contos são agrupados na primeira parte da edição, sem distinção de gênero.

A edição mais famosa das obras de Poe foi editada e traduzida para o francês por Charles Baudelaire com o nome de "*Histoires Extraordinaires*" (Histórias extraordinárias), e publicada em Paris no ano de 1856. Ela é composta por treze contos: "*Double Assassinat dans la Rue Morgue*" (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841), "*La Lettre Volée*" (*The Pourloined Letter*, 1845), "*Le Scarabée d'or*" (*The Gold-Bug*, 1843), "*Le Cannard au ballon*" (*The Ballon-Hoax*, 1844), "*Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall*" (*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, 1839), "*Manuscrit trouvé dans une bouteille*" (*MS. Found in a Bottle*, 1833), "*Une descente dans le Maelstrom*" (*A Descent into the Maelström*, 1841), "*La vérité sur le cas de M. Valdemar*" (*The Facts in the Case of M. Valdemar*, 1845), "*Révélacion magnétique*" (*Mesmeric Revelation*, 1844), "*Les souvenirs de M. Auguste Bedloe*" (*A tale of the Ragged Mountains*, 1844), "*Morella*" (1835), "*Ligeia*" (1838), e, por último, "*Metzengertein*" (1832). Baudelaire é um dos divulgadores da obra de Poe fora da França; a edição francesa foi a mais propagada e traduzida internacionalmente.

Deste modo, os contos de Poe dividem-se a partir do gênero trabalhado. Marmorato (1979) divide-os entre: "Contos grotesco-satíricos", em que figuram contos como "*Lionizing*" ("Leonizando"), "*King Pest-A Tale Containing an Allegory*", ("O Rei peste") e "*The Duc de L'Omelette*" ("O Duque de l'Omelette"); depois, "Contos grotescos fantásticos", com os contos "*Morella*" ("Morela"), "*Metzengerstein*", "*Berenice*" e "*William Wilson*"; ainda: "Contos de raciocínio" com os contos "*Murders in the Rue Morgue*" ("Os crimes da Rua Morgue"), "*The Mystery of Marie Roget*" ("O mistério de Maria Roget") e "*The Pourloined Letter*" ("A Carta Furtada"); em seguida, os "Contos filosóficos" com "*The Colloquy of Monos And Una*" ("Colóquio Entre Monos e Uma"), "*The Conversation of Eiros And Charmion*" ("A Palestra de Eiros e Charmion") e "*The Man of The Crowd*" ("O Home das Multidões"); ainda as "Estórias descritivas", com o conto "*Landor's Cottage*" ("A Casa de Campo de Landor"); e, por último, as "Estórias de aventura" com o conto "*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*" ("A Aventura Sem Par de um certo Hans Pfaall"), além do romance *As narrativas de Arthur Gordon Pym* (*Narrative of A. Gordon Pym*)

Já Taylor (1967), divide os contos de Poe em três grupos: "Os contos de terror", "os contos de beleza" e "os contos de raciocínio". No entanto, o autor não expõe o método de

divisão e nem exemplifica o seu agrupamento. Desta maneira, a classificação proposta por Marmorato (1979) entre “Contos grotescos - satírico”, “Contos grotescos fantásticos”, “Contos filosóficos”, “Estórias descritivas”, “Estórias de aventura” parece a mais elaborada, abarcando e exemplificando toda a produção de contos de Poe.

2.2 O local de Poe na história da literatura estadunidense

A biografia de Edgar Allan Poe é curta e a sua produção é extensa: realizou crítica literária, ensaios, contos, poemas, de modo que a sua obra é multifacetada, “prosa, poesia, crítica literária, ensaios sobre poesia, escritos sobre magnetismos”, conforme Martins (1998, p. 43). Situar Poe em um panorama histórico da literatura estadunidense mostra-se problemático, uma vez que o seu reconhecimento e influência se deram, inicialmente, mais fora do seu país do que dentro dele. Como veremos, se comparada com as européias e com as latino-americanas, a história da literatura estadunidense tem algumas particularidades. Ela não se desenvolve a partir ou concomitante aos movimentos literários europeus.

Na história da literatura estadunidense, Poe é cronologicamente situado dentro do movimento romântico: “A obra de Poe, contemporânea aos românticos norte-americanos, de fato também procurou a libertação da imaginação criativa.” (PHILIPPOV, 1999, p. 166). Antes, porém, de adentrarmos esse ponto, vale fazermos uma pequena revisão panorâmica acerca da história da literatura estadunidense, do século XVI ao século XIX, iniciando com a “literatura de viagens”, nos primórdios da colonização, passando pela literatura produzida pela “primeira geração de imigrantes”, indo a “literatura liberal e política”, no processo de independência na segunda metade do século XVIII, até chegarmos ao romantismo da primeira metade do século XIX.

A literatura estadunidense se insere dentro da tradição da literatura inglesa, seja devido ao compartilhamento da mesma língua, seja devido à sua dependência cultural e econômica nas 13 colônias. A primeira “literatura” produzida no país é a “literatura de viagens”:

A moda da literatura de viagens, quando Jamestown e Plymouth estavam sendo povoadas, surgiu quando a Europa ainda sofria as transformações rápidas provocadas pelo Renascimento e pela Reforma. (TAYLOR, 1967, p. 13)

Exploradores do velho continente, principalmente da Inglaterra, produziram relatos de viagens na nova terra ocupada, que tinham grande popularidade, devido ao seu exotismo, como ressaltar Taylor (1967, p. 13): “Durante todo o século XVI, e em boa parte do XVII, a popularidade dos livros de viagens era geral na Europa.” Para Spiller (1961, p. 19), “essa primeira literatura era documental, pragmática, pendia para a descrição e para um viés exotista.”

A primeira geração de escritos estadunidense como John Smith (1580-1631), composta por escritores que fizeram relatos de viagens, foi sucedida por uma segunda geração, conhecida como “geração de imigrantes”, puritanos que relataram sobre a vida nas primeiras colônias, como é o caso de Willian Bradford (1590-1657) na colônia de Plymouth, como também Roger Willians (1605-1683) e a poeta Anne Bradstreet (1612-1672). Assim como destaca Taylor (1967, p. 27): “As obras literárias do século XVII não apresentam, em seu conjunto, grande mérito artístico. O seu valor é principalmente como um estudo das origens, e um espelho complexo da primeira experiência americana.” Após a “literatura de viagens” do século XVI e a “literatura puritana” do século XVII, a literatura do século XVIII constitui-se como modelares do pensamento estadunidense: “a América religiosa e liberal” com autores como, respectivamente, Jonathan Edwards (1703-1758) e Benjamin Franklin (1706-1790), como ressalta Taylor (1967, p. 44):

Enquanto o celestial Edwards estava explorando os terríveis mistérios de Deus, Benjamin Franklin, jovem impressor da Filadélfia, estava se familiarizando completamente com o homem. Conhecer Franklin, é conhecer o pensamento secular dos Estados Unidos no século XVIII.

Edwards e Franklin, assim como quase toda a literatura estadunidense do século XVIII, continuam sendo, como destaca Taylor (1967, p. 73), descritiva, religiosa, filosófica e política, ao invés de literária.

Logo após a independência estadunidense (1776), surgem os vestígios de uma “inocente” e nascente literatura estadunidense, como destaca Spiller (1991, p. 45): “Tão logo foi inaugurada a independência política da dominação do velho mundo, iniciou-se o clamor em

prol de uma literatura independente.” A independência política dos EUA em relação à Inglaterra, motivou a nação para a sua independência literária. Nesse período, surgem autores que prepararam o caminho para o romantismo estadunidense, como Washington Irving (1783-1859), William Cullen Bryant (1794-1878) e James Fenimore Cooper (1789-1851). Eles são considerados “os primeiros escritores” estadunidenses, como ressalta Spiller (1961, p. 46):

[...] nossos homens das letras revelaram-se simultaneamente ingênuos, conformistas, dispostos a experimentar novas formulas artísticas, conscientes de sua própria personalidade autônoma e bons imitadores.

A “imitação” deu-se na forma, com a tentativa, ainda segundo Spiller (1961, p. 46), de superá-la a partir de um novo conteúdo. O estudioso ressalta que nesse ponto da literatura estadunidense ainda era cedo para se dispor de um estilo literário estritamente norte-americano.

O movimento romântico na literatura estadunidense toma forma no início do século XIX; no final do século XVIII, no entanto, conforme Taylor (1967, p. 83) encontra-se em processo de amadurecimento:

Para qualquer pessoa familiarizada com os escritores americanos do final do século XVIII, torna-se óbvio que o movimento romântico estava em pleno amadurecimento nos Estados Unidos antes de 1800, Jefferson, Paine, Borlow, Freneau e Brown, com seu gosto pelo mistério e terror, todos trazem a marca do romantismo.

O romantismo estadunidense, apesar disso, só alcançaria pleno desenvolvimento a partir da década de 1830 até os anos de 1870, de modo que o país começou a produzir, ainda conforme Taylor (1967, p. 83), uma “arte romântica numa república agrária”:

Mas os românticos americanos, mesmo naquela época não imitavam o Europeu, nem o fazia entre 1830-1870, quando alcançou pleno desenvolvimento. Isso porque o romantismo na América do norte foi moldado por forças que vieram muito diferentes da Europa; e os escritores românticos, por conseguinte, adquiriram formas que eram igualmente diferentes.

Pode-se dizer que é a partir do Romantismo que surge uma literatura estadunidense sólida nas suas posturas estéticas, que agregou diversos escritores de qualidade como

Nathaniel Hawthorne (180-1864) e Edgar Allan Poe (1809-1849), autores que iniciaram uma “tradição literária norte-americana”, como destaca Spiller (1961, p. 102):

A originalidade e a genialidade de Edgar Allan Poe e de Nathaniel Hawthorne lançaram o fundamento sobre o qual repousam as raízes de uma tradição literária norte-americana autônoma e de uma arte consciente e elaborada, da mesma maneira que Emerson e Thoreau afirmaram e expressaram as fontes originadas da inspiração literária norte-americana autônoma.

Desse modo, Poe é classificado como um autor pertencente ao período romântico dentro da história da literatura estadunidense. De acordo com Spiller (1961, p. 104): “A arte de Poe foi a arte romântica dos elementos contrários e das compensações.” Ainda sobre o romantismo em Poe, o estudioso ressalta:

Os poemas e a crítica literária de Poe mostram como, no âmbito da filosofia romântico-orgânica, a imaginação pode, em planos mais elevados, criar sua própria ordem e harmonia. (SPILLER, 1961, p. 111)

A despeito da inserção na tradição literária estadunidense, “ele pode ser considerado pouco norte-americano”, como destaca Spiller (1961, p. 104); sua grande aceitação e influência se deu mais fora dos Estados Unidos, como veremos no capítulo seguinte, no qual analisaremos a influência de Poe em outras literaturas e autores estrangeiros.

2.3 A angústia da influência de Poe: traduzida por Baudelaire, Dostoiévski, Assis, Pessoa, Cortázar e Borges

Poe influenciou diretamente autores e movimentos literários de outros países, como é o caso de Baudelaire e Breton na França, respectivamente, simbolista e surrealista; como também autores como Dostoiévski, Machado de Assis, Fernando Pessoa, Júlio Cortázar e Jorge Luis Borges. Segundo Kieffer (2011, p. 25-6):

[...] Edgar Allan Poe, ainda no século XIX, influenciou o trabalho de escritores franceses, italianos, espanhóis, portugueses, alemães e russos, e já no século XX, o de mexicanos, colombianos, peruanos, venezuelanos, brasileiros, argentinos e uruguaios.

Grande parte desses autores foi influenciada diretamente por Poe, sendo inicialmente divulgadores e tradutores da obra do grande escritor estadunidense em seus respectivos países. Ressaltaremos a importância da tradução para a filiação a uma dada tradição literária, segundo os apontamentos acerca do tema elaborados por Leyla Perrone-Moisés.

Em *Altas literaturas* (1998), Leyla Perrone-Moisés trabalha e expõe a maneira como se estabelece a relação entre autores e “escritores-críticos” em uma dada filiação de uma tradição literária a partir de atividades críticas-literárias. Ou seja, ela destaca quais são as especificidades da crítica literária praticada por escritores literários, destacando como a questão da parcialidade crítica é evidente nessa relação. Para a estudiosa: “A crítica praticada pelos escritores é necessariamente parcial, pois ela está a serviço da prática de cada um.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 143)

Os escritores críticos, segundo Perrone-Moisés (1998, p. 144), agem de modo diferente dos “críticos profissionais”:

Contrariamente aos críticos de profissão, que pretendem analisar e classificar as obras segundo princípios implícitos, pretensamente objetivos e universais, os escritores estabelecem e assumem pessoalmente os princípios que regem os seus julgamentos de valor.

Desta maneira, a crítica praticada pelos escritores é sempre parcial e positiva; conforme a teórica: “eles só falam longamente de autores eleitos, estão à procura de qualidades e não,

como os críticos profissionais, de defeitos”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 144) Dessa maneira, pode-se estabelecer os mesmos princípios elencados por Perrone-Moisés na relação escritores-críticos com outros autores com a atividade de tradução feita por escritores-tradutores. Pois, ao selecionar autores para a tradução, o tradutor - escritor está reconhecendo explicitamente a qualidade literária do autor selecionado, como é o caso do poeta francês Charles Baudelaire (1973, p. 386), que expõe, em uma carta à Théophile Thoré, em 1864, os motivos que o levou a traduzir a obra de Poe:

*Vous savez pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait la première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, mon semblant des sujets rêvés par moi mais des PHRASES penséee par moi, écrits par moi vingt ans auparavant.*⁸

A primeira tradução de Baudelaire de uma obra de Poe foi o conto “Revelação Mesmeriana” (*Mesmeric Revelation*, 1844), publicado na edição do dia 15 junho de 1848 da revista *La liberte de penser*, com título “*Révélacion magnétique*”. O conto figura na edição de contos traduzidos por Baudelaire denominada *Histoires extraordinaires*, de 1856. No entanto, as primeiras traduções de Poe para o francês aparecem em 1845, com a tradução feita por um tradutor anônimo do conto “*The purloined letter*” (“A carta furtada”), publicado na revista *Le Magazin Pittoresque*, como destaca Martins (1998, p. 56). Porém, deve-se ao autor de *As flores do mal* a divulgação da obra de Poe na França; suas traduções e textos introdutórios acerca da vida e obra figuram como ponto de partida da grande influência do autor estadunidense nas letras francesas, como destaca Pádua (2010, p. 19):

Poe, desse modo, encontra voz em Baudelaire e terreno na França onde a sua obra fora difundida, e devidamente apreciada pelo seu rigor e inovação estética, bem como pela sua encarnação da figura do *poète maudit*.

