

# A TAÇA DE OURO, DE HENRY JAMES: A SINTAXE E A SEMÂNTICA DO ESPAÇO MODERNISTA DESESTABILIZANDO A ATENÇÃO DO LEITOR

Natasha Vicente da Silveira COSTA\*

- **RESUMO:** As obras de Henry James (1843-1916) são frequentemente consideradas precursoras do modernismo literário de língua inglesa devido ao tratamento da consciência. Para representar a atividade mental das personagens, James utiliza frases longas e sinuosas, ambiguidades e sutis inversões na ordem das palavras. Como resultado, a linguagem que ele emprega se torna esteticamente centrada em si mesma. A partir dessa ideia, nosso objetivo é analisar como James utiliza essas técnicas para elaborar linguisticamente a categoria narrativa do espaço no romance *A taça de ouro* [*The golden bowl*], publicado em 1904. Propomos que o autor antecipa o modernismo literário ao empregar a sintaxe e a semântica para construir o espaço – ou a dimensão material ao redor das personagens – de uma maneira específica. Para realizar essa análise, baseamo-nos nas considerações de Luis Alberto Brandão (2013), Kate Stanley (2013), Stephen Kern (2011), Malcolm Bradbury e James Mcfarlane (1991) e Mary Cross (1981). Como resultado, verificamos que a espacialidade de *A taça de ouro*, por fazer parte de uma estrutura narrativa que privilegia o próprio meio, afasta-se da mera representação empírica ou acessória da realidade material. Em vez disso, a espacialidade ganha destaque formal ao interromper ativamente as continuidades linguísticas esperadas e desestabilizar a atenção do leitor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Henry James. Espaço. Sintaxe. Semântica. Modernismo. Atenção do leitor.

## Introdução: Henry James como precursor do modernismo literário

As obras ficcionais de Henry James (1843-1916), especialmente as de sua fase principal<sup>1</sup>, são com frequência consideradas pela crítica como precursoras do modernismo literário de língua inglesa. Gertrude Stein (1955, p. 78, tradução nossa) considerou-o

---

\* UFJ – Universidade Federal de Jataí. Instituto de Ciências Humanas e Letras. Jataí – Goiás – Brasil. 75801-615 – nvscosta@gmail.com / natashavsc@ufj.edu.br

<sup>1</sup> Matthiessen (1944) denomina de “*major phase*”, ou fase principal, o conjunto dos três últimos romances jamesianos publicados a partir de 1902 (*As asas da pomba*, *Os embaixadores* e *A taça de ouro*) bem como a obra inacabada *A torre de marfim*. Com ligeira diferença, Martha Banta (2010) considera que a fase tardia – e principal – do autor se inicia em 1897 com a publicação de *Pelos olhos de Maisie* e *Os espólios de Poynton*.

Artigo recebido em 25/09/2022 e aprovado em 12/11/2022.

uma figura tutelar e influente desse movimento, declarando em 1933 que “[...] Henry James foi a primeira pessoa na literatura a encontrar o caminho para os métodos literários do século XX”.<sup>2</sup> E tais métodos se manifestam principalmente no tratamento artístico concedido à consciência, à atividade mental das personagens. Tomando James como exemplo, os romancistas buscavam narrar a “mente comum num dia comum”<sup>3</sup> – na formulação de Virginia Woolf –, avançando a ideia de que as pressões da vida moderna induzem a mente comum a reflexões extraordinárias (HARALSON, 2010, p. 217).

A escolha pela consciência – James (1991) confessa, no prefácio ao romance *The princess Casamassima*, ser incapaz de ver o interesse essencial de qualquer aventura humana senão através da consciência – reverbera na forma linguística empregada pelo autor. São características de sua prosa as longas frases enroladas, as confusões geradas pela intrusão de narradores não confiáveis e o registro de camadas densas de consciência que examinam a natureza do eu (BANTA, 2010). Para Mary Cross (1981), o estilo de James chega a criar uma gramática própria para a nova fluidez da consciência moderna. Essa gramática é marcada pela ambiguidade, uso intenso de pronomes e pronomes relativos, acúmulo de advérbios e leves deslocamentos na ordem das palavras. O registro de uma nova consciência implicava, para James, uma linguagem autocentrada, que destacasse a superfície do texto, em consonância com o fato de que “[...] os artistas inevitavelmente focalizaram nossa atenção em seu meio; a sintaxe do modernismo tornava a técnica importante – era, podemos dizer, sua tecnologia.”<sup>4</sup> (CROSS, 1981, p. 34, tradução nossa). Numa perspectiva similar, Kate Stanley (2013, p. 18, tradução nossa) afirma que James dialoga com a experiência modernista ao tornar cada frase nova pelo trabalho com a sintaxe, que “[...] perturba continuamente a atenção do leitor, de modo que ele nunca pode repousar em certezas previsíveis sobre o que veio antes ou o que está por vir.”<sup>5</sup>

Recorrendo a tais estudos críticos sobre a prosa modernista de James, propomos neste artigo uma análise da forma como o autor elabora linguisticamente a categoria narrativa do espaço. Sustentamos a hipótese de que James prefigura o modernismo literário também pela maneira como emprega essa linguagem peculiar para erigir a dimensão material em torno das personagens e desestabiliza assim a atenção do leitor. Buscamos examinar como o espaço, em especial sua sintaxe e semântica, tende à autorreferencialidade devido a uma configuração linguística por vezes opaca, em detrimento de uma representação puramente empirista e direta do real.