Desta maneira, a influência de Poe no simbolismo francês fez-se presente e sua influência perpassou a obra de Mallarmé e André Breton. De acordo com Foye (1989, p. 93):

⁸ Você sabe por que pacientemente traduzi Poe? Porque ele se assemelha a mim; desde a primeira vez que abri um livro seu, eu vi, com terror e êxtase, imagens, sujeitos sonhados por mim, FRASES imaginadas por mim, escritas por mim, há mais de vinte anos. (Tradução nossa)

A partir de Mallarmé, as interpretações de Poe divergem radicalmente. Os simbolistas (Mallarmé, Kahn, Samain, de Gourmont, Moréas, Viélé-Griffin, Ghil, Valéry) adotam o Poe de pensamento ordenado, pragmático e racional - o mestre da investigação formal e da fina arte do raciocínio. Por outro lado, os decadentes (Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Gabriele D'Annunzio) e os pré-surrealistas (Rimbaud, Lautréamont, Jarry e Apollinaire) abraçam o Poe temerário, o alto sacerdote do horror, mistério, imaginação, sonhos, drogas e distúrbios da mente sensitiva.

O terceiro momento da influência de Poe na França dá-se com o surrealismo. Desta maneira, pode-se dividir em três fases a influência de Poe na literatura francesa: a primeira em Baudelaire, no simbolismo francês; a segunda, sobre os “decadentes” e pré-surrealistas e, na terceira fase, a influência junto ao movimento surrealista.

Na Rússia, as traduções da obra de Poe começam a surgir no ano de 1839; o poema “*The Raven*” (“O corvo”) teve uma tradução datada de 1878 e realizada pelo poeta S. A. Andreievski, como ressalta Martins (1998, p. 54). Em 1861, Dostoiévski introduz uma reunião de contos de Poe, comenta sua tradução, seu estilo. Os contos, então traduzidos para o russo, são: “*The Black cat*” (O gato preto), “*The devil in the belfry*” (O Diabo no campanário) e “*The tell-tale heart*” (O coração denunciador). Acerca da influência de Poe sobre Dostoiévski, Oscar Mendes ressalta (2001, p. 55): “A obra de Dostoiévski foi profundamente marcada por Edgar Poe. É coisa incontestável.” Evidencia-se, ainda, a influência de Poe em obras de Dostoiévski tais como “O Sósia”⁹ de 1846, no qual o tema do duplo é trabalhado de forma similar a do conto “William Wilson” de 1840.

Nos dois países de língua e literatura lusófona - Brasil e Portugal-, a obra de Poe ganhou eco, seja a sua produção narrativa representada pelos seus contos, como também a sua produção lírica. Autores de primeira grandeza como Machado de Assis e Fernando Pessoa traduziram o poema “*The raven*” (“O corvo”) do escritor estadunidense e dele também receberam influência. No primeiro, nota-se a influência de Poe em contos como “O Alienista” (1882) e “O cão de lata ao rabo” (1878), como destaca Oscar Mendes (2001, p. 56). Machado de Assis ainda fez uma famosa tradução do poema “O corvo” (*The raven*), em 1883. O poema “*The Raven*” é, talvez, a obra mais traduzida de Poe, outra famosa tradução para o português foi feita por Fernando Pessoa, em 1924.

⁹ Há duas traduções do romance “*Dvoinik*”, de Dostoiévski, para o português brasileiro: a primeira feita por Vivaldo Coaracy, que optou pelo título de “O sósia”, lançada pela editora José Olympio em 1960; a segunda, traduzida por Paulo Bezerra, foi lançada pela Editora 34, em 2011, com o título “O duplo”.

Na literatura hispano-americana, a influência de Poe se deu já no final do século XIX em autores como o nicaraguense Rubén Darío, o principal autor do modernismo das literaturas hispânicas. Mas a sua maior influência talvez seja em autores hispano-americanos no século XX, tais como Gabriel García Márquez, como destaca Oscar Mendes (2001, p. 56), e, principalmente, nos escritores argentinos como Júlio Cortázar, que traduziu diversos contos de Poe, publicando-os em 1956, conforme Martins (1998, p. 55); outro autor influenciado é Jorge Luis Borges (1972, p. 53), que destaca a sua influência em contos como “Pierre Menard, autor de Quixote”, citando diretamente o autor de “O corvo”:

Por que precisamente o Quixote? – dirá o nosso leitor. Essa preferência, num espanhol, não seria inexplicável; mas o é, sem dúvida, num simbolista de Mines, essencialmente devoto de Poe, que gerou Baudelaire, que gerou Mallarmé, que gerou Valéry, que gerou Edmund Teste.

Assim como há uma filiação entre os escritores-críticos com os autores “criticados”, como destaca Leyla Perrone-Moisés (1998), com uma grande parcela dos autores analisados (Charles Baudelaire, Dostoiévski, Machado de Assis, Fernando Pessoa, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges), há também uma filiação entre os autores-tradutores com o autor traduzido, nesse caso específico Edgar Allan Poe. De modo que, ao selecionar um autor para traduzir, o escritor-tradutor está reconhecendo implicitamente a qualidade da obra traduzida e se filiando, na grande maioria das vezes, a uma dada tradição, reconhecendo, diretamente, a qualidade do autor citado.

2.4 A importância de Poe para a moderna teoria do conto através da sua filosofia da composição

Se o poeta francês Charles Baudelaire é o lírico no auge do capitalismo, responsável pelo início da modernidade artística, como afirma Walter Benjamin (1994), Edgar Allan Poe é o responsável pela moderna teoria do conto, consolidando-o como um gênero autônomo e importante dentro de um plano mais amplo dos gêneros literários. Poe é o responsável por iniciar uma moderna tradição do conto, no qual se filiam autores como Machado de Assis, Guy de Maupassant, Anton Tchekhov, James Joyce, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, só para citar os mais eminentes.

Diante dos pressupostos teóricos de Poe, o conto alcança um status de gênero com qualidade e importância, diferenciando-se do romance pela economia dos meios narrativos e sua capacidade de condensação, de modo que todas as categorias da narrativa - espaço, tempo, personagens, ação, narrador, foco -, conseguem o máximo de efeito expressivo em um curto texto narrativo.

Para Poe, o fazer literário não é dissociado do fazer teórico, de modo que a teoria e a prática dialogam entre si. Para ele, o fazer literário é um ato racional e crítico, como destaca Marques (1999, p. 103):

Poe já vê aí a ênfase na dimensão racional, intelectual da construção da narrativa. Poe opera a sua máquina textual com perfeito domínio do aspecto técnico, pelo qual tudo é submetido a um cálculo preciso.

Assim, o fazer literário deixa de ser uma inspiração para se tornar um ato intelectual. A partir de Poe, o conto tornou-se um gênero autônomo, principalmente, em relação ao romance, como ressalta Cortazar (1974, p. 122):

Poe percebia, antes de todos, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só questão de tamanho. Afirma-se que o período entre 1804 e 1832 vê nascer o conto como gênero autônomo.

A moderna teoria do conto de Poe recai sobre o efeito da obra, baseada na relação entre a extensão do conto e na reação que consegue provocar no leitor, como destaca Gotlib (1999, p. 32-5). No conto moderno:

Com a economia dos meios narrativos, trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido.

A extensão e o efeito tornaram-se, como também destaca Silva (2003, p. 25), características do conto moderno, que almeja a economia dos meios narrativos. Já Cortázar (1974, p. 121), acerca da teoria do conto de Poe, destaca:

Tecnicamente, sua teoria do conto segue de perto a doutrina poética, também um conto deve partir da intenção de se obter certo efeito, para o qual o autor inventará os incidentes, combinando-os de maneira que melhor o ajude a conseguir o efeito pré-concebido.

Como veremos, a moderna teoria do conto de Poe está explicitada nos seus ensaios “O principio poético” e “A filosofia da composição”. Daremos destaque para o último, e destacaremos como Poe cria uma “poética do conto”.

No início do seu ensaio “A filosofia da composição”,¹⁰ Poe teoriza acerca da sua concepção de arte literária e expõe a respeito de “como fazer uma obra” a partir de passos que possuem um rigor matemático. Todos os “passos” devem convergir para buscar uma unidade de efeito preestabelecida. Desse modo, após, estabelecida a unidade de efeito pretendida, deve-se, segundo Poe, considerar a extensão da obra, a unidade de ação (capaz de provocar um efeito único) e o espaço. Todos esses elementos devem auxiliar na obtenção do efeito pretendido. Acerca do efeito, Marmorato (1979, p. 8) ressalta:

Um hábil literato constrói. Se ele for prudente, não terá elaborado seus pensamentos para acomodar os incidentes, mas depois de ter concebido cuidadosamente um efeito único e singular, inventará os incidentes,

¹⁰ Ambos os ensaios (“O principio poético” e “A filosofia da composição”) de Poe tratam da poesia, mas os seus pressupostos teóricos e de análise também podem ser aplicados ao conto; conforme Martins (1988, p.44) “o que diferenciaria ambos é a matéria, já que o tema pode ser utilizado em ambos”.

combinando-os da maneira melhor possível para que atinja o efeito pré-concebido [...]

Para Poe (1987, p. 111), nenhum ponto da composição de uma obra pode se referir ao acaso, ou à intuição, todo trabalho de composição deve caminhar, passo à passo, até completar-se com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático.

A unidade de efeito apresenta-se, para Poe, como a pedra angular da sua teoria acerca da composição do conto. Todos os elementos da narrativa, segundo ele, devem convergir para a obtenção do efeito ou o que ele também chamou de “impressão”:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo que se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são sucessíveis ao coração, a inteligência ou, mais geralmente a alma.” Tendo escolhido primeiro um assunto ocasião e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom -, depois de procurar em torno de mim (ou melhor dentro) aquelas combinações de tom e acontecimentos que melhor me auxiliem na construção do efeito. (POE, 1987, p. 110)

Segundo Poe, o efeito seria o intuito maior da obra. Dentre os principais efeitos trabalhados por Poe, destacam-se o medo, o suspense e a comicidade.

O item seguinte trabalhado pelo ficcionista é a extensão da obra. Para ele, todas as obras de arte literária possuem uma extensão. No conto, ela nunca pode ultrapassar mais que “uma assentada”, ou:

A consideração inicial foi a extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida numa assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão. (POE, 1987, p. 111)

Caso a extensão da obra seja grande, o leitor não conseguirá lê-la numa só assentada. A leitura seria feita através de intervalos de tempos, o que levaria o leitor a ter influências externas: “[...] se requer duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo que se pareça com totalidades é imediatamente destruído.” (POE, 1987, p. 111) A pausa na leitura, logo, poderia quebrar a unidade de efeito. Acerca da proposta de Poe sobre a extensão da obra, Marmorato (1979, p. 36) destaca:

Poe diz que a extensão perfeita é aquela que se possa ler de uma só assentada. Afirma ainda que a extensão se interpõe durante as necessárias paradas da leitura, anulando as impressões produzidas pelo conto.

O primeiro estudioso a ressaltar a importância da unidade de ação foi Aristóteles (2000, p. 251), como podemos verificar na seguinte passagem de sua arte poética:

[...] no decurso de uma existência produzem-se em quantidade infinita de muitos acontecimentos, que não constituem uma unidade. Também muitas ações, pelo fato de serem executadas por um único agente só, não criam unidade. Convém que a imitação seja uma e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a suspensão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto seja modificado ou confundido, pois os fatos que livremente podemos ajuntar ou não, sem que o assunto fique sensivelmente modificado, não constituem parte integrante do todo.

Assim como Aristóteles, Poe também se mostra adepto à unidade de ação. Poe, em seus contos, condensa no todo as ações principais e as acessórias para que se tenha o efeito pretendido. A questão da extensão também é trabalhada por Poe no seu ensaio “O princípio poético”. Neste ensaio, ele já coloca a questão da extensão da obra, em específico, do poema: “[...] sustento que a frase um poema longo é simplesmente categórica contradição nos termos.” (POE, 2009, p. 83). Para ele, um poema longo seria, como destaca o autor, apenas a junção de diversos poemas curtos. (POE, 2009, p. 84)

Outro item trabalhado por Poe, e que para o presente trabalho apresenta-se de fundamental importância, é o espaço. A representação do espaço, de acordo com o autor, é feita através de espaços que possuem um alto valor simbólico. Poe (1987, p. 118) discorre sobre tal valor na seguinte passagem:

O ponto seguinte, a ser considerado, era o modo de juntar o amante com o corvo: e o primeiro drama desta consideração era o local. Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou dos campos: mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutivelmente força moral para conservar e concentrar a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar.

Os espaços, na obra de Poe, possuem um alto valor simbólico, aquilo que ele chamou de “força moral”, tanto que Bachelard, em diversos dos seus estudos sobre os quatro elementos, utiliza

trechos da obra de Poe com o intuito de exemplificar imagens fenomenológicas concretizadas no espaço e em elementos como a água, o fogo, a noite, etc. Trechos da obra de Poe são utilizados por Bachelard em obras tais como *Le nouvel esprit scientifique* (1934), *La psychanalyse du feu* (1937), *La formation de L'esprit scientifique* (1938), *L'eau et les rêves* (1941), *Le rationalisme appliqué* (1948), *La Poétique de l'espace* (1957) e a *La Poétique de la rêverie* (1960).¹¹

Além de possuir um alto valor simbólico, os espaços, na obra de Poe, são, em sua grande maioria, circunscritos, fechados. Ele quase que “esmaga” as personagens por ser muito reduzido, delimitado e com um alto valor simbólico. Ele tem a “força de uma moldura” que delimita a ação e a condiciona. Como exemplo de espaço circunscrito, pegaremos exemplos do conto “O gato preto” e os examinaremos, ressaltando as suas funções no todo da narrativa, para vermos como ele auxilia na obtenção da unidade de efeito do conto segundo a “filosofia da composição” de Poe.

2.5 O espaço circunscrito no conto “O gato preto”

No primeiro parágrafo do conto “O gato preto”, o narrador autodiegético não espera que se dê crédito à história “eminentemente doméstica” que irá narrar:

Não espero nem peço que se dê crédito à história sumamente extraordinária que vou narrar. Louco seria eu se esperasse tal coisa, tratando-se de um caso que os meus próprios sentidos se negam a aceitar. Não obstante, não estou louco e, com toda certeza, não sonho. (POE, 2003, p. 39)

Na passagem acima, o narrador faz a primeira projeção espacial da narrativa do conto, ao dizer que a história é bastante doméstica. A partir desta afirmação, tem-se que, por ser doméstica, a

¹¹ Acerca das edições traduzidas para o português, tem-se respectivamente: **O novo espírito científico**. Lisboa: Edições 70, 1996; **A psicanálise do fogo**. Martins Fontes 2008; **A formação do espírito científico**. Contraponto, 2002; **A água e os sonhos**. Martins Fontes, 2009; **A poética do espaço**. Martins Fontes 2000; **A poética do devaneio**. Martins Fontes, 1998.

história se passa, em sua grande extensão, em uma casa, como podemos verificar no seguinte trecho do conto:

[...] ao voltar da casa, muito embriagado, de uma das minhas andanças pela cidade, tive a impressão de que o gato evitava a minha presença. Apanhei-o, e ele, assustado ante a minha violência, me feriu a mão, levemente, com os dentes. (POE, 2003, p. 41)

A casa, sob o viés bachelardiano, é considerada, ao mesmo tempo, em sua unidade e em sua complexidade. Bachelard (1988, p. 23) afirma que se deve tentar integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental, de modo que a casa fornecerá, simultaneamente, imagens dispersas e um corpo de outras imagens. Ou seja, a casa é um micro-universo constituído por um corpo de imagens que podem ser segmentadas em outras imagens, que seriam representadas pelos cômodos da casa. Tais cômodos representam, de acordo com Bachelard (1988, p. 35), centros de tédio, centros de devaneio, centros de solidão, centros de obscuridade, centros de elevação, etc.