O espaço literário – seja numa feição notadamente literal constituída do “[...] ambiente fisicamente existente onde as personagens vivem e se movem”<sup>6</sup> (RYAN, 2009,

---

<sup>2</sup> “[...] *Henry James was the first person in literature to find the way to the literary methods of the twentieth century.*” (STEIN, 1955, p. 78).

<sup>3</sup> “*the ordinary mind on an ordinary day*” (HARALSON, 2010, p. 217).

<sup>4</sup> “[...] *artists inevitably focused our attention on their medium; the syntax of modernism made technique important — it was, we may say, its technology.*” (CROSS, 1981, p. 34).

<sup>5</sup> “[...] *continually unsettles readerly attention, so that it can never rest in predictable certainties about what has come before or what is yet to come.*” (STANLEY, 2013, p. 18).

<sup>6</sup> “[...] *the physically existing environment in which characters live and move*” (RYAN, 2009, p. 421).

p. 421, tradução nossa), seja numa versão mais figurada, perpassada de comparações e metáforas – revela-se como uma categoria narrativa de destaque, particularmente no bojo das obras que se inscrevem no processo de modernidade. Para Marshall Berman (1986, p. 18), ao tentar identificar as peculiaridades da vida moderna do século XIX, “[...] a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna.” Essa paisagem ou esse espaço, portanto, materializa a nova dinâmica socioeconômica gerada por engenhos a vapor, ferrovias, fábricas automatizadas, cidades que cresceram do dia para a noite, telefones, telégrafos, conglomerados multinacionais e um mercado mundial em expansão crescente.

Henry James está inserido historicamente nesse contexto complexo e é um dos artistas que “[...] atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do seu interior” (BERMAN, 1986, p. 18). Para explorar essa nova paisagem, “James insistiu em fazer as perguntas essenciais da era moderna: ‘para onde estamos indo?’; ‘onde estamos agora?’”<sup>7</sup> (BANTA, 2010, p. 55, tradução nossa). As respostas concebidas por James não somente referenciam os novos sistemas de comunicação, o crescimento urbano e a arquitetura, mas também incorporam, na dimensão artística, técnicas narrativas peculiares para ficcionalizar a nova paisagem da era moderna. Na figuração do espaço literário, James vai além da representação cenográfica dessa nova realidade, recorrendo a práticas estilísticas que perturbam a apresentação linear do espaço e desafiam a progressão da leitura – métodos frequentemente associados ao modernismo literário.

Para demonstrar essa figuração do espaço jamesiano, analisamos aqui o romance *A taça de ouro* [*The golden bowl*], uma das obras da fase principal do autor. Sua primeira oração ilustra de pronto a forma como a referência ao espaço de Londres desvia a atenção do leitor para uma construção sintática ambígua. No original, lê-se: “*The Prince had always liked his London, when it had come to him [...]*” (JAMES, 2009, p. 27). Há, no mínimo, duas possibilidades literais de tradução para o verbo *to come*: “O Príncipe sempre gostara de sua Londres quando Londres viera a ele” e “O Príncipe sempre gostara de sua Londres quando pensava sobre isso”. A patente falta de naturalidade da primeira alternativa provavelmente leva o tradutor Alves Calado a verter literariamente o trecho para: “Pensando bem, o príncipe sempre gostara mais de sua Londres [...]” (JAMES, 2002, p. 9). James joga aqui com a polissemia de *to come*, que significa, dentre outras acepções, tanto vir quanto perceber, acreditar ou entender algo. Esse jogo semântico pode gerar a sugestão de que Londres vai até o Príncipe, invertendo as funções naturalmente atribuídas às pessoas e aos espaços. Se a sintaxe original apresentasse outra ordem de orações, antepondo o pronome “*it*”, a ambiguidade seria desfeita: *When it had come to him, the Prince had always liked his London*. Instaure-se, pela configuração original, a possibilidade de um espaço dinâmico, dotado de uma ênfase inusitada e na posição de se permitir ou não ser visitado pelo sujeito.

---

<sup>7</sup> “*James had insisted on posing the essential questions of the modern age: ‘where are we going?’; ‘where are we now?’*” (BANTA, 2010, p. 55, grifo do autor).

As escolhas semânticas e sintáticas do autor favorecem portanto uma estrutura textual circular, que chama atenção para si mesma, e como resultado perturba nosso prosseguimento constante de leitura. Tal configuração artística ecoa uma das suposições cruciais do modernismo: a violação das continuidades esperadas (BRADBURY; MCFARLANE, 1991). Nesses termos, a interpretação da espacialidade jamesiana mobiliza em maior grau as capacidades imaginativas do leitor, pois vai além da reprodução direta do extratextual. As cidades, casas e países encontram-se antes submetidos a uma experiência particular de leitura, mais afeita a configurações modernistas, e não se restringem à função cenográfica. Estabelece-se assim uma distinção entre a produção final jamesiana e as obras mais tradicionais, que, conforme ilustra Eric Haralson (2010), entregam o significado total de um texto como se extraísse a carne de uma noz. Na obra modernista, os “[...] significados extrínsecos, não intrínsecos, e implícitos, não moralizados, são deixados para o leitor completar – ou ajudar a construir – da melhor forma que puder.”<sup>8</sup> (HARALSON, 2010, p. 218, tradução nossa).

## O espaço literário: realismo e modernismo

Essa estrutura lacunar, autocentrada e ambígua é um dos principais traços do estilo modernista e dota o espaço de um caráter antimimético – uma discussão de certa forma preterida no âmbito da teoria da literatura. Luis Alberto Brandão (2013) afirma que o espaço foi relegado no início do século XX pelas correntes formalistas e estruturalistas. Um dos fatores para isso foi que o pensamento essencialmente antimimético do modernismo elegeu o debate sobre os procedimentos linguísticos, em desfavor do princípio representativo do espaço:

[...] o espaço não ocupa posição de destaque nas referidas correntes teóricas porque as vanguardas, em linhas gerais, se recusam a atribuir à arte a função de representar a realidade. Assim, se o espaço era entendido como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista, vinculada à linhagem positivista do século XIX, ele não despertava especial interesse em um pensamento que, essencialmente antimimético – por conceber a mimese como *imitatio* –, elege o debate sobre linguagem como alicerce teórico principal. (BRANDÃO, 2013, p. 22-23).

O espaço era entendido, na perspectiva realista-naturalista, como um elemento derivativo da percepção direta do mundo. Conforme aponta Stephen Kern (2011), a arte realista, originária em um contexto científico onde o mundo era explicado pela geometria euclidiana e pela física newtoniana, expressava a noção de que o espaço era único, inerte, uniforme e imutável. Já os romances modernistas, produzidos em um panorama histórico-social alinhado com as pesquisas de Einstein, Poincaré, Durkheim e Ortega y Gasset,

---

<sup>8</sup> “[...] *extrinsic not intrinsic, implied not moralized, meanings are left for the reader to complete – or to help construct – as best s/he can.*” (HARALSON, 2010, p. 218).

subverteram as premissas do pensamento clássico, explorando espaços que comunicavam em maior grau as noções do múltiplo, do instável e do heterogêneo.

Seguindo nessa esteira da ruptura, escritores modernistas exploravam esse novo panorama a partir dos espaços localizados – ou criados – no interior da mente e no exterior dos grandes centros urbanos. Conforme argumenta Kern (2011), os artistas ocasionalmente deslocavam os edifícios em suas obras para atender a propósitos narrativos, apoiando-se na premissa de que o próprio espaço é relativizado, é processado pela consciência. O espaço artístico congeminou-se com a dimensão mental, psicológica, introspectiva e impressionista e passou a demonstrar um maior acento na imprevisibilidade, tornando difícil determinar o pertencimento ou o posicionamento das personagens. Se no campo teórico o espaço foi de certa forma negligenciado, no campo das artes, diferentemente, os escritores modernistas desenvolveram uma série de técnicas formais inovadoras a fim de captar essa nova paisagem instável e relativa. A montagem e a colagem, por exemplo, foram empregadas na tentativa de alcançar a simultaneidade, um efeito anteriormente obtido por meio de direções verbais como “enquanto isso” na tradição realista-naturalista (KERN, 2011).

### Henry James no contexto da modernidade

É essa efervescência científica, histórica e cultural que contextualiza a vida e a obra de James na transição do século XIX para o XX. Para Luiza Mello (2019), esse autor vivenciou as transformações aceleradas da ordem social, cultural e intelectual, testemunhando: a progressiva substituição de um *ethos* aristocrático por um *ethos* democrático; a consolidação de relações sociais e de trabalho típicas dos sistemas capitalistas; os modos de vida urbanos; a experiência temporal cada vez menos guiada pela autoridade da tradição; e a crise de um certo ideal de formação do indivíduo.

Nesse novo contexto, fomentado por um mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin (BRADBURY; MCFARLANE, 1991), o modernismo desponta como um nome “[...] aparentemente simples para a diversidade de respostas culturais, principalmente na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, ao complexo processo de mudança histórica encapsulado no termo modernidade”<sup>9</sup> (HARALSON, 2010, p. 214, tradução nossa). No cerne dessas mudanças está uma série de inovações tecnológicas, econômicas e científicas que nem sequer existiam um século atrás e que possibilitaram o progresso material e grandes alterações na experiência de vida. Como exemplo, cita-se o “rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano” (BERMAN, 1986, p. 16), modificando a paisagem citadina.