A espacialidade da casa é o da privacidade por excelência, onde a vida pública cede lugar à vida privada. As relações familiares se dão e se organizam topicamente; os indivíduos e as suas ações encontram-se condicionadas pelas relações que se estabelecem entre os usuários do mesmo espaço. A casa, no conto “O gato preto”, situa-se num espaço limítrofe, onde grande parte das ações ocorre. A relação do narrador-personagem com a sua esposa e com os dois gatos se dão entre as paredes e alguns cômodos expressam os estados de espírito das personagens, ampliam o impacto das ações, limitam as reações, uma vez que o espaço é fechado.

Nos cantos da casa localizam-se os quartos, ou cômodos, conforme a terminologia de Bachelard, que segmentam os espaços, demarcando outros micros espaços. Na narrativa do conto, uma passagem em particular possui um aspecto interessante acerca da espacialidade dos cômodos da casa: após o primeiro gato ser enforcado em uma árvore do jardim, na noite do dia seguinte, a casa, onde vivia o narrador, é destruída por um estranho incêndio:

Na noite do dia em que foi cometida essa ação tão cruel, fui despertado pelo grito de “fogo”. As cortinas de minha cama estavam em chamas. Toda a casa ardia. A destruição foi completa. Todos os meus bens terrenos foram tragados pelo fogo. (POE, 2003, p. 42)

O interessante e, ao mesmo tempo insólito desta passagem, é que apenas uma parede de um dos cômodos da casa permanece sustentada:

As paredes, com exceção de uma apenas, tinham desmoronado. Essa única exceção era constituída por um fino tabique interior, situado no meio da casa, junto ao qual se achava a cabeceira de minha cama. O reboco havia, em grande parte, resistido à ação do fogo. (POE, 2003, p. 42-3)

O único cômodo que resiste ao fogo possui certa singularidade, pois nele há gravada a imagem de um gato com uma corda em torno do pescoço: “[...] a figura de um gato gigantesco. A imagem era de uma exatidão verdadeiramente maravilhosa. Havia uma corda em torno do pescoço do animal.” (POE, 2003, p. 43) Esta passagem cumpre um papel central na narrativa, sendo responsável por provocar uma sensação de terror não só na personagem, mas também no leitor, por ser justamente insólita. A parede com a imagem do gato gravada faz-se num objeto de espanto e terror e sustenta uma espacialidade que sustenta a unidade de efeito pretendida pelo conto: o terror, responsável pelo ambiente do medo.

No conto, outra espacialidade que se destaca é a do porão, que confere uma enorme carga simbólica à narrativa. O assassinato é cometido e nele o cadáver da esposa é ocultado. Nesse espaço, a personagem perde a sua racionalidade, como podemos ver na seguinte passagem:

Um dia, acompanhou-me, para ajudar-me numas tarefas domésticas, até o porão do velho edifício em que nossa pobreza nos obrigava a morar [...] Tomado, então de fúria demoníaca, livre o braço do obstáculo que o detinha e cravei-lhe a machadinha no cérebro. Minha mulher caiu morta instantaneamente, sem lançar um gemido. (POE, 2003, p. 46-7)

Segundo Bachelard (1988, p. 36-7): “O porão é o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas e a imagem dele representa a irracionalidade das profundezas.” Assim, o porão assemelha-se às características maléficas humanas. Ele é um símbolo das profundezas, da irracionalidade, das trevas. Conforme lemos no conto:

Pensamentos maus converteram-se em meus únicos companheiros, os mais sombrios e os mais perversos dos pensamentos. Minha rabugice habitual se transformou em ódio por todas as coisas e por toda a humanidade. (POE, 2003, p. 46)

Para Bachelard (1988, p. 209), no porão há escuridão dia e noite; para o estudioso: “Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão.” Bachelard (1988, p. 210), numa passagem do seu estudo, faz um comentário acerca da figura do porão na obra de Edgar Allan Poe:

Então, se lerem os contos de Edgar Allan Poe, o fenomenólogo e o psicanalista poderão compreender juntos o valor de sua mútua colaboração. Os contos são medos da infância que se cumprem. O leitor que se dá à sua leitura ouvirá o gato maldito, sinal de faltas não redimidas, miar através do muro. O sonhador sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, que têm toda a terra do outro lado.

Ou seja, para Bachelard, o porão é, pois, a loucura enterrada, “dramas murados”. As narrações dos porões criminais, segundo ele, deixam na memória marcas indeléveis. “O drama é muito fácil aí, mas explora os medos naturais, medos que existem na dupla natureza do homem e da casa.” (BACHELARD, 1988, p. 240) Assim, segundo a perspectiva do filósofo francês, há uma dupla articulação vertical da casa: o ponto mais alto, representado pelo sótão; e o ponto mais baixo, representado pelo porão; o primeiro sendo a representação da elevação, da positividade, enquanto que o segundo mostra-se como a representação da queda, da negatividade.

Para Marmorato (1978, p. 59-60), o objeto do medo é tudo aquilo que representa uma ameaça, um perigo a um sujeito:

Então tanto é objeto do medo um elemento exterior fabricado pelo homem, o qual se pode pegar e manipular, como, também, os próprios elementos da narrativa, a saber: personagem, tempo, espaço, tema, etc. Desde que represente uma ameaça para o sujeito.

O espaço, no conto representado pela figura do porão, seria um elemento do medo, das profundezas:

Que Deus me guarde e livre das garras de Satanás! Mal o eco das batidas mergulhou no silêncio, uma voz me respondeu do fundo, primeiro com um choro entrecortado, abafado, como os soluços de uma criança; depois, de repente, com um grito prolongado, estridente, contínuo, completamente anormal e inumano. Um uivo, um grito agudo, metade de horror, metade de triunfo, como somente poderia ter surgido do inferno, da garganta dos condenados, em sua agonia, e dos demônios exultantes com a sua condenação. (POE, 2003, p. 49)

A sensação de terror, de medo, também se verifica na seguinte passagem do conto: “Quanto aos meus pensamentos é loucura falar. Sentindo-me desfalecer, cambaleei até a parede oposta. Durante um instante, o grupo de policiais deteve-se na escada, imobilizado pelo terror.” (POE, 2003, p. 49).

Segundo Marmorato (1978, p. 57), o medo, logo, é o sentimento de um sujeito diante de algo que possa lhe oferecer um perigo real ou imaginário. Com relação ao perigo imaginário, assim como dito por Bachelard, o porão suscita medo, devido às suas características fenomenológicas, podendo representar a obscuridade, as profundezas e a irracionalidade da alma humana. Nota-se que uma das principais características dos contos de Poe está na opção por espaços circunscritos, fechados, que, contudo, revelam-se micro-universos, onde a ação e os personagens estão intimamente em contato com a espacialidade.

Após a análise dos espaços simbólicos, feita acima, faremos uma investigação no interior dos espaços tópicos do conto, a fim de os diferenciarmos, para o nosso juízo, dos espaços descritivos. O principal espaço do conto (a casa) é sempre instaurado na forma de indicações tópicas, como podemos notar no seguinte trecho: “ao voltar a casa, muito embriagado, de uma de minhas andanças pela cidade, tive a impressão de que o gato evitava a minha presença.” (POE, 2003, p. 41); como também tópica é a indicação seguinte: “Toda casa ardia. Foi com dificuldade que minha mulher, uma criada e eu conseguimos escapar do incêndio.” (POE, 2003, p. 42), ou ainda no seguinte trecho: “Os policiais pediram-me que os acompanhassem em sua busca. Não deixaram de esquadrihar um canto sequer da casa.” (POE, 2003, p. 48-9) A segunda principal espacialidade localiza-se no porão. Ele sempre é projetado, assim como o espaço da casa, de forma tópica: “Um dia, acompanhou-me, para ajudar-me numa das tarefas domésticas, até o porão do velho edifício em que nossa pobreza nos obrigava a morar.” (POE, 2003, p. 46), como também no seguinte segmento:

Por fim, pela terceira ou quarta vez, desceram ao porão. Não me alterei o mínimo que fosse. Meu coração batia calmamente, como o de um inocente. Andei por todo o porão, de ponta a ponta. (POE, 2003, p. 48-9)

Em ambos os trechos, o porão recebeu uma atenção tópica.

A projeção espacial tópica, ao contrário da descrição espacial, evidencia-se como o melhor recurso para a constituição do conto, que se caracteriza como sendo uma forma breve e

curta, no qual a economia dos meios narrativos é exigida. Deve-se conseguir, segundo Poe, o máximo de expressividade com o mínimo de recursos narrativos, conforme a questão da “brevidade” do conto exposta pelo autor; desse modo, o recurso da descrição mostra-se impraticável e a indicação espacial tópica a melhor opção.

A projeção espacial do conto “O gato preto” encontra-se circunscrita. A narrativa envolve-se com um alto valor simbólico, uma vez situada nos espaços como o da casa, a parede do cômodo e a do porão. A primeira espacialidade atende a uma das premissas da “filosofia da composição” de Poe: um espaço fechado, circunscrito, que “emoldura” a ação e os personagens. A segunda, instalada numa parede do cômodo central da casa, sustenta a imagem insólita do gato Pluto gravada, o que provoca terror e medo. A terceira espacialidade dirige-se ao efeito pretendido, uma vez remetida às imagens simbólicas das profundezas, da irracionalidade, das trevas. O porão, de acordo com a fenomenologia bachelardiana, é uma imagem da morte.

As projeções espaciais são tópicas, não há a recorrência do recurso descritivo do espaço. As duas principais e mais recorrentes espacialidades do conto (a casa e o porão) são instauradas a partir da projeção tópica. Conclui-se que a principal característica do conto “O gato preto” de Poe está na opção do autor por espaços circunscritos, fechados: seus micro-universos, onde ação e as personagens encontram-se intimamente em contato com a espacialidade. Assim, uma vez instauradas de forma tópica, adquirem, conforme já comentamos, valores simbólicos.

Concluimos, desse modo, que a descrição espacial pode construir ficcionalmente uma dada espacialidade sem um referencial externo, pois ela cria a imagem que se configura no espaço com plenitude, o que a indicação tópica, por sua vez, não faz, pois é referencial, depende de espaços já construídos e compartilhados. Dessa maneira, a descrição espacial pode apresentar para a narrativa “algo novo”, enquanto a indicação tópica depende do já conhecido.

2.6 O tempo diluído em marcas de impressão

No item anterior, analisamos as espacialidades (entre elas, especificamente, a da figura da casa, da parede, do porão - os espaços tópicos). Vimos que o espaço é circunscrito e possui um alto valor simbólico a partir da poética do espaço, e que sua função está subordinada à unidade de efeito pretendida pelo autor. No que concerne ao tempo, Poe, no caso, trabalha-o dividido em “tempo da história” e em um “tempo diluído em marcas de impressão”. Assim como o espaço, o tempo também está submetido à unidade de efeito, que no conto “O gato preto” conjuga a configuração do medo.

Nos contos de Poe, em geral, tem-se a ocorrência de um narrador autodiegético, que a partir de um presente relata “infortúnios pretéritos”, como é o caso dos contos “William Wilson” (2001), “Berenice” (2001), “Morela” (2001), “Ligéia” (2001), “O retrato oval” (2001), “O poço e o pêndulo” (2001), conforme as narrativas mais conhecidas. O mesmo tipo de narrador, como sabemos, encontra-se no *corpus* de análise em questão, o conto “O gato preto”, como podemos verificar:

Não obstante, não estou louco e, com toda certeza, não sonho. Mas amanhã posso morrer e, por isso, gostaria, hoje, de aliviar o meu espírito. Meu propósito imediato é apresentar ao mundo clara e sucintamente, mas sem comentários, uma série de simples acontecimentos domésticos. Devido as suas conseqüências, tais acontecimentos me aterrorizaram, torturaram e destruíram. (POE, 2003, p. 39)

No caso do narrador autodiegético, ele aparece como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como o conjunto de eventos concluídos e inteiramente desconhecidos, mas que serão expostos ao longo do corpo da narrativa. Sobrevém então uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração:

Na verdade, naquele momento eu era um miserável - um ser que ia além da própria miséria da humanidade. Era uma besta-fera, cujo irmão fora por mim desdenhosamente destruído. [...] Uma besta-fera que se enquadrava em mim, homem feito à imagem de Deus Altíssimo. Oh, grande e insuportável infortúnio. (POE, 2003, p. 46)

Na passagem acima, pudemos exemplificar a relação existente entre o passado da história, “do infortúnio”, e o presente da narração, o que gera uma distância temporal alargada entre ambos.

Para Marmorato (1979, p. 116), o “tempo da estória”, nos contos de Poe, é sempre um tempo denso, no qual muitos fatos ocorrem e é quando, segundo ela, dá-se a passagem da felicidade para a infelicidade. Em “O gato preto”, a passagem abaixo ocorre num tempo pretérito em relação ao momento do presente da narração:

Quase me envergonha de confessar - sim, mesmo nesta cela de criminoso -, quase me envergonha confessar que o terror e o pânico que o animal me inspirava eram aumentados por uma das mais puras fantasias que se pode imaginar. [...] O leitor, decerto, se lembrará de que aquele sinal, embora grande, tinha, a princípio, uma forma bastante definida. (POE, 2003, p. 45-6)

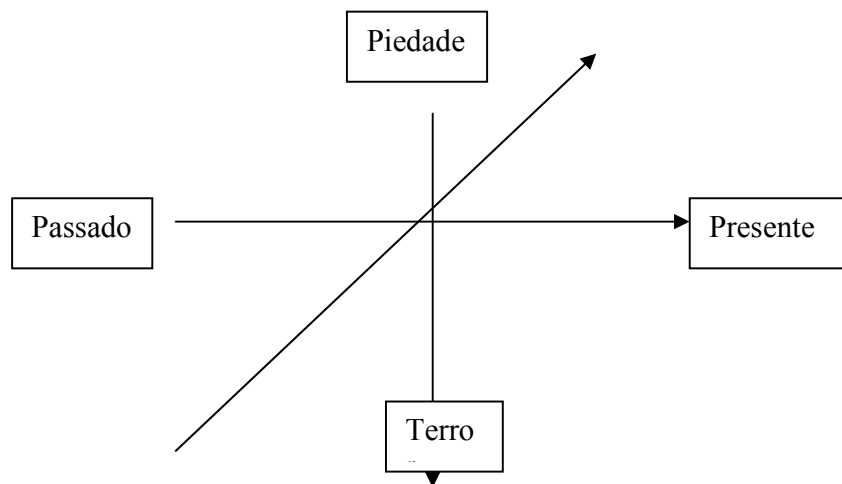
Segundo Marmorato (1979, p. 116), o narrador relata os fatos ocorridos para aliviar as suas angústias:

O personagem relata os fatos ocorridos para aliviar as suas angústias do presente. Seria um exercício catártico, assim como o é para o leitor, que contempla com terror os inúmeros mistérios que a vida apresenta.