No que tange aos estilos de vida urbanos, James intuiu, para Tamara Follini (2008), a transformação das formas arquitetônicas em agentes de vigilância, exposição e desestabilização. Ao contemplar a modernidade de Nova Iorque no início do século

---

<sup>9</sup> “[...] a *deceptively simple name for the diversity of cultural responses, mainly in Western Europe and the United States, to the complex process of historical change encapsulated in the term modernity.*” (HARALSON, 2010, p. 214).

XX, James percebe, por exemplo, o alívio com que o andarilho foge do edifício Tiffany Building, onde, sem sucesso, procura um pano de fundo ou um limite onde repousar. Em vez disso, encontra ali apenas aberturas sem portas que se recusam a dizer onde ele está e que se multiplicam em outras aberturas, corredores e escadas que se expandem, sobem e descem com o propósito de denunciar sua presença (JAMES, 1907). A identidade desse andarilho, incapaz de encontrar uma posição segura a partir da qual definir sua perspectiva, sofre quase ao ponto de dissolução, como se subjugada pelo espaço em constante mudança (FOLLINI, 2008). Recorrendo ao trabalho da teórica da arquitetura Elizabeth Grosz, Follini (2008) sugere que James antecipa a psicastenia, uma perturbação psíquica em que o indivíduo não consegue situar seu corpo em uma posição no espaço a partir da qual ele se relaciona com outros objetos; e essa posição é condição para uma identidade coerente. Em vez disso, os sujeitos são cativados e substituídos, não por outro sujeito, mas pelo próprio espaço.

Dessa forma, apesar de o presente artigo centrar-se na figuração literária do espaço na obra jamesiana – e não na relação do autor para com a arquitetura nova-iorquina, a observação de Follini é fundamental para compreendermos o espaço literário. Ela lança luz à forma como James experimentou as transformações espaciais da modernidade e ficcionalizou essa vivência. Empregando procedimentos linguísticos que prefiguram o estilo modernista, James traduziu em termos literários uma nova paisagem instável e desprovida de posição central que fomenta a desestabilização do sujeito. Em outras palavras, ele intuiu que os processos sociais que chamaríamos de modernização sustentam um “perpétuo estado de vir-a-ser” (BERMAN, 1986, p. 16), implicando em certas consequências para a vida mental dos sujeitos.

Correlato a esse processo de modernização, em que o novo cenário urbano impacta diretamente a atividade psíquica dos andarilhos, o modernismo nasce como uma manifestação artística e cultural regida pelo signo da ruptura. Alguns críticos, entretanto, atenuam essa noção de fissura, identificando na verdade uma relação contínua entre o realismo e o modernismo jamesiano. Para Victoria Coulson (2004), por exemplo, a produção final de James demonstra uma imbricação entre sujeitos e objetos, entre ideias e coisas – uma relação central para o realismo do século XIX. Segundo a autora, as obras de James destacam a interdependência entre sujeito e objeto de forma a realizar uma apoteose da representação realista, resultando no que ela chama de “realismo pegajoso” (“*sticky realism*”). Seguindo a mesma linha, Bonita Rhoads (2012) afirma que a tradição realista do século XIX – afeita a registrar a apreciação admirada de novos confortos, os encontros com artigos imprevistos e as maravilhas do cotidiano – repercutirá na ficção psíquica do século XX. Para a crítica, a descrição realista forma uma subestrutura para o filtro de impressões modernista, só que os objetos se tornarão secundários, restando a celebração do fluxo da mente. Nota-se assim a complexidade que assinala a relação, seja de continuidade, seja de ruptura, entre o realismo e o modernismo. Por isso, James é também identificado como um escritor de transição que assenta técnicas literárias vindouras,

[...] fazendo não apenas a travessia espacial dos Estados Unidos da América para a Europa em meados do século, mas também a travessia estilística do idioma realista

da literatura do século XIX para a densidade formal e explorações da consciência que rotineiramente alinharam suas últimas obras com a ascensão do modernismo.<sup>10</sup> (RHOADS, 2012, p. 147-148, tradução nossa).

Os procedimentos formais que examinamos neste artigo, de qualquer forma, permanecem com mais frequência associados ao modernismo<sup>11</sup>: são métodos literários autorreflexivos, que acentuam a própria linguagem pela forma como a sintática e a semântica do espaço perturbam a atenção do leitor, esquivando-se da cenografia pura.

## Apresentação da obra

O romance *The golden bowl* foi publicado em dois volumes pela editora estadunidense *Charles Scribner's Sons* em 1904. No Brasil, sua primeira tradução, sob o título *A taça de ouro*, foi lançada por Alves Calado pela editora Record em 2002. A obra possui duas partes: o Livro um, intitulado O príncipe, e o Livro dois, A princesa. O empobrecido príncipe italiano Amerigo está prestes a se casar em Londres com a princesa Maggie Verver, filha do milionário e colecionador de arte estadunidense Adam Verver. O enredo centra-se no adultério cometido por Amerigo com Charlotte Stant, amiga de Maggie de tempos escolares, e na reconstituição do casamento pela princesa.

A obra sinaliza de várias formas o engajamento de James com o desenvolvimento artístico do romance e com seu contexto histórico-social. A obra, por exemplo, apresenta de pronto uma ruptura com as convenções narrativas Vitorianas, uma vez que começa com um casamento, em vez de encerrar o enredo com ele (YEAZELL, 2009). O romance também sugere Londres como sucessora do império romano ao mesmo tempo em que indica o reconhecimento de que os Estados Unidos da América estavam substituindo a Grã-Bretanha como o novo império – uma vez que, na virada do século XIX para o XX, algumas colônias estadunidenses já demonstravam uma fabulosa força econômica, quicá cultural (SABIN, 1998). É nesse sentido que James figura uma época crepuscular, “[...] uma ordem de coisas que estava morrendo, enquanto alude a um novo, gélido e impreciso conjunto de circunstâncias, que já então despontava no horizonte.” (PARREIRA, 2012, p. 31).

Ao final do romance, selando esse gélido presságio, Maggie e seu pai observam as pinturas, os sofás, as cadeiras, as mesas e os armários que possuem. Diante deles, estão Amerigo e Charlotte, sentados e conversando durante o chá em seus devidos lugares; eles são “como altas expressões do tipo de mobília humana necessária, esteticamente, para tal cena.” (JAMES, 2002, p. 583). Transmutados em adornos humanoides, Amerigo e Charlotte são meramente “afirmações concretas de um raro poder de compra” (JAMES,

---

<sup>10</sup> “[...] *making not only the spatial crossing from America to Europe in mid-century but also the stylistic crossing from the realist idiom of nineteenth-century literature to the formal density and explorations of consciousness that have routinely aligned his late works with the rise of modernism.*” (RHOADS, 2012, p. 147-148).

<sup>11</sup> Para Bradbury e McFarlane (1991), o Realismo e o Naturalismo são expressões modernas, mas não exatamente movimentos modernistas.

2002, p. 583), atestando um processo de objetificação que carrega a espacialidade narrativa da energia predadora da fortuna estadunidense. *A taça de ouro*, portanto, situa-se num panorama de transição, sugerindo os rumos de um império de força econômica e da consolidação de uma linguagem modernista, como veremos em seguida.

## O pagode chinês: a confusão entre os planos mental e físico

A segunda parte de *A taça de ouro*, regida pela perspectiva da princesa Maggie Verver, introduz um passeio pela introspecção da personagem, que dá margem para a expressão de sua “voz interior” (JAMES, 2002, p. 317). Essas reflexões de Maggie são descritas em termos espaciais ao serem comparadas a um pagode chinês:

A situação viera ocupando, durante meses e meses, o próprio centro do jardim de sua vida, mas havia se afastado como uma estranha e alta torre de marfim, ou talvez algum maravilhoso pagode chinês, lindo, mas estranho, uma estrutura coberta de porcelana dura e brilhante, colorida, cheia de figuras e adornada, nas bordas que se projetavam, com sinos de prata que tilintavam encantadoramente quando agitados por ares casuais. (JAMES, 2002, p. 317).

A forma como esse templo oriental é apresentado reveste de materialidade (jardim, torre, pagode, estrutura, porcelana etc.) o exame de consciência de Maggie. Na sequência, a personagem passa a interagir fisicamente com o pagode como se essa edificação estivesse concretizada diante de si, e a comparação logo dá lugar à metáfora<sup>12</sup>. Sugere-se assim o baralhamento entre, de um lado, as dimensões materiais, expressadas pelo templo chinês metafórico, e, de outro, as elaborações psíquicas, representadas pelos “reconhecimentos e percepções” (JAMES, 2002, p. 317) de Maggie:

Ela a havia rodeado muitas vezes – era como se sentia; levava sua existência no espaço que lhe fora deixado para circulação, um espaço que algumas vezes parecia amplo e algumas vezes estreito; o tempo todo olhando para cima, para a bela estrutura que se espalhava de modo tão amplo e que se elevava tão alta, mas por enquanto jamais descobrindo por onde poderia ter entrado caso desejasse. (JAMES, 2002, p. 317).

Mas agora, para sua mente que pensava, era como se ela tivesse apenas cessado de circular e de examinar a elevação, como se tivesse deixado de olhar e de se perguntar de modo tão vago, tão desamparado; tinha-se apanhado nitidamente no ato de parar, depois no de se demorar, e por fim no de chegar perto como nunca antes. (JAMES, 2002, p. 318).

---

<sup>12</sup> Comparada ao realismo tradicional, a narrativa modernista tende, conforme aponta David Lodge (1991, p. 484, tradução nossa), a um modo essencialmente metafórico: “Sem dúvida, uma análise estatística revelaria uma maior incidência de metáfora na obra de James, Conrad, Forster e Ford do que em Wells, Galsworthy, Bennett, Gissing.” [No doubt a statistical analysis would reveal a higher incidence of metaphor in the work of James, Conrad, Forster and Ford than in Wells, Galsworthy, Bennett, Gissing.].