A narração serve como uma forma de expiar as angústias do narrador autodiegético, de modo que, em relação aos fatos ocorridos no passado, haja o sentimento de terror, no caso do conto, originados dos maus tratos aos dois gatos e do assassinato de sua esposa. No entanto, em relação ao presente da narração, o sentimento de terror é substituído pelo de piedade:

Não pretendo estabelecer relação alguma entre causa e efeito - entre desastre e atrocidade por mim cometida. Mas estou desenvolvendo uma sequência de fatos e não desejo omitir nenhum dos elos dessa cadeia de acontecimentos. (POE, 2003, p. 42)

Quando o narrador relata os fatos ocorridos no passado - sua relação com os gatos, o assassinato de sua mulher, a ocorrência de fatos aterrorizadores é substituída pela piedade; então, podemos visualizar, como no esquema abaixo, um eixo temporal que se desloca do passado para o presente da narração:



Assim, a partir do esquema acima apresentado, tem-se que o sentimento de terror relaciona-se com o passado e a piedade com o presente. Acerca dos elementos que geram “terror” e “piedade”, Marmorato (1979, p. 89-90) destaca:

O herói de Poe é prisioneiro de uma condição humana da qual não pode escapar, por ser fraco. Esta condição de fraqueza do homem frente aos mistérios da vida e da morte é que gera o terror e piedade.

O “presente da narração” identifica ainda o expurgo dos erros, visto que a personagem encontra-se em uma cela de prisão:

Esse pavor não era exatamente um pavor de mal físico e, contudo, não saberia defini-lo de outra maneira. Quase me envergonha confessar – sim, mesmo nesta cela de criminoso-, quase me envergonha confessar que o terror e pânico que o animal me inspiravam era aumentado por uma das mais puras fantasias que se possa imaginar. (POE, 2003, p. 45)

O expurgo ocorre no presente visto que o narrador almeja eliminar o sentimento de terror do passado pelo sentimento de piedade do presente. Esta característica temporal se relaciona com estatuto semiótico do narrador autodiegético, pois opõe dois tempos de forma bem nítida, demarcando e opondo o tempo presente da narração com o pretérito da história, alargando, assim, “o tempo da história”.

Nos parágrafos anteriores, analisamos o “tempo da história”, que, do ponto de vista do narrador autodiegético, refrata entre dois tempos: um tempo pretérito da história em um

presente da narração. Agora veremos como Poe trabalha o tempo a partir de “marcos temporais”. Em “O gato preto” o tempo não é medido por padrões externos objetivo, a partir do relógio, mas sim a partir de impressões, representadas, principalmente, pela noite e a sua alternância com o dia:

Certa noite, ao voltar a casa, muito embriagado de uma das andanças pela cidade, tive a impressão de que o gato evitava a minha presença. Apanhei-o, e ele, assustado ante a minha violência, me feriu na mão, levemente, com os dentes. (Poe, 2003, p. 41)

Mais adiante o narrador diz:

Quando, com a chegada da manhã, voltei à razão - dissipados já os vapores de minha orgia noturna-, experimentei pelo crime que praticara, um sentimento que era um misto de horror e remorso; mas não passou de um sentimento superficial e equívoco, pois minha alma permaneceu impassível. (Poe, 2003, p. 42)

Nestas passagens, pode-se notar a ocorrência de instauração dos marcos temporais pretéritos, a partir de marcas temporais tais como a noite “certa noite” e a manhã “chegada da manhã”.

Para Mendilow (1972, p. 241), as marcas temporais substituem o “tempo do relógio”: “O tempo pelo relógio pelo qual coordenamos nossas atividades como membros da sociedade não é válido para níveis inferiores em que nosso viver pessoal é conduzido”. Ainda segundo o teórico (1972, p. 241), as marcas temporais não são padrões de medidas, elas são impressões: “O tempo do relógio, os próprios carrilhões do relógio, ao nível do devaneio, deixam sua marca não enquanto padrões de medidas, mas como impressões.” Ou seja, ao diluir-se em marcas de impressão, o tempo não é mais medido objetivamente a partir do relógio; ele é instaurado segundo marcas de impressão.

Uma manhã, a sangue-frio, meti-lho um nó corrido em torno do pescoço e enforquei-o no galho de uma árvore. Fi-lo com os olhos cheios de lágrimas, com o coração transbordante do mais amargo remorso. (POE, 2003, p. 42)

Contudo, as marcas de impressão não perdem a sua linearidade da ação e do tempo:

Na noite do dia em que foi cometida essa ação tão cruel, fui despertado pelo grito de “fogo!”. As cortinas de minha cama estavam em chamas. Toda a casa ardia. Foi com grande dificuldade que minha mulher, uma criada e eu

conseguimos escapar do incêndio. A destruição foi completa. Todos os bens terrenos foram tragados pelo fogo, e, desde então, me entreguei ao desespero. (POE, 2003, p. 42)

Da noite passa-se para o dia seguinte, o que gera e reforça a linearidade do fato narrado:

No dia seguinte ao incêndio, visitei as ruínas. As paredes, com exceção de uma apenas, tinham desmoronado. Essa única exceção era constituída por um fino tabique interior, situada no meio da casa, junto ao qual se achava a cabeceira de minha cama. (POE, 2003, p. 42)

A seguir, o narrador afirma:

Durante meses não pude livrar-me do fantasma do gato e, nesse espaço de tempo, nasceu em meu espírito uma espécie de sentimento que parecia remorso, embora não fosse. (POE, 2003, p. 43)

A noite apresenta-se como a principal marca de impressão temporal no conto, como podemos ver na passagem abaixo:

Uma noite, em que me achava sentado, meio aturdido, num antro mais do que infame, tive a atenção despertada, subitamente, por um objeto negro que jazia no alto de um dos enormes barris, de genebra ou run, que constituíam quase que único mobiliário do recinto. (POE, 2003, p. 44)

Ou ainda nesta outra passagem:

Impossível descrever ou imaginar o profundo e abençoado alívio que me causava a ausência de tão detestável felino. Não apareceu também durante a noite-, assim, pela primeira vez desde a sua estada em casa, consegui dormir tranqüilamente e profundamente. (POE, 2003, p. 48)

Há passagens em que a noite se alterna com o dia e vice-versa:

Nem de dia nem de noite, conheceria jamais a benção do descanso. Durante o dia, o animal não me deixava só um único momento; e, à noite, despertava de hora em hora, tomado do indescritível terror de sentir o hálito quente da coisa sobre o meu rosto. (POE, 2003, p. 46)

Como também no seguinte trecho: “Quando, com a chegada da manhã, voltei à razão - dissipados já os vapores de minha orgia noturna [...]” (POE, 2003, p. 41) Adiante, as marcas de impressão temporal são ordenadas e numeradas:

Transcorreram o segundo e o terceiro dia - e o meu algoz não apareceu. Pude respirar, novamente, como homem livre. O monstro aterrorizado, fugira para sempre de casa. No quarto dia após o assassinato, uma caravana policial chegou, inesperadamente, a casa, e realizou, de novo, rigorosa investigação. (POE, 2003, p. 48)

No trecho acima, as marcas de impressão temporal são do dia. Desta maneira, as ações ocorridas no período noturno são apresentadas como sórdidas advindas de atos irracionais de maldade e acessos de loucura, enquanto que, no período diurno, a racionalidade é retomada e as ações da noite analisadas.

No conto, verificou-se a existência de marcas de impressão temporal representadas pelo dia, noite, manhã e pela alternância entre todos. O tempo, em “O gato preto”, não obedece a um padrão de medida rígido pelo relógio. Ele dilui-se em marcas de impressão que se apresentam como marcos temporais (“uma noite”, “certa manhã”, etc.). No conto, a função do tempo é marcar as impressões temporais da ação no conjunto da história. Como o narrador é autodiegético, suas lembranças, suas reminiscências de um infortúnio pretérito, levaram-no a refletir sua história. O devaneio pode confundi-lo na sua precisão temporal objetiva, restando-lhe apenas o tempo diluído em marcas de impressão, que ao cair da noite, ilumina-lhe a memória.

3 O ESPAÇO E O TEMPO NA CONSTRUÇÃO DO REALISMO FANTÁSTICO NO ROMANCE *O PROCESSO*, DE FRANZ KAFKA

Neste capítulo, após alguns breves apontamentos de ordem biográfica e bibliográfica, no item 3.1, focalizaremos a posição de Kafka no interior da literatura de expressão de língua alemã, bem como no âmbito da literatura ocidental. Questionaremos acerca da tradição literária a que se aproxima o autor: a alemã, a tcheca, a judaica, levando em conta o seu contexto sócio-histórico literário, para assim interpretarmos, no item 3.2, a sua obra em questão: se Modernista, Expressionista, ou Realista Fantástica. Em seguida, nos itens 3.3 e 3.4, vamos nos voltar para um exercício de análise de *O Processo*, a configuração do espaço e tempo da sua narrativa.

3.1 Biografia e bibliografia¹²

Franz Kafka nasceu no dia 03 de julho de 1883 na cidade de Praga, na antiga Tchecoslováquia, então pertencente ao Império Austro-Húngaro. Faleceu no dia 03 de junho de 1924 (um mês antes de completar quarenta e um anos de idade), em Viena, capital do Império. Seus pais: Herrmann Kafka e Julie Kafka (nascida Löwy); o pai, próspero comerciante judeu. Franz Kafka bacharelou-se em Direito no ano de 1906, na Universidade de Praga; empregou-se numa companhia de seguros, como inspetor de acidente de trabalhos. Teve ainda três tentativas de casamento frustradas: com Felice Bauer, a quem o autor dirigiu as famosas cartas - *Cartas à Felice (Brief an Felice)*, publicadas em 1976; e duas outras experiências: com Julie Wohryzek e com Milena Jesenská.

A relação de Kafka com o seu pai-juiz e acusador, segundo Walter Benjamin (1977, p. 79), foi tempestuosa e traumática até ao ponto de alguns estudiosos, como Eric Heller (1976, p. 17), afirmarem que tal relação acabou encontrando eco nas obras do autor: “a vizinhança entre literatura e autobiografia dificilmente poderia ser mais próxima do que no caso de Kafka, na

¹² As informações biográficas e bibliográficas aqui contidas são uma síntese do texto de Pires (1996).

verdade, quase toca à identidade.” Esse conflito ganha eco e contornos artísticos e literários em *Carta ao Pai*, escrita em novembro de 1919, quando Kafka tinha 36 anos. A obra *Carta ao pai* (1997) possui uma estrutura elementar e dialética: é uma carta dirigida ao seu pai (Hermann Kafka), e, portanto, uma expressão de um locutor destinada a um interlocutor definido. Segundo esta perspectiva, a relação dialética entre pai e filho, o conflito entre ambos, acaba por moldar a estrutura narrativa de algumas de suas principais obras, notadamente, as que se voltam para uma relação dialética entre o indivíduo e uma força superior, como ocorre, por exemplo, em *A Metamorfose* (1915), *O Processo* (1924), *O Veredicto* (1916), e *O Castelo* (1926).

Na primeira, há um conflito alegorizado entre a personagem Gregor Samsa com sua família; desse modo: “Em certa manhã acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 1985, p. 07). Na segunda, o conflito do indivíduo com uma instância superior está representado pela figura do Tribunal, de modo que: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” (KAFKA, 1997, p. 09). Na terceira, uma das narrativas mais exemplares da proposta estético-literário de Kafka, na qual há conflito entre pai e filho, lemos que, de repente: “Georg levantou os olhos para a imagem aterrorizante do pai.” (KAFKA, 1997, p. 21) Já na última, há um conflito entre o agrimensor K. com *O Castelo*: “[...] uma vez que parecia a K. que agora todas as ligações com ele tivessem sido rompidas e estivesse sem dúvida mais livre que nunca e pudesse ali esperar no local antes proibido [...]” (KAFKA, 2000, p. 162)

Mesmo sendo considerado como um dos mais importantes escritores do século XX, ao lado de nomes como James Joyce e Marcel Proust, a produção literária de Kafka não ultrapassa mais do que duas mil páginas, em meio aos contos, romances, novelas, diários, uma peça de teatro, aforismos, parábolas e também uma importante produção epistolar. Podemos dividir ainda sua obra em dois grupos: a obras publicadas em vida e os “espólios”, como salienta Pires (1996, p. 27). No primeiro grupo, encontram-se as obras publicadas em vida, em um total de seis: *Betrachtung* (A Contemplação), de 1913; *Der Heizer* (*O Foguista*), de 1913; *Die Verwandlung* (*A Metamorfose*), de 1915; *Das Urteil* (*O Veredicto*), de 1916; *In der Strafkolonie* (*Na Colônia penal*), de 1919; e *Ein Landarzt* (*Um médico rural*), de 1920, além da obra *Ein Hungerkünstler* (*Um artista da fome*), de 1924, revisada no seu leito de morte e publicada pouco depois do falecimento do seu autor. No segundo grupo, lemos o conjunto de obras denominadas “narrativas de espólio”, como salienta Pires: “[...] os textos não publicados

e/ou não revisados em vida por Franz Kafka.” (1996, p. 28) Ainda segundo Pires: “As narrativas de espólio, bem como os diários, os aforismos e parte da correspondência de Kafka, foram publicados postumamente por Max Brod.” (1996, p. 29), então seu grande amigo, editor e, posteriormente, seu principal divulgador.

De acordo com Pires (1996, p. 29), fazem parte desta narrativa de espólio os fragmentos e as obras: *O guardião da tumba* (única peça de teatro escrita por Kafka), os contos “Graco”; “O caçador”; “A grande muralha da China” (escritos entre dezembro de 1916 e abril de 1917); *Descrição de uma luta* (primeiro trabalho de Kafka, feito em 1903/04); *Preparativos de um casamento no campo* (1907); *O Cavaleiro do balde* (1916); *O brasão da cidade* (1920) e *Investigações de um cão* (1920). Já as obras *Der Prozess* (*O Processo*) e *Das Schloss* (*O Castelo*) são obras consideradas inacabadas, foram publicadas após a morte de Kafka; a primeira teve o início de sua redação em 1914 e foi publicada apenas em 1924; e a segunda foi escrita entre fevereiro e setembro de 1922, sendo publicada postumamente em 1926.

Os aforismos, as parábolas e, principalmente, os fragmentos, constituem-se como produções importantes para uma proposta de compreensão da gênese da produção literária kafkaniana, a qual tem merecido destaque, com publicações por parte da crítica e dos estudiosos, por serem textos que, na grande maioria das vezes, serviram de ponto de partida para outros textos, como é o caso da parábola “Diante da lei”, que posteriormente é incorporada ao romance *O Processo*. Acerca dos aforismos de Kafka, Modesto Carone (2009, p. 74), na introdução da edição brasileira, ressalta:

O dicionário etimológico de José Pedro Machado informa que a palavra aforismo deriva do grego e chegou à língua portuguesa através do latim tardio *aphorismus*-, com o significado de limitação, breve definição, sentença. Com o tempo (já está documentado no século 16), o termo passou a designar “uma sentença breve e indiscutível”, que resume uma doutrina.

Já Geir Campos, na introdução da edição da sua tradução de “Parábolas e fragmentos”, pondera que Kafka jamais objetivou criar, compilar uma obra composta por parábolas, de modo que a edição em livro é uma compilação arbitrária dos estudiosos e críticos da obra de Kafka:

Não é demais de se principiar lembrando que o genial autor destas parábolas e fragmentos jamais planejou, escreveu ou deu lume, livro nenhum com este título: seus escritos deixados, em grande parte inacabados, constituem, isto

sim, espécies de parábolas, mais ou menos extensas, muitas vezes passando de fragmentos, aforismos ou anotações. (CAMPOS, 1967, p. 11)

Poderíamos ler, portanto, os aforismos, fragmentos e parábolas como teias de Ariadne, responsáveis por nos guiarem no labiríntico plantel da produção literária de Franz Kafka. Por outro lado, também podem ser lidos como textos bases de outros textos “mais elaborados”, ou apenas como produtos editoriais. Ao lado disso, há que se notar também uma apreciação do próprio autor por narrativas breves, de curta extensão, o que move o seu leitor a avaliar melhor os aforismos, fragmentos e parábolas, para a compreensão da obra de Kafka como um todo, a partir de uma proposta estética globalizante.

3.2 A situação de Kafka na história da literatura mundial: modernista, expressionista, realista, realista fantástico

Franz Kafka posiciona-se de maneira inusitada nos estudos literários: judeu, nascido na República Tcheca (então Tchecoslováquia, pertencente ao Império Austro-Húngaro), que escreve sua obra literária em alemão, então a língua literária de prestígio do Império. Como judeu, sente o peso da tradição religiosa personificada pela figura do seu pai, a própria figura punidora de Javé; enquanto tcheco, mostra-se um cidadão comum, com vida rotineira e burocrática, trabalhador em uma seguradora; como escritor tornou-se um dos mais expressivos e importantes autores do século XX. Acerca do ambiente histórico e social de Kafka, Luiz Costa Lima (1993, p. 176) salienta:

O exame pois do contato de Kafka com as comunidades tcheca, judia e alemã reitera a marca do que se interrompe e não se estabiliza em raiz. Para os Tchecos, Kafka era um falante do alemão, para a comunidade alemã, um judeu. E para os judeus? Não sendo nem um assimilado, nem um sionista, que poderia ser?

Situar a obra de Kafka em um panorama de desenvolvimento da literatura ocidental é bastante complexo, devido à problemática de seu contexto sócio-histórico-literário. Trata-se de

um escritor judeu, nascido na então Tchecoslováquia, uma província do império austro-húngaro, que escreveu a sua obra em alemão, como ressalta Otto Maria Carpeaux (1994, p. 25):

Kafka nasceu na cidade de Praga, então capital de uma província do Império dos Habsburgos, a cidade eslava com uma minoria de língua alemã, em grande parte judia. Esse escritor de língua alemã foi cidadão austríaco, judeu consciente tecido por uma dose de religiosidade eslava.

Mesmo Kafka sendo tcheco, alguns estudiosos como Anatol Rosenfeld e Otto Maria Carpeaux consideram-no como um autor alemão, pois ele não escreveu em tcheco; mas sim em língua germânica, como Anatol Rosenfeld (1993, p. 25) ressalta:

Tanto a literatura da Áustria como as da Suíça alemã e, parcialmente e temporalmente, da Alsácia, assim como de grupos bálticos e da antiga Tchecoslováquia (Rilke, Kafka, etc) fazem parte da literatura alemã. O que liga tais manifestações literárias, apesar das diferenças culturais às vezes acentuadas, é o idioma essencialmente idêntico.

Mesma opinião defendida por Otto Maria Carpeaux (1994, p. 11), quando afirma que a “literatura alemã, é a literatura escrita em alemão”:

Por motivos da história geográfica-política e por motivos da história da língua, a literatura alemã não é um organismo inevocadamente homogêneo como a literatura de outras nações. A definição só pode ser esta: a literatura alemã é a literatura escrita em língua alemã.

Carpeaux, desta maneira, salienta que a literatura alemã não se limita a um Estado político com as suas fronteiras geográficas demarcadas, mas sim a uma unidade lingüística maior, representada pela língua:

O território da língua alemã é muito maior que o da sua estrutura política. A literatura alemã não é, portanto, somente a dos alemães na Alemanha. Também inclui as atividades literárias na Áustria, Suíça, Alsácia, dos Bálticos, e de certos quistos de língua alemã encravados em outros países, basta lembrar a Praga de Rilke e Kafka. (CARPEAUX, 1994, p. 11)

No entanto, para Gallo (2004, p. 74), Kafka não escreveu em qualquer alemão:

Mas o alemão ali falado não era, por outro lado, o alemão “oficial”, o alemão dos papéis escritos, o alemão da literatura de Goethe. Era um alemão simples, coloquial, das pessoas comuns, misturado com palavras *ídiche* e de dialetos regionais. E foi nesse alemão que Kafka escreveu. Um alemão desterritorizado, refeito, reinventado, reconstruído.

Além da questão da língua, há, como vimos, outra, a da identidade cultural, uma vez que Kafka nasceu e viveu em uma trifulcação de culturas: a judaica, a eslava, e a alemã. Sobre esta questão, Luis Costa Lima (1993, p. 176) ressalta: “Para os tchecos, Kafka era um falante do alemão, para a comunidade alemã, um judeu. E para os judeus?” Mesma reflexão feita por Salvatore D’Onofrio (1997, p. 443) na sua história da literatura ocidental:

A sua formação humana e intelectual deve se relacionar com a encruzilhada de três culturas diferentes e conflitantes: a cultura judaica, que herdou do ambiente familiar, à qual se opõe a cultura cristã da Tchecoslováquia em que viveu; a cultura alemã de uma minoria de habitantes de Praga, que apoiavam os interesses do império austro-húngaro, de que a cidade dependia politicamente; a cultura tcheca da maioria no meio no qual Kafka viveu. Enfim, Kafka sentia-se estrangeiro na sua própria cidade natal, malvisto pela minoria alemã, por ser judeu e malvisto pela maioria dos praguenses quer por ser alemão, quer por ser judeu.

Mesma problemática levantada por Günther Anders (1969, p. 23):

Como judeu, não pertencia totalmente ao mundo cristão. Como judeu indiferente - pois foi-o a princípio - não se integrava completamente com os judeus. Por falar alemão, não se moldava inteiramente aos tchecos. Como judeu de língua alemã, não se incorporava ao todo aos alemães da Boêmia. Como boêmio, não pertencia integralmente à Áustria. Como funcionário de companhia de seguros para trabalhadores, não se enquadrava por completo na burguesia. Como filho de burguês, não se adaptava de vez ao proletariado.

A necessidade de se relacionar um determinado autor com uma determinada tradição, segundo a sua língua literária, mostra-se problemático a partir do século XX. Alguns autores, como no caso de Kafka, não produziram sua obra na sua língua materna, com a língua que os identifica como cidadãos de um determinado Estado-nação; escreveram-na noutra língua, literária, estrangeira. Eis que temos, desta maneira, a dificuldade em inserir autores como Kafka em uma dada tradição literária calcada na relação Estado-língua nacional, já que sua língua literária não é a do seu Estado de origem, e a língua do seu Estado de origem não

performa sua língua literária. No entanto, a Tchecoslováquia era uma província do império austro-húngaro, que possuía o alemão como língua de prestígio literário.

Situar, ainda, a obra de Kafka dentro do panorama da literatura ocidental também não foi dos exercícios mais fáceis para os estudiosos. Kafka é considerado Modernista, Expressionista, e, por último, pertencente às fileiras do Realismo Fantástico, como salientam estudiosos como Malcon Bradbury, Cláudia Cavalcanti, Otto Maria Carpeaux e Anatol Rosenfeld.

Para Bradbury (1989, p. 14), a situação da linguagem é o cerne da questão da modernidade artística, em oposição à questão da *mimesis*. Para ele, o termo modernidade tem sido utilizado para abarcar uma ampla variedade de manifestações artísticas:

O termo tem sido utilizado para abarcar uma ampla variedade de movimentos de subversão do impulso realista ou romântico e inclinados à abstração: impressionismo, pós-impressionismo, expressionismo, cubismo, futurismo, simbolismo, surrealismo. (BRADBURY, 1989, p. 17)

Segundo Bradbury, as cidades de Viena e Praga se encontravam na periferia do modernismo europeu entre os anos de 1890 a 1928, e, portanto, autores como Rilke e Kafka seriam representantes deste modernismo. No entanto, Bradbury não separa o fenômeno das vanguardas artísticas das práticas modernistas do final do século XIX, o que é questionado por Carl Schorske (1988, p. 14), ao afirmar que a Viena do *fin-de-siècle* era um grande e importante pólo cultural e artístico, com pensadores e artistas, tais como o psicanalista Freud, os pintores Gustav Klimt e Oskar Kokoschka, o arquiteto Otto Wagner, o compositor Schönberg, além dos escritores Hugo von Hofmannsthal e Arthur Schnitzler.

Já Otto Maria Carpeaux (1984, p. 2043) considera a obra de Kafka como sendo timidamente Expressionista:

Nessa mentalidade religiosa e naquele ambiente dos círculos judaicos de Praga surgiu aquele que é de tal maneira a maior figura do expressionismo alemão - se é que podemos chamá-lo de expressionista - que sua repercussão se tornará mais tarde universal.

Para o crítico, o “meta-realismo” de Kafka é uma característica do expressionismo alemão. (CARPEAUX, 1984, p. 2044) Pois, o romance expressionista buscava, como ressalta Dias (1999, p. 27), romper com os moldes da narrativa realista, destruindo a perspectiva unitária, o

retrato psicológico e os esquematismo da ação. Trata-se do mesmo posicionamento de Gilberto Mendonça Teles (1972, p. 78): “Na obra expressionista a realidade não devia ser percebida em planos distintos (físico, psicológico, etc), porque tudo se pretendia a uma única realidade: a expressão.” Podemos definir, como Cavalcanti (1995, p. 5), o expressionismo alemão:

Definir o termo “expressionismo” como a forma de arte criada a partir do impacto da expressão causada pelo mundo exterior e manifestado em imagens espontâneas, de criatividade pura às vezes até primitiva, parece tão correto quanto genérico, tão enciclopédico.

Já Anatol Rosenfeld (1968, p. 96) assim define o expressionismo:

Como o simbolismo, o expressionismo é um movimento de tendência idealista (no sentido filosófico), dirigido contra o positivismo e a concepção naturalista, decorrentes do cientificismo da segunda metade do século XIX.

Para Rosenfeld (1993, p. 142), a obra de Kafka possui traços expressionistas, mas ela não se enquadraria em nenhum movimento. No entanto, a própria Cavalcanti considera Kafka um autor expressionista ou realista: “A maior dúvida paira sobre Kafka. Hoje um clássico da literatura universal, muitos vêem em sua obra características mais predominantemente realistas do que expressionistas.” (CAVALCANTI, 1995, p. 55)

O Expressionismo se insere dentro do contexto das vanguardas artísticas do início do século XX. No entanto, Luiz Costa Lima (1993, p. 21) afirma que: “Encerrada do ponto de vista das vanguardas, a atitude de Kafka é tímida, provinciana e atrasada. O crítico completa ainda:

Pode-se afirmar que para Kafka, a literatura se punha em plano anterior e mais elementar do que aquele em que cogitava os vanguardistas. Os vanguardistas tomavam as suas personalidades como veículo para uma produção agressiva. Em Kafka, ao invés, a literatura não se afasta da busca de fixar a imagem interior. (LIMA, 1993, p. 21)

Já para Mielietinski (1987, p. 410):

A transfiguração kafkaniana da realidade em outra realidade fantástica, porém mais profunda, é, evidentemente, inconcebível no romance realista, é sancionada pela estética do expressionismo cuja influência Kafka sofreu.

Desta maneira, consideraremos Kafka como sendo um autor realista, mas não um realista, como ressalta Modesto Carone, igual à Flaubert ou à Kleist, (CARONE, 2009, p. 45), um autor, porém, inserido nas fileiras do Realismo Fantástico. Sobre as diferenças entre o Realismo e Realismo Fantástico, ressalta D'Onofrio (1997, p. 435):

A narrativa das correntes realistas, até aqui analisadas, partilha do princípio clássica de que a vida racional cabe ao escritor descobrir, via arte literária, a lógica do comportamento humano e do viver social. A corrente do chamado “realismo fantástico”, pelo contrário, contesta esta falsa crença, pondo em relevo o que há de absurdo e desumano na realidade individual e social. O fantástico passa a ser utilizado como recurso expressivo para evidenciar a inexistência de fronteiras entre o real e o imaginário, o natural e o anormal.

Também Carlos Nelson Coutinho (2005, p. 165) considera Kafka pertencente à vertente do Realismo Fantástico:

Outra característica formal determinante do mundo de Kafka - ligada também estreitamente à problemática do conteúdo antecipador de seus relatos - é o uso do fantástico como técnica para a representação do real.

O estudioso ressalta, assim, que o “mundo” kafkaniano é envolto por uma atmosfera fantástica: “todo o “mundo” kafkaniano é envolvido por uma atmosfera fantástica, por uma estranheza que o distancia decisivamente das formas ‘normais’ de aparição da realidade cotidiana” (COUTINHO, 2005, p. 165).

Para Volobuef (2000, p. 109), a narrativa fantástica remonta ao romance gótico do século XVII:

A moderna narrativa fantástica remonta, em última instância, ao (*Gothic novel*) que surgiu no século XVIII. Ao contrário do seu ancestral - que explorava diretamente os ambientes macabros, os lances dramáticos e o ritmo acelerado de aventura - o fantástico foi sendo paulatinamente depurado ao longo do século XIX até chegar ao XX com um arsenal narrativo mais sutil, enredos mais condensados, escritura mais requintada.

Segundo Volobuef (2000, p. 110), o fantástico não se confunde com o maravilhoso ou mágico, ele ainda estabelece uma relação estreita com o mundo real: “[...] o fantástico não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia.” Para a estudiosa, a narrativa fantástica,

mesmo se inserindo dentro de uma tradição, não se manteve estanque, sendo um gênero, de acordo com ela, em constante e contínua evolução:

O fantástico, portanto, ultrapassa as fronteiras da literatura trivial, contando-se em suas fileiras escritores de primeira grandeza. Aqui encontra-se os textos de esmerada escritura, enredos complexos, temas e abordagens críticas, além de um contínuo processo de evolução, mostrando que o gênero não é estanque.

É nesta tradição do Realismo Fantástico que analisaremos o *corpus* em questão, o romance *O Processo*, do escritor Franz Kafka, verificando como as categorias da narrativa, especificamente, o espaço e o tempo são literariamente trabalhadas, dentro de uma estética realista fantástica. Pois, no caso de Kafka, como ressalta Volobuef (2000, p. 109), seria na “falta de compreensão quanto à realidade dentro do texto que dá origem ao fantástico, ao insólito, ao aterrador.”