A coisa poderia ter sido, pela distância em que a mantinha, uma mesquita maometana, com a qual nenhum herege infame poderia tomar liberdades; pairava a visão de tirar os sapatos para entrar, e mesmo de pagar com a vida se fosse descoberta ali como uma intrusa. (JAMES, 2002, p. 318).

A semântica da descrição espacial revela o emprego de verbos de ação dinâmica (rodear, entrar, circular, parar, chegar, tirar os sapatos) e de palavras que indicam observação (olhar, visão), uma prática narrativa comumente utilizada para expressar a interação de personagens com o espaço físico, e não com sua atividade mental. A metaforização<sup>13</sup> prolongada do espaço hesita em conferir à elaboração introspectiva de Maggie o status de abstração, revestindo a imaginação de concretude e confundindo a natureza das dimensões mentais e físicas.

Instaura-se assim uma ruptura de expectativas do leitor, movimento que o impele a misturar o que é uma imagem mental e o que de fato é palpável no plano concreto. Tais configurações ecoam a ideia de Ruth Bernard Yeazell (2009, p. xxviii, tradução nossa) segundo a qual “[...] o pagode é elaborado com tamanha minúcia que pode nos instigar a esquecer que ele, na verdade, não ocupa um espaço real no romance”<sup>14</sup>. Assim, *A taça de ouro* revela a dificuldade em se discriminar, na produção final de James, o status ontológico das coisas mentais e das materiais (YEAZELL, 2009). A atividade psíquica não se limita à descrição do que ocorre na esfera mental das personagens, e a dimensão material tampouco se limita a nomear as coisas físicas e a localizar os indivíduos.

Gera-se o baralhamento entre tais esferas: por vezes, as coisas da mente podem ser tomadas como posicionamentos concretos, e as coisas materiais podem ser tratadas como ação mental. Essa inversão oferece surpresas ao leitor e sinaliza métodos literários modernistas:

O efeito da polivalência, ou sinestesia, com suas demandas contingentes da concentração e da capacidade de resposta do leitor, é profundamente característico da imaginação literária modernista e contrasta com o uso da analogia por autores tradicionalmente realistas, que geralmente mantêm uma clara distinção entre o que realmente “existe” e o que é meramente ilustrativo. O modernismo questiona tais distinções positivistas simples.<sup>15</sup> (LODGE, 1991, p. 494, tradução nossa).

---

<sup>13</sup> Seymour Chatman (1972, p. 111, tradução nossa) verifica o emprego excessivo de metáforas na prosa jamesiana tardia e observa: “É como se a perda de contato com o mundo físico implicada na preocupação de James com as abstrações e a vida interior fosse recapturada na metáfora.” [*It is as if the loss of contact with the physical world that James’ preoccupation with abstractions and the inner life entailed was to be recaptured in metaphor.*]. Nesse sentido, poderíamos dizer que as metáforas espaciais são, de certa forma, um recurso estilístico que visa compensar pela ausência da localização imediata de Maggie no mundo físico.

<sup>14</sup> “[...] *the pagoda is elaborated with a detail that can almost tempt us to forget that it occupies no actual space in the novel.*” (YEAZELL, 2009, p. xxviii).

<sup>15</sup> “*The effect of polyvalency, or synaesthesia, with its contingent demands upon the reader’s concentration and responsiveness, is deeply characteristic of the modern literary imagination and contrasts with the use of analogy by traditionally realistic novelists, who usually maintain a clear distinction between what is actually ‘there’ and what is merely illustrative. Modernism questions such simple positivist distinctions.*” (LODGE, 1991, p. 494, grifo do autor).

A narrativa jamesiana, afeita a diluir as distinções entre a atividade mental e a dimensão física, demonstra como os espaços nem sempre se encontram a serviço exclusivo da montagem de um pano de fundo diante do qual a ação se desenvolve. Privilegia-se, num tensionamento entre material/imaterial, o tratamento da consciência, o ambíguo, o figurado.

Em segundo lugar, o efeito de provocar a atenção do leitor também é gerado por outra característica, a do atraso ao se especificar a localização da personagem. Ao priorizar o movimento da consciência e o espaço figurado do pagode, a narrativa atrasa a revelação do posicionamento real de Maggie, que só aparecerá quatro páginas depois: “Ela simplesmente fora levada, numa certa quarta-feira, a Portland Place, em vez de permanecer em Eaton Square [...]” (JAMES, 2002, p. 322). Maggie, no intuito de surpreender o esposo Amerigo com uma mudança de hábito, deixara a casa de seu pai, Eaton Square, e se dirigira a Portland Place.