3.3 O espaço grandioso no romance *O Processo*

“Alguém certamente havia caluniado Joseph K., pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” (KAFKA, 2001, p. 09) Inicia-se assim *O Processo*, romance em que Kafka nos faz acompanhar a tentativa de Joseph K. de descobrir, não só do que é culpado, mas também quem o acusa. Seu processo é regido por uma lei que ele desconhece, em locais desconhecidos e insólitos como de tribunais. De acordo com Anders (1969, p. 16), o romance de Kafka cria uma fisionomia de um mundo exótico, qualificando-o de onírico, mítico ou ainda simbólico. Para Günther Anders, a fisionomia do mundo kafkaniano parece “des-lou-cada”: “A fisionomia do mundo kafkaniano parece des-lou-cada. Mas Kafka deslucou o mundo da aparência aparente normal do nosso mundo louco, para tornar visível a sua loucura.”

Kafka, para compor seu mundo, que Anders denominou “mundo kafkaniano deslucado”, utiliza-se de espacialidades que traçam um modelo simbólico do mundo, como afirma Mielietinski (1987, p. 408):

Kafka faz um modelo simbólico do mundo a partir de uma construção “sintética”. A essência cognitiva do mundo e do homem apresentam-se no nível fenomenológico como o fantástico do absurdo.

Para criar o que Mielietinski (1987, p. 408) nomeia como “fantástico do absurdo”, há a transfiguração da realidade em outra, fantástica:

A transfiguração kafkaniana da realidade em outra realidade fantástica, porém mais profunda, é, evidentemente, inconcebível no romance realista, é sancionada pela estética do expressionismo cuja influência Kafka sofreu.

Com relação a esta outra realidade criada por Kafka, Anders (1969, p. 22) afirma:

As imagens possibilitam uma nova atitude e uma nova chance de revisão do julgamento. O resultado é uma discrepância entre extrema irrealidade e exatidão extrema; essa discrepância fere, por seu lado, um efeito de choque; e esse efeito condiciona, mais uma vez, o sentimento da mais aguda realidade.

No início do romance, tem-se a projeção espacial da primeira espacialidade: “Imediatamente bateram à porta e entrou um homem que ele nunca tinha visto antes naquela casa.” (KAFKA, 2001, p. 9) K, aqui, encontra-se num quarto alugado pela senhoria Grübach. Em seguida, ele se desloca para uma sala ao lado, onde é interpelado por um homem a voltar ao seu quarto:

A sala ao lado, na qual K. entrou mais devagar do que queria, parecia à primeira vista estar exatamente como na noite anterior. Era a sala de estar da senhora Grübach, talvez hoje houvesse um pouco mais de espaço que habitualmente nesse aposento atulhado de móveis, toalhas, louças e fotografias. A principal mudança consistia na presença de um homem sentado junto à janela aberta com um livro do qual ele agora levantava os olhos. (KAFKA, 2001, p. 11)

Nota-se na gradação das espacialidades, um espaço pequeno que é o seu quarto; K. passa para a sala sem ter o domínio do espaço, tornando-se já passivo frente às espacialidades que utiliza:

Na ante-sala a senhora Grübach, que não parecia em absoluto estar com a consciência culpada, abriu ao grupo toda a porta do apartamento e, como tantas vezes antes, K. baixou os olhos para o cinto do avental dela. (KAFKA, 2001, p. 27)

A passividade ocorre em espaços pequenos, limitados, como o púlpito e a bancada do tribunal:

[...] enchia um recinto de tamanho médio, com duas janelas, circundado por uma galeria bem junto ao teto, igualmente lotada, onde as pessoas só podiam ficar em pé, com as cabeças e costas batendo no teto. (KAFKA, 1997, p. 52)

Estes espaços tiram tanto a capacidade da personagem de desenvolver as suas capacidades, de interagir com os demais presentes, quanto à capacidade de se expressar e de se defender. Tais espaços mostram-se opressivos. O mesmo espaço opressor também se configura na espacialidade onde os dois oficiais de justiça (Franz e Willen), responsáveis por deter K. naquela “uma manhã”, são torturados: “No cubículo, porém, estavam três homens curvados sob o teto baixo. Uma vela fixada sobre a estante os iluminava.” (KAFKA, 1997, p. 105)

Outra espacialidade, pequena e opressora, também se apresenta no cômodo no qual ficam os advogados de defesa: “O próprio cômodo, estreito e baixo, destinado a eles, mostra o desprezo que o tribunal tem por essas pessoas.” (KAFKA, 1997, p. 143) Porém, o intuito e a característica deste espaço são expostos:

Mas também esse tratamento dado aos advogados tem a sua justificativa. O que se quer é excluir o mais possível a defesa, tudo deve recair sobre o próprio acusado. No fundo não um ponto de vista errôneo, mas nada seria mais falho que concluir disso que, nesse tribunal, os advogados são desnecessários ao réu. (KAFKA, 1997, p. 143)

Como vimos acima, tais espaços servem para neutralizar, eliminar as habilidades dos advogados, para que, assim, não possam “defender seus clientes”. São espaços coercivos.

Outra espacialidade que se destaca no romance, no caso, pela sua grandeza, é a da Catedral. Nela K. encontra-se com o Sacerdote, capelão do presídio, que lhe narra a história do que há “Diante da lei”. Quando K. chega à Catedral, tem-se uma visão externa dela:

A praça da catedral estava completamente vazia, K. lembrou-se de que, ainda criança, havia chamado a atenção o fato de que, nas casas dessa praça estreita, quase todas as cortinas das janelas estavam sempre corridas. A catedral também parecia estar vazia, naturalmente não ocorria a ninguém vir

agora àquele lugar. K. percorreu as duas naves laterais. (KAFKA, 2001, p. 250)

Logo em seguida, tem-se uma visão do interior da Catedral:

Como estava cansado, quis se sentar, entrou de novo na catedral, encontrou sobre um degrau um pequeno retalho que parecia de tapete, puxou-o com a ponta do pé para frente de um banco próximo, envolveu-se mais no seu casaco, ergueu a gola e sentou-se. (KAFKA, 2001, p. 251)

Ainda sobre a visão do interior da Catedral tem-se:

À distância cintilava, sobre o altar mor, um grande triângulo de luzes de vela; K. não poderia dizer com certeza se já as tinha visto antes. Talvez elas tivessem sido acesas só agora. Quando K. casualmente se virou, viu atrás dele, ao muito longe, um círio alto, forte, que também ardia, preso a uma coluna. Por mais bonito que fosse, era totalmente insuficiente para iluminar os quadros que, na sua maioria, pendiam na escuridão dos altares laterais; pelo contrário, alimentava a obscuridade. (KAFKA, 2001, p. 251)

No interior, K. desloca-se no espaço quase que em círculos, pois ele retorna a um canto da Catedral:

Quando entrou na nave principal, para procurar o lugar onde tinha deixado o álbum, percebeu, numa coluna limítrofe dos bancos de couro do altar, um pequeno púlpito secundário, muito simples, de pedra nua e pálida. Era tão pequeno que de longe parecia um nicho ainda vazio, destinado a acolher uma estátua de santo. A abóboda de pedra do púlpito começava, na verdade, num ponto excepcionalmente baixo e, sem qualquer ornamento, se erguia de tal modo curva, que um homem de estatura média não podia ficar em pé ali, mas precisava se debruçar permanentemente sobre o parapeito. (KAFKA, 2001, p. 253-4)

Nota-se Kafka instaurando, com descrições, as espacialidades, abordando tanto o seu interior quanto o seu exterior. A descrição, logo, dá completude ao espaço que se apresenta como sendo grandioso e imponente. Para Anders (1969, p. 89), o espaço intermediário infinito ganha o significado de inalcançabilidade. Ou seja, o espaço é algo grandioso e imponente em relação à personagem.

A Catedral também exerce outro destaque, é onde o Sacerdote narra para K. a história “Diante da lei”, que é uma das passagens mais intrigantes de todo o romance. Ela sintetiza

todos os pontos fundamentais da narrativa do romance, de modo que o espaço tem um papel preponderante na construção da alegoria do trecho, pois somente nele podemos identificar os limites da lei, ou conforme Lima (1993, p. 69):

As referências frequentes à incidência da Lei têm por denominador comum a indeterminação de seus limites. É mesmo, neste sentido que, no contexto kafkaniano, a questão da Lei está intimamente entrelaçada à presença do tribunal.

Se para Costa Lima a Lei, assim como a figura do tribunal, são indeterminados, simulados, ou seja, não se configuram e não se representam em um espaço, no caso específico da parábola “Diante da lei” tem-se o oposto: a Lei se configura no próprio espaço, toma forma e se apresenta na espacialidade do cômodo protegido pelo porteiro.

Na parábola, o espaço se divide entre interior e exterior através de uma porta protegida por um intrépido porteiro. A narrativa do trecho consiste em relatar a tentativa de um homem do campo em entrar na lei:

Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo dirige-se a este porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. (KAFKA, 2001, p. 261)

O homem encontra-se fora da lei e almeja “entrar dentro da lei”, em uma espacialidade onde a lei encontra-se. A porta da lei fica sempre aberta:

O homem do campo reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde. “É possível”, diz o porteiro, “mas agora não”. Uma vez que a porta da lei continua como sempre aberta, e o porteiro se põe de lado, o homem se inclina para olhar o interior através da porta. (KAFKA, 2001, p. 262)

Na passagem acima, nota-se que há um espaço interior (onde se encontra a lei) e um espaço exterior (onde se observa o homem do campo). A dialética entre interior/exterior encontra-se instaurada pela posição do ser num determinado espaço circunscrito (interior), em relação ao espaço aberto (exterior), a fim de que se observe que o homem não tem acesso ao espaço interior, espaço esse onde se encontra a Lei, embora tente o acesso:

Quando nota isso, o porteiro ri e diz: “Se o atraí tanto tentar entrar apesar de minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, porém existem porteiros cada um mais poderoso do que o outro. Nem mesmo eu posso suportar a visão do terceiro.” (KAFKA, 2001, p. 261-2)

O porteiro apresenta-se como obstáculo para que o homem do campo possa entrar na lei:

Esqueceu os outros porteiros e este primeiro parece-lhe o único obstáculo para a entrada na lei. [...] Contudo, agora reconhece o escuro um brilho que irrompe inextinguível da porta da lei. (KAFKA, 2001, p. 262)

O homem do campo, durante toda a sua vida, faz tentativas de entrar na lei; suplica, pede, suborna o porteiro, tudo em vão. Mas antes de morrer, ele pergunta ao porteiro porque nunca ninguém, além dele próprio, tentou entrar na lei. O porteiro responde: “Aqui ninguém mais poderia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a.” (KAFKA, 2001, p. 263) Assim termina a narrativa do Sacerdote.

Em “Diante da lei”, como vimos, um homem do campo almeja entrar no lugar onde se encontra a lei. Ele é impedido de entrar por um porteiro que se encontra ao lado da porta, que sempre fica aberta. Contudo, há mais portas além da protegida pelo porteiro. A figura da lei ganha forma no espaço, pois o homem pede para “entrar na lei”, entrar num lugar por uma porta a fim de encontrar a lei. Há, neste momento também, uma relação dialética entre interior/exterior. No primeiro, encontra-se a lei, enquanto que no segundo encontra-se o homem do campo. Logo, ao ganhar forma no espaço, a lei transfigura o próprio espaço, absorve-o.

Assim como a espacialidade da Lei na parábola “Diante da lei”, a do tribunal também se mostra importante para o contexto do romance. Conforme a seguir, nota-se que a expressão “teria lugar” é a primeira referência ao tribunal: “Certo dia K. foi informado pelo telefone de que no domingo seguinte teria lugar um pequeno inquérito sobre o seu caso.” (KAFKA, 2001, p. 45) Num momento próximo: “Indicaram-lhe o número da casa onde deveria se apresentar; ela ficava numa rua longínqua de subúrbio, na qual K. ainda nunca tinha estado.” (KAFKA, 2001, p. 49) Logo após, K. chega ao tribunal:

Mas a rua Julius, onde o tribunal deveria estar, e em cujo começo K. ficou parado por um instante, tinha dos dois lados prédios quase uniformes, altos, cinzentos, de aluguel, habitados por gente podre. [...] K. se aprofundou na rua, devagar, como se agora já tivesse tempo, ou como se o juiz de instrução

o visse de alguma janela e portanto soubesse que ele havia chegado. A casa estava bem distante, era de uma extensão incomum, o portão da entrada parecia particularmente alto e amplo. (KAFKA, 2001, p. 48-9)

Acima, vemos uma descrição dos elementos que compõem o exterior do tribunal. Após a descrição do exterior, tem-se a primeira impressão do interior do tribunal:

K. voltou-se para a escada que devia levá-lo à sala de audiência, mas ficou outra vez parado, pois além dessa escada viu no pátio três outras escadarias e, fora isso, uma pequena passagem no fundo, que parecia dar acesso a um segundo pátio. (KAFKA, 2001, p. 49)

Na passagem acima, nota-se a referência à escada, como também na passagem abaixo:

Subiu finalmente a escada, brincando mentalmente com a lembrança de uma expressão do guarda Willem, segundo a qual o tribunal é atraído pela culpa, de onde, na verdade, se seguia que a sala de audiência deveria ficar na escada que K. escolhesse ao acaso. (KAFKA, 2001, p. 49-50)

No interior tem-se a divisão do espaço por andares:

No primeiro andar começou a busca propriamente dita. [...] Antes do quinto andar, decidiu renunciar à busca, despediu-se de um trabalhador jovem e amável que queria continuar a levá-lo mais para cima, e desceu. (KAFKA, 2001, p. 50-1)

Esta divisão do espaço faz com que K. se torne “deslucado” espacialmente, de modo que, como ressalta Anders (1969, p. 89), “[...] o espaço intermediário infinito ganha o significado de inalcançabilidade”. Joseph K. não compreende a dinâmica e a disposição espacial:

K. se deixou conduzir, no meio da multidão fervilhante, estava livre em um caminho estreito, que possivelmente separava dois partidos; falava a favor disto o fato de K. não ver voltado para ele praticamente nenhum rosto nas primeiras filas da direita e da esquerda, mas apenas as costas das pessoas que dirigiam suas palavras e seus gestos exclusivamente às pessoas do seu partido. (KAFKA, 2001, p. 52-3)

Luiz Costa Lima (2000, p. 373) acerca do tribunal afirma:

O processo se destaca pela circunstância paradoxal de que nele se trata constantemente do tribunal e, no entanto, o tribunal permanece invisível. E, assim, o protagonista Joseph K., em sua busca contínua de forçar o tribunal a uma tomada de posição e de alcançar um firme ponto de ataque contra o seu aparato secreto, termina por se chocar com o vazio.

A figura da espacialidade do tribunal apresenta-se, no romance, como uma espacialidade transmorfa e, não, vazia. Ele é “ilimitado”, como ressalta Luiz Costa Lima (1993, p. 68): “O tribunal é ilimitado, extenso, infinito, tanto no sentido horizontal como vertical.” O tribunal, conforme a narrativa, pode encontrar-se em qualquer espaço e tudo é abrangido por ele:

Mas nesse sentido as coisas mudam quando se procura agir por trás do tribunal público, ou seja, nas salas de entrevista, nos corredores ou, por exemplo, também aqui no ateliê. Essas meninas também fazem parte do tribunal. Como? – Perguntou K., desviando a cabeça de lado e fitando o pintor. Tudo pertence ao tribunal. Disse o pintor. (KAFKA, 2001, p. 183)

Para Luiz Costa Lima (2000, p. 373), o empenho de K. em acompanhar seu processo cada vez mais o envereda em um incompreensível labirinto. De acordo com o romance, K. perde-se na imensidão dos corredores do tribunal:

Era um longo corredor de portas grosseiramente trabalhadas que davam acesso aos compartimentos individuais do sótão. Embora não existisse iluminação direta, a obscuridade era completa, pois vários compartimentos estavam separados do corredor não por paredes inteiriças de tábuas, mas por meras grades de madeira, que no entanto chegavam ao teto, através das quais penetrava alguma luz e se podia ver funcionários sentados às suas mesas, escrevendo, ou em pé junto à grade, observando pelas frestas as pessoas no corredor. (Kafka, 2001, p. 81)

Os corredores, como lemos, tornam-se labirintos:

Será que o senhor já está perdido? – Perguntou atônito o oficial de justiça. – Vá por aqui até a esquina do corredor e depois vire à direita em direção à porta. Venha comigo - disse K. - Mostre-me o caminho, vou errá-lo, aqui há tantos caminhos. (KAFKA, 2001, p. 85)

Segundo Bourneuf, o tema do labirinto traduz, com evidência, a angústia dos homens no mundo em que não encontram o seu lugar. No romance, K. almeja incessantemente entender o seu processo, isto o leva na busca da compreensão do que ele é culpado ou quem o culpa,

através do tribunal que se apresenta como uma figura espacial transmorfa, metamorfoseada frequentemente, nas formas de um sótão, ou de prédios, casas, etc., todas, alheias à K. Para Bourneuf (1976, p. 167), o labirinto traduz a postura de um indivíduo que o mundo devora e desorienta.

Em suma, nota-se Kafka descrevendo as espacialidades; descreve-as tanto a partir do seu interior como do seu exterior. O espaço kafkiano mostra-se como sendo grandioso e imponente; tem a capacidade de tornar o homem impotente e submisso, ou como ressalta Luiz Costa Lima (1993, p. 128): “Em Kafka, é a própria representação da espacialidade sem limites e do poder na sociedade que drasticamente se modifica.” A espacialidade do tribunal apresenta-se de forma transmorfa e seus corredores são labirínticos. A catedral é a espacialidade imponente; nela K. ouve do Sacerdote a história “Diante da lei”, na qual a lei ganha forma no espaço, chegando a se inscrever nele.

3.4 O tempo cíclico que pára de rodar

Acerca da “inexistência do tempo na ficção”, Mendilow afirma que o senso de duração de tempo não é dissolvido, mas sim suspenso. Para ele, há duas espécies diferentes de percepção extratemporal: o momento preso ou suspenso e o momento incluso. (MENDILOW, 1972, p. 153) Segundo Mendilow (1972, p. 155), há ainda em Kafka o “tempo ideal”: “[...] um outro tipo de inexistência de tempo usado em ficção, algo parecido com o que, no drama poético, foi chamado de tempo ideal.” De acordo com o estudioso, nos romances de Kafka:

[...] tempo ficcional e a duração psicológica dos personagens são subordinados a uma espécie de ritmo de duração que não pode ser medido em relação a nenhum dos padrões fixados de tempo cronológico. (MENDILOW, 1972, p. 155)

Contudo, a afirmação de Mendilow na qual, nos romances de Kafka, o tempo ficcional não pode ser medido por padrões fixados de tempo cronológico, apresenta-se, como veremos, limitados e insustentáveis se aplicado ao romance *O Processo*.

Para Anders (1969, p. 58), Kafka suspende o tempo. A suspensão seria em relação a um tempo cronológico, externo, histórico. A suspensão cria o efeito de atemporalidade sócio-histórica. O próprio Mendilow (1972, p. 155) afirma que, em Kafka, o tempo está suspenso em um vácuo temporal:

Kafka oferece seqüências, retrata incidentes, mas suspensos em um vácuo temporal, não podendo relacionar-se uns com os outros, exceto de modo mais geral, como partes de um movimento musical ou ritmo emocional. Não é o que o tempo se contraia ou se expanda, mova-se ou fique parado, pois tudo isso implica que ainda haja um tempo operando. Ao invés, o tempo é estranho ao tratamento do tema, nem conquistador nem conquistado, apenas inexistente.

Ou seja, o tempo ficcional não é inexistente. Ele é suspenso em relação a um tempo sócio-histórico, o que criaria o efeito de atemporalidade. Mendilow (1972, p. 155) observa ainda:

O leitor opera sob um contínuo de tempo próprio de um pesadelo, onde a duração é marcada apenas pela intensidade, divorciada da extensão e do andamento. Procura em vão por pontos de tempo externos através dos quais a plenitude, ou vazio comparativos da extensão temporal, possam ser estimadas.

Mendilow, enfim, considera que o tempo, em Kafka, não pode ser medido em relação a padrões externos de medida. Contudo, no romance *O Processo*, o tempo ficcional possui marcas temporais que sinalizam a duração do trigésimo ano de vida de Joseph K.:

O que eu quero dizer - disse então K. sem fazer mais pausa - é que, seja como for, estou muito surpreso, mas quando se está há trinta anos no mundo e foi preciso abrir caminho nele sozinho, como é o meu caso, fica-se endurecido diante das surpresas, e elas acabam não sendo levadas tão a sério. Especialmente a de hoje, não. (KAFKA, 2001, p. 21)

Nota-se ainda:

Na véspera do seu trigésimo primeiro aniversário - era por volta de nove da noite, a hora do silêncio nas ruas - dois homens chegaram à casa de K. de sobrecasaca, lívidos e gordos, com cartolas aparentemente irremovíveis. (KAFKA, 2001, p. 272)

Entre o trigésimo e o trigésimo primeiro aniversário de K., que é o tempo ficcional do romance, há marcas temporais representadas pelas estações do ano e pelos períodos do dia.

Para Bourneuf (1976, p. 182), o ciclo das estações constitui um processo que diz respeito à medida objetiva do tempo, designando pontos ou intervalos numa seqüência cronológica. O romance inicia-se na primavera:

Naquela primavera K., que ficava em geral até às nove horas no escritório, tinha o hábito, à noite, depois do trabalho, quando ainda era possível, de dar um passeio à pé, sozinho ou na companhia de funcionários, indo depois a uma cervejaria, onde comumente ficava sentado até as onze horas numa mesa reservada, junto com pessoas de mais idade. (KAFKA, 2001, p. 28)

Por outro lado, no capítulo primeiro (“Detenção”, “Conversa com a senhora Grubach”, “Depois com a senhora Bürsner”); depois, no capítulo sétimo (“O advogado”, “O industrial”, “O pintor”) notamos já o inverno:

Numa manhã de inverno – lá fora caía neve na luz turva – K. estava sentado no seu escritório, já extremamente fatigado a despeito da hora. Para se proteger ao menos dos funcionários subalternos, tinha dado ordens ao contínuo para nenhum deles entrar, uma vez que estava ocupado com um trabalho importante. (KAFKA, 2001, p. 140)

No capítulo nono - “Na catedral”, observa-se o outono:

Por esse motivo, aceitava essas incumbências com aparente indiferença, tendo até ocultado um sério resfriado, quando devia fazer uma fatigante viagem de negócios de dois dias, para não se expor ao perigo de que o privassem dela, invocando o tempo chuvoso de outono que então reinava. (KAFKA, 2001, p. 244)

Como isto pode acontecer? Se no capítulo sétimo temos inverno e, no capítulo nono, outono, vemos que a história passa por um ano (do trigésimo ao trigésimo primeiro aniversário de K.). Em um primeiro momento, poder-se-ia pensar numa grande analepse. Contudo, alguns estudiosos e, entre eles, Modesto Carone, no posfácio da edição brasileira do romance, atribuem tal circunstância como sendo um erro editorial cometido por Max Brod.

Brod era amigo íntimo de Kafka. Após a morte do escritor, Brod recebeu o espólio literário, junto com a incumbência de destruí-lo. O que, obviamente, não aconteceu. Contudo,

Brod tornou-se, como detentor do espólio do autor, o seu editor. A tese que muitos estudiosos sustentam é que o capítulo nono deveria ocupar o lugar do capítulo sétimo, como salienta Carone (2001, p. 319) no posfácio do romance:

Levando em conta as estações do ano assinaladas no texto, faria sentido que o capítulo nono (“Na catedral”) ocupasse o lugar do capítulo sétimo (“O advogado”, “O industrial”, “O pintor”), o qual viria imediatamente depois.

Algumas traduções, inclusive a francesa, trocam os capítulos comentados, dispondo-os na sua ordem, invertendo o sétimo com o nono.

Ainda sobre a demarcação do tempo, Kafka utiliza-se de períodos do dia como “manhã”, “tarde” e “noite”, bem como dias da semana para demarcar o tempo. No exemplo abaixo, tem-se referência ao período matutino:

O diretor adjunto pegou o aparelho e, enquanto aguardava a ligação, falou por cima do fone:

- Uma pergunta senhor K.: o senhor me daria o prazer, domingo de manhã, de participar de uma festa no meu veleiro? Estarão reunidas muitas pessoas, certamente também conhecidos seus. Entre outros o promotor público Hasterer. O senhor não quer vir? Venha, sim! (KAFKA, 2001, p. 40)

Contudo, K. não pode ir, visto que ele teria o primeiro inquérito no domingo:

O diretor adjunto ainda falou de outras coisas enquanto ia embora. K. fez força para responder, mas estava pensando principalmente que o melhor seria ir domingo às nove da manhã, já que essa hora todos os tribunais começavam a funcionar nos dias da semana. (KAFKA, 2001, p. 47)

No domingo de manhã, K. chega ao tribunal:

No domingo o tempo estava turvo. K. estava muito cansado porque tinha ficado até tarde da noite na cervejaria, por causa de uma comemoração dos freqüentadores habituais de sua mesa; quase perdeu a hora de acordar. (KAFKA, 2001, p. 47)

Dentro do tribunal K. vê num relógio que são dez horas:

Mas depois irritou-se de novo com a inutilidade de toda essa empresa, voltou atrás outra vez e bateu na primeira porta do quinto andar. A primeira coisa

que viu no pequeno cômodo foi um grande relógio de parede que já marcava dez horas. (KAFKA, 2001, p. 54)

Em seguida, K. chega na sala de interrogação, e um homem lhe diz que está atrasado:

Puxou em seguida o relógio e olhou rapidamente na direção de K.

- O senhor deveria ter aparecido uma hora e cinco minutos atrás – disse ele.

K. pretendia responder alguma coisa, mas não teve tempo, pois mal o homem havia se manifestado, ergueu-se um murmúrio geral na metade direita da sala.

- O senhor deveria ter aparecido uma hora e cinco minutos atrás – repetiu então o homem, elevando a voz e dessa vez baixando rapidamente o olhar para a sala. (KAFKA, 2001, p. 53)

No seu discurso frente ao juiz, K. faz uma referência ao dia que foi detido:

Ouçam: há cerca de dez dias eu fui detido; o fato da detenção em si me faz rir, mas agora não é disso que se trata aqui. Fui colhido de surpresa de manhã bem cedo na cama, talvez tivessem ordens – pelo que o juiz de instrução disse, isso não está excluído – para prender algum pintor de paredes tão inocente quanto eu, mas foi a mim que escolheram. (KAFKA, 2001, p. 59)

Segundo o dado, no trecho acima, de que “há cerca de dez dias K. foi detido”, tem-se que sua detenção ocorreu numa quinta-feira, já que no dia do inquérito é domingo.

No trecho seguinte, é narrado um transcurso de dias e o que K. fez nestes dias:

Durante toda semana seguinte K. esperou, dias após dia, uma nova comunicação; não podia acreditar que tivessem levado ao pé da letra sua renúncia aos inquéritos, e quando a esperada comunicação de fato não chegou até sábado à noite, ele supôs estar sendo tacitamente convocado de novo à mesma casa e à mesma hora. (KAFKA, 2001, p. 65)

Acima, vê-se que, do domingo do primeiro inquérito até ao sábado, passou-se uma semana. No domingo de manhã, K. retorna ao tribunal:

Por isso dirigiu-se outra vez para lá no domingo, agora passando direto por escadas e corredores; algumas pessoas que lembravam dele o saudaram das suas portas, mas ele não precisou perguntar a mais ninguém, e logo chegou à porta certa. (KAFKA, 2001, p. 65)

Algumas passagens, até mesmo capítulos, têm um tempo demarcado, contudo não é o que acontece no capítulo quinto (“O espancador”), no qual a única indicação temporal resume-se em “numa das noites seguintes”:

Quando numa das noites seguintes, K. passava pelo corredor que separava o escritório da escada principal – dessa vez ele era praticamente o último a ir para a casa, apenas na expedição ainda trabalhavam dois contínuos. No pequeno campo de luz de uma lâmpada – ouviu gemidos atrás de uma porta onde sempre supusera existir somente um quarto de despejo, sem nunca tê-lo visto pessoalmente. (KAFKA, 2001, p. 105)

Neste capítulo, não há marcos temporais que observem uma faixa de tempo, há apenas indicações temporais indefinidas: “numa das noites seguintes”. Indicações temporais assim mostram-se frequentes em outras passagens como, por exemplo, no início do capítulo sexto (“O tio Leni”):

Uma tarde - naquele exato momento K. estava muito ocupado em fechar a correspondência – irrompeu na sala, por entre dois contínuos que traziam documentos, o tio de K., um pequeno proprietário rural. (KAFKA, 2001, p. 114)

Nos dois trechos citados anteriormente, as expressões “numa das noites” e “uma tarde” têm a função de tornar imprecisa a dada ação, que pode ter ocorrido em qualquer período do tempo ficcional.

O tempo ficcional, no romance *O Processo*, não é inexistente. Ele é suspenso, como já observamos, em relação a um tempo sócio-histórico. A suspensão do tempo cria o efeito de atemporalidade. Para Mendilow, o tempo, nas obras de Kafka, não pode ser medido por padrões fixos de tempo cronológico, o que não ocorre com o romance, em específico, *O Processo*, no qual o autor utiliza-se das estações do ano, de períodos do dia, bem como do tempo do relógio através de indicações horárias para sinalizar o tempo. O tempo ficcional do romance abrange um ano (do trigésimo ao trigésimo primeiro aniversário de K.) demarcados pelas estações do ano, lembrando que o romance inicia-se na primavera. As estações do ano demarcam um tempo cíclico; no *O Processo*, seu início dá-se com a primavera; o seu final, com o inverno. O tempo não retornará para a primavera; pára no inverno com a morte de K., “como

um cão” (Kafka, 2001, p. 278), e coincidentemente com o final do romance. Kafka trunca a circularidade do tempo no interior da narrativa de *O processo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma obra literária, por meio de suas categorias ficcionais, tem maneiras diferentes de conduzir a narração de uma ação. Para nós, o espaço e o tempo narrados exercem funções específicas no interior de “O gato preto”, conto de Edgar Allan Poe, e *O Processo*, romance de Franz Kafka, autores de poéticas exclusivas. Há, ainda para nós, algo comparável no âmbito daquelas narrativas de autores tão originais.