Nesse intervalo de leitura entre o pagode e Portland Place, o leitor provavelmente deixou-se levar pelo processo de substituição da metáfora prolongada, assumindo o espaço metafórico do templo chinês como espaço real. Se assim for, o leitor receberá a nova informação sobre Portland Place como uma surpresa, como uma informação que de certa forma colide com aquela do pagode. O leitor perceberá, num processo de desautomatização de leitura, que Maggie estivera o tempo todo em Portland Place quando elaborou comparações entre suas percepções e o pagode. Gera-se assim, ao mesmo tempo, a sensação de multiplicidade e simultaneidade de espaços, uma vez que a estrutura narrativa nos compele a compreender a presença de um pagode dentro de Portland Place. Obscurece-se nesses termos a localização precisa da personagem, uma vez que as edificações são movimentadas ao sabor de propósitos narrativos (KERN, 2011) que privilegiam o jogo de palavras. Ao se disfarçar dessa forma a localização real de Maggie, surge um efeito reminescente ao da psicastenia, dada a relutância da narrativa em situá-la de forma inequívoca e segura no espaço.

## **A casa de campo Fawns: o acúmulo de sentidos**

Outra passagem que se destaca, agora pela sintaxe, é a que descreve a experiência de Maggie Verver “na velha Fawns House, no condado de Kent” (JAMES, 2002, p. 109). A instalação das personagens em Fawns é uma manobra de Maggie para afastar Charlotte de seu casamento e constitui um momento de sucesso de Maggie em sua empreitada passional:

Após o pequeno grupo ter-se constituído de novo em Fawns — coisa que demorara cerca de dez dias para acontecer — Maggie naturalmente sentia-se ainda mais de posse, em espírito, de tudo que acontecera ultimamente em Londres. Havia uma expressão que lhe vinha dos velhos tempos na América: ela estava, segundo essa expressão, se esbaldando — sabia disso pelo constante latejar desse sentimento de posse, que era quase violento demais para reconhecer ou esconder. Era como se tivesse saído — esta era sua consciência mais geral — de um túnel escuro, uma

floresta densa, ou até simplesmente de um cômodo enfumaçado e que portanto, para continuar, tinha ao menos a vantagem do ar nos pulmões. (JAMES, 2002, p. 468).

Para descrever o sentimento exultante de Maggie, delinea-se outra comparação espacial: era como se ela tivesse saído de um túnel escuro, uma floresta densa, ou um cômodo enfumaçado. Tais espaços sinalizam uma metamorfose: a transformação de um estado de ignorância e obscuridade para um estado de conhecimento e clareza mental. Maggie, em outras palavras, compreende seu desejo de estreitar a relação com seu esposo Amerigo e de afastar Charlotte de sua vida pessoal.

A indicação, em termos espaciais, desse novo conhecimento de Maggie é construída da seguinte maneira no texto original em inglês: “*It was as if she had come out – that was her most general consciousness; out of a dark tunnel, a dense wood, or even simply a smoky room [...]*”<sup>16</sup> (JAMES, 2009, p. 477). Como vemos, a expressão “*had come out*” é desconectada de sua continuação, a preposição “*of*”, por uma oração intercalada introduzida pela meia-risca.

Essa configuração sintática impele a leitura isolada de “*It was as if she had come out*”, que a princípio parece possuir um sentido completo em si. O verbo frásico “*come out*” significa, dentre outras acepções, aparecer, dizer algo publicamente ou se tornar conhecido. Dessa forma, a primeira interpretação é que Maggie apareceu, surgiu, tornou seus desejos conhecidos para si mesma, uma leitura que condiz com o desenvolvimento do enredo. Contudo, com a adição posterior da preposição “*of*”, a frase anterior sofre uma modificação: ela se torna “*come out of*” e adquire um novo sentido, o de sair de algum lugar. Ou seja, Maggie tanto reconheceu sua subjetividade quanto saiu de um túnel escuro, uma floresta densa, ou um cômodo enfumaçado. Os sentidos, portanto, acumulam-se conforme a leitura prossegue, revelando “[...] um padrão que funciona por acumulação, alinhando apositivos e modificando frases e orações [...]”<sup>17</sup> (CROSS, 1981, p. 36, tradução nossa).

Nesses termos, nota-se um emprego peculiar da sintaxe com a inserção da preposição resignificando os termos anteriores, o que provoca certo deslizamento da leitura. Essa passagem ilustra a forma como James trabalha com a linguagem de modo a propor uma renovação constante dos sentidos, oferecendo uma experiência de leitura desprovida, como afirma Stanley (2013), de certezas previsíveis sobre o que veio anteriormente e o que está por vir. Impelido por essa linguagem, o leitor deve reler a passagem ou se habituar a guardar na memória os elementos frásicos que se conectam no trecho a fim de completar seu sentido. A dinâmica de leitura que o texto jamesiano propõe é aquela em que “O leitor deve descobrir as coisas por conta própria. É um tipo de prosa que insiste em selecionar seu público – um público, como afirma Vernon Lee, que está ‘acostumado a ter as coisas

---

<sup>16</sup> “Era como se tivesse saído—esta era sua consciência mais geral—de um túnel escuro, uma floresta densa, ou até simplesmente de um cômodo enfumaçado [...]” (JAMES, 2002, p. 468).

<sup>17</sup> “[...] a pattern that works on accumulation, lining up apositives and modifying phrase and clause [...]” (CROSS, 1981, p. 36).

em mente”<sup>18</sup> (CHATMAN, 1972, p. 40, tradução nossa).

Nota-se também que uma roupagem física – o túnel, a floresta e o cômodo – é novamente atribuída à experiência da princesa assim como na passagem do pagode chinês, enfatizando agora o jogo sintático, a própria organização das palavras na página. Para Bill Brown (2003), essa técnica da roupagem física significa a “reificação” do pensamento de Maggie, que atua em grande parte para descrever a contenção e o controle das crises que a personagem enfrenta ao longo do romance. De forma complementar, também é possível observar que a linguagem que narra essa dimensão física também aponta para uma escrita modernista, dialogando assim não somente com os eventos imediatos do enredo, mas com um movimento artístico afeito a registrar camadas de consciência e a propor uma nova linguagem para esse propósito. A dimensão espacial, portanto, revela afinidades com os níveis internos e externos da narrativa.

## O antiquário londrino: uma longa justaposição

Outra passagem mostra-se relevante para nossa análise. No Livro um, Amerigo e Charlotte saem às ruas de Londres em busca de um presente de casamento para Maggie. Entram em um antiquário, e a descrição desse espaço revela os traços de uma prosa modernista composta de “longas frases enroladas”<sup>19</sup> (BANTA, 2010, p. 51, tradução nossa), deslocamento sintático, repetição de palavras e sufixos, padrão de acumulação e justaposição de assuntos:

De ouro decente e antigo, prata antiga, bronze antigo, de arte antiga entalhada e adornada com jóias, eram os objetos que, apresentados sucessivamente, terminaram cobrindo em grande número o balcão, onde os dedos magros e leves do vendedor, com unhas bem-aparadas, tocavam-nos em alguns momentos, brevemente, nervosamente, ternamente, como os de um jogador de xadrez repousam acima do tabuleiro, durante alguns segundos, numa peça que ele acha que deve mover e depois que não: pequenas antiguidades rebuscadas, pendentes, fechos, broches, fivelas, pretextos para brilhantes foscas, rubis sem sangue, pérolas grandes demais ou opacas demais para ter valor; miniaturas montadas com diamantes que haviam deixado de ofuscar; caixas de rapé presenteadas às – ou pelas – figuras importantes e questionáveis demais; xícaras, bandejas, castiçais, sugerindo recibos de penhor, arcaicos e marrons que, caso preservados, seriam curiosidades valiosas. (JAMES, 2002, p. 90).

A primeira característica que se destaca nesse longo trecho é o fato de ele constituir um período somente e de apresentar um elevado número de palavras: na tradução, são 134; na versão original, 125 palavras. Essa quantia é praticamente quatro vezes maior que a média de palavras empregadas por James: o crítico R. W. Short (1946), ao analisar o

---

<sup>18</sup> “*The reader is supposed to figure things out on his own. It is a kind of prose that insists upon selecting its own audience, an audience, as Vernon Lee puts it, which is ‘accustomed to bear things in mind’*” (CHATMAN, 1972, p. 40, grifo do autor).

<sup>19</sup> “*long coiling sentences*” (BANTA, 2010, p. 51).

romance *Os embaixadores*, verificou que 196 períodos dessa obra possuem um tamanho médio de 35,3 palavras quando contadas até o ponto final. Já Ian Watt (2010, p. 572) obteve a média de 41 palavras ao examinar outros trechos da mesma obra, “[...] um pouco, mas não muito mais longo do que a média de James de 35”. A longa extensão do período, que descreve a miscelânea de itens do antiquário, indica de antemão o trabalho linguístico particular conferido à descrição desse espaço. As frases longas e enroladas de James, aqui quadruplicadas, constituem um dos elementos que, de pronto, dificulta ou faz prolongar a interpretação do leitor.

Em segundo lugar, o trecho tem início com uma inversão sintática, que pode ser resumida na seguinte formulação: de ouro decente eram os objetos que terminaram cobrindo o balcão. A ordem direta da frase seria: os objetos que terminaram cobrindo o balcão eram de ouro decente. Esta leve inversão sintática, longe de constituir um obstáculo intransponível para a compreensão do leitor, provoca sua atenção e exige de sua capacidade de concentração e resposta. A configuração sintática de James, como argumenta Stanley (2013, p. 28, tradução nossa), ressensibiliza o leitor para um aqui e agora fugaz, mas que se renova continuamente, fomentando uma atitude de leitura “que registra desvios de expectativa a cada momento”<sup>20</sup>. Assim, conforme sinalizado pela própria estrutura sintática, o trecho exige que o leitor direcione sua atenção para a mixórdia de ouro, prata, bronze e arte antiga que caracteriza o balcão do antiquário – elementos antepostos na oração.

Nota-se, além disso, a repetição das palavras “antigo” e “antiga” e do sufixo adverbial “-mente” no início do trecho. Esse padrão linguístico modernista, demarcado pela ênfase e repetição