Poe e Kafka aproximam-se diante da maneira obsessiva como se voltam para a representação literária da mente humana de um modo contrário (e, portanto, original) às máscaras da tradição normativa, conforme suas épocas. O contraponto entre situações domésticas e anormais, as mudanças bruscas entre comportamentos e hábitos que observamos nas narrativas dos dois ficcionistas exemplificam nosso ponto de vista. O desejo de Poe em representar, no caso, a violação da racionalidade, da humanidade do homem, de um lado e, de outro, o desejo de Kafka em representar a violação das naturezas humana e jurídica, colocam-nos diante de dois autores e uma só recepção de leitura pretendida, a de horrorizar, aterrorizar seus protagonistas, a fim de horrorizarem e aterrorizarem seus leitores. Poe e Kafka, o primeiro, no desenlace de suas narrativas e o segundo, em suas linhas iniciais, procuram uma ruptura com o protocolo de leitura da representação literária pautado pelo mimético.

O tempo e o espaço, como dizíamos, no interior da ação narrada, dão visibilidade, no caso, para o modo como Poe promove, no interior de uma unidade de efeito, o desenlace do seu conto, e, de outro, como Kafka manifesta, desde o início da sua narrativa, o seu realismo fantástico.

Edgar Allan Poe e Franz Kafka trabalham, ao seu modo e advertidamente, para o efeito de suas narrativas, com o homem mudado, dividido diante de uma realidade que montam para modificá-la bruscamente. No caso de Poe, como vimos no item 2.4, nenhum ponto de composição de sua obra pode referir-se ao acaso. Todo trabalho de composição deve caminhar passo a passo, deve completar-se com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático, com o intuito de obter uma “unidade de efeito”. A unidade de efeito apresenta-se como a pedra angular da teoria de Poe acerca do conto. Para tanto, o espaço e o tempo têm papel preponderante na obtenção e sustentação da unidade de efeito pretendida, o que, no caso do conto, faz-se no medo responsável pela da sensação de terror.

No caso de Kafka, o espaço e o tempo auxiliam na criação daquilo que seus estudiosos chamam de “realismo fantástico”. Na obra, a realidade é expandida até o “absurdo”, até o seu limite, e, como afirma Camus (1965, p. 203). No entanto, a realidade lá continua; encontra-se no silêncio, na omissão, na desarmonia das relações pessoais diante do mundo, dos princípios básicos que a envolvem com o homem e, no caso, deformada pelos traços hiperbólicos do espaço e do tempo que a envolvem.

Na projeção espacial verificada no conto, o espaço encontra-se circunscrito. E possui um valor simbólico no modo como se dá conforme constrói, para a narrativa, tanto a casa como seu porão. Os espaços da casa e do porão atendem às premissas da “filosofia da composição” de Poe; são “fechados”, “circunscritos”, emolduram a ação e condicionam os comportamentos da personagem. No caso da espacialidade do porão, especificamente, remete o leitor para uma imagem simbólica que sinaliza, na zona profunda do ser humano, sua irracionalidade. O porão, agora, de acordo com a fenomenologia bachelardiana, molda uma imagem de um ambiente de morte; uma imagem da queda do ser num subterrâneo coberto por densa treva.

Poe opta por indicações espaciais tópicas. Ele não se utiliza do recurso do descritivismo para projetar o espaço, o que não ocorre no romance de Kafka.

No romance *O Processo*, observa-se a opção de Kafka por descrever espacialidades. Ele as descreve tanto no seu interior quanto o seu exterior. Na obra, o espaço apresenta-se como sendo grandioso e imponente. A espacialidade do tribunal apresenta-se transmorfa e seus corredores são como labirintos. Estes condicionam o realismo kafkaniano, caracterizando-o fantástico, diante de espaços absurdamente grandiosos, no interior do qual o homem se vê impotente. Desse modo, as categorias da narrativa, especificamente, as do espaço e personagem, não estão na mesma escala dos valores representados. Não importa quantos caminhos K. percorre para saber do que é culpado ou quantos corredores deve desbravar para conhecer quem o culpa; a dignidade de K. não existe; seu processo é a sua sentença. Além do que, a espacialidade em *O processo* não possui a mesma escala, a mesma dimensão das outras categorias da narrativa; é desproporcional, hiperbólica e, dessa maneira, transfigura os demais elementos da narrativa diante do dado, do real, principalmente no que diz respeito ao espaço proporcional, dimensionado, traduzindo, diante disso, para o leitor uma realidade disforme, fantástica.

Os lugares do tribunal, de um lado, destacam-se dos demais; dão-se por meio de uma configuração espacial alterada na sua proporcionalidade. A falta constante de altura desses recintos, suficiente para o trânsito dos seus usuários traduzem o seu ambiente constrangedor. O púlpito da catedral, por outro, revela a mesma falta de altura dos tetos dos lugares do tribunal. As duas áreas, não por acaso, conforme o sentido das palavras que as nomeiam – tribunal e púlpito, revelam-nos locais de juízos, de julgamentos e, no modo como se apresentam, sem altura, afiguram um local incômodo para o seu usuário, uma vez que o comprime no seu interior, no transcurso dos seus pensamentos e juízos.

Temos, dessa maneira, a presença acentuada do insólito na narrativa kafkiana, principalmente quando, somada a tal situação, lemos o sentido do tempo presente no interior de *O processo*; a configuração do tempo presente encontra-se afastada da representação de um tempo histórico; não tem referência explícita; sustenta, assim, um efeito de atemporalidade; cria um efeito de suspensão do próprio tempo, o do relógio; aproxima-se, desse modo, do tempo das narrativas míticas.

Como vemos, o espaço e o tempo assumem funções distintas nas obras “O gato preto” e *O Processo*. A função daquelas categorias, no conto de Poe, é a de auxiliar a obtenção da unidade de efeito, enquanto que no romance de Kafka, sua função é a de auxiliar e, até mesmo, sustentar o fantástico no realismo kafkaniano. No que concerne ao estudo comparativo das espacialidades, temos em Poe espacialidades narradas a partir de indicações tópicas de espaços circunscritos, fechados; em Kafka, as espacialidades encontram-se projetadas em descrições de interiores ou exteriores, de espaços dimensionados ou não dimensionados. Tais espaços, diferentes dos lidos no conto de Poe, são imponentes, devido a sua grandiosidade e imensidão. Logo, Poe, reafirmamos, opta por dar indicações tópicas; Kafka, pelo espaço descritivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA ACERCA DO ESPAÇO E DO TEMPO

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura: a teoria do romance**. 5 ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BAZIN, André. Ontologia da imagem. In: XAVIER, Ismael (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 125-144.

BORGES, Jorge Luis. **A história da eternidade**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Globo, 2001.

BOURNEUF, Roland. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CASTAGNINO, RAUL H. **Tempo e expressão literária**. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jon, 1970.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

ELIADE, Micaela. **Mito do eterno retorno**. Trad. Manuela Torres. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo**. Concurso de Livre-Docência junto ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.

GENETTE, Gerard. **Figuras**. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 6. ed. Trad. Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 1998.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Trad. M. H. Torres. São Paulo: Rocco, 1989.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. J. Rodrigues de Menege. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, Guacira Marcondes. Tempo e espaço na narrativa poética. *Itinerários*, Araraquara, v. 12 p. 271-277, 1998.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Bakhtin*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1995.

MENDILOW, Adan. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

RICOEUR, Paul, *La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du seuil, 1984.

RICOEUR, Paul. *Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

RUSSELL, Bertrand. *A B C da teoria da relatividade*. Trad. Maria Luiza. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1960.

SCHENBERG, Mário. *Pensando a física*. São Paulo: Landy, 2001.

SILVA, Anazildo de Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1984.

TISON-BRAUN, Micheline. *Poétique du paysage: essai sur le genre descriptif*. Paris: A. G. Nizet, 1980.

BIBLIOGRAFIA ACERCA DE EDGAR ALLAN POE

ALLEN, Hervey. Vida e obra de Edgar Allan Poe. In. POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 15-43.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 2000.

BARTHES, Roland. Análise textual de um conto de Edgar Allan Poe. In. **Semiótica narrativa e textual**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: CULTRIX, 1977. p. 36-62.

BAUDELAIRE, Charles. **Ouvres complete**. Volume II. Biblioteque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1976.

BAUDELAIRE, Charles. **Correspondances**. Biblioteque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: Gallimard, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

CORTAZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Trad. de D. Arrigucci Jr. e J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. São Paulo: Editora íbis, 1999.

GOTLIB, Nádia. **Teoria do conto**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.

KIEFER, Charles. **A poética do conto: de Poe a Borges-um passeio pelo gênero**. São Paulo: Leya, 2011.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

MACHADO, Daniel Leite. **Poe diante do espelho: uma nova leitura da literatura fantástica**. Mestrado. Unesp-Araraquara. 2011.

MARMORATO, Lília Maria Soares. **A expressão artística do medo nos contos de Edgar Allan Poe**. Mestrado em Letras. Universidade Metodista de Piracicaba. 1979.

MARQUES, Reinaldo. A escrita fantástica de “O Gato preto”: a máquina do terror. In. **Fragmentos**, n 17, jul-dez. 1999, Florianópolis. Revista de língua e literatura estrangeira. Universidade Federal de Santa Catarina (Editora da UFSC). p. 77-93.

- MARTINS, Teresa Berenhauser Fernandes. **A tradução da prosa de Edgar Allan Poe para o português: questões lingüísticas, literárias e culturais**. Tese de doutorado. Unesp-Araraquara. Lingüística e língua portuguesa. 1998.
- MENDES, Oscar. A influência de Poe no estrangeiro. In. POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 53-56.
- NABUCO, Carolina. **Retrato dos Estados Unidos à luz de sua literatura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- PÁDUA, Ligia Maria Pereira de. **A literatura fantástica nos contos “Ligeia”, de Edgar Allan Poe, e “Véra”, de Villiers de L’Isle-Adam**. Dissertação de mestrado-Programa de Pós-graduação em Estudos literários. Unesp-Araraquara. Araraquara. 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PHILIPPOV, Renata. **Sonho e fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire**. *Lettres françaises*, n 3, 1999. p. 95-122.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: **Ensaio e poemas**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 109-122.
- POE, Edgar Allan. Marginalia. In: **Ensaio e poemas**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Globo, 2009. p. 187-210.
- POE, Edgar Allan. O princípio poético. In: **Ensaio e poemas**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Globo, 2009. p. 83-112.
- POE, Edgar Allan. **Histoires extraordinaires**. Trad. Charles Baudelaire. Paris: Gallimard, 1973.
- POE, Edgar Allan. O gato preto. In: **Histórias Extraordinárias**. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Abril, 2003. p. 35-49.
- POE, Edgar Allan. William Wilson. In: **Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 258-274.
- POE, Edgar Allan. Berenice. In: **Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 191-198.
- POE, Edgar Allan. Morela. In: **Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 198-203.
- POE, Edgar Allan. Ligéia. In: **Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 230-243.

POE, Edgar Allan. O retrato oval. In: **Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 278-282.

POE, Edgar Allan. O poço e o pêndulo. In: **Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 512-519.

POE, Edgar Allan. O homem de negócios. In: **Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 191-198.

POE, Edgar Allan. *The complete illustrated work*. London: Bounty Books, 2009.

POE, Edgar Allan. **Poe desconhecido**. Trad. Luiz Fernando Brandão. Porto Alegre: L & PM, 1989.

RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordan Pym**. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

SCHORSKE, Carl E. **Viena *fin-de-siècle*: política e cultura**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Ana Maria Zanoni da. As marcas de Poe no conto. Araraquara, 2003. Dissertação de mestrado (Estudos literários). Mestrado. Unesp-Araraquara.

SPILLER, Robert E. **O ciclo da literatura norte-americana: ensaio crítico-histórico**. Trad. Léo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Fundo de cultura, 1961.

TAYLOR, Walter Füller. **A história das letras americanas**. São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

BIBLIOGRAFIA ACERCA DE FRANZ KAFKA

ANDERS, Günters. **Kafka: pró e contra**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BATAILLE, George. Kafka. In : *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1990. p. 109-124.

BENJAMIN, Walter. Kafka. In: **A modernidade e os modernos**. Trad. Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975. p. 77-106.

BRADBURY, Malcon; MACFARLANE, James (org). **Modernismo: guia geral. 1890-1930**. Trad. Denise Bottmam. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

CAMUS, Albert. *L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka*. In: CAMUS, Albert. **Essais**. Bruges: Gallimard, 1965. p. 199-211.

CAMPOS, Geir. Introdução. In: KAFKA, Franz. **Parábolas e fragmentos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967. p. 7-15.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CARONE, Modesto. **Os aforismos reunidos de Franz Kafka**. Revista Serrote, nº 1, Março de 2009. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p. 73-85.

CARONE, Modesto. Posfácio. In: Kafka, Franz. **O processo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997. p. 317-329.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. V 8. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984.

CARPEAUX, Otto Maria. **Literatura alemã**. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio reunidos. 1942 -1978**. Volume I. Rio de Janeiro: Universidade, 1999.

CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio reunidos. 1946-1971**. Volume II. Rio de Janeiro: Universidade editora, 2005.

CAVALCANTI, Cláudia. **A literatura expressionista alemã**. São Paulo: Ática, 1995.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

COSTA, Flávio Moreira da. **Franz Kafka: o profeta do espanto**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. PASSETTI, Edson (org). **Kafka, Foucault: sem medos**. Cotia/SP: Atêlie, 2004.

HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. **História da literatura alemã**. São Paulo: Ática, 1986.

HELLER, Erich. **Kafka**. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976.

KAFKA, Franz. **O Processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

KAFKA, Franz. **O Castelo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras: 2000.

- KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- KAFKA, Franz. **O veredicto/Na colônia penal**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.
- KAFKA, Franz. Informação para os senhores acadêmicos. In: **Josefina, a Cantora**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Clube do livro, 1977. p. 143-154.
- KAFKA, Franz. **Parábolas e fragmentos**. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.
- LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz: Kafka**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LÖWY, Michael. **Franz Kafka: sonhador insubmisso**. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- MIELIETINSKI, E. M. O mitologismo em Kafka. In: **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, 1987. p. 404-425.
- NUNES, Danilo. **Franz Kafka: Vida heróica de um anti-herói**. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.
- PIRES, Antônio Donizete. **Uma barata cheia de espinhos: leitura intertextual de A Metamorfose, de Franz Kafka, e A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector**. Dissertação (Estudos literários). Araraquara: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara. 1996.
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro alemão: 1ª parte-esboço histórico**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.
- ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemão**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. **Introdução à literatura alemã**. São Paulo: Buriti, 1968.
- SANTOS, Patrícia da Silva. **Racionalidade moderna e Franz Kafka**. Monografia (74). IFCH. UNICAMP. Campinas. 2007.
- SCHWARZ, Roberto. Uma barata é uma barata é uma barata. In: **A sereia e o desconfiado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 59-72.
- VOLOBUEF, Karin. **Uma leitura do fantástico: “A invenção de Morel” (A. B. Casares) e “O Processo” (F. Kafka)**. Revista de Letras, n. 53, janeiro a junho de 2000. Curitiba: Editora da UFPR, 2000. p. 109-123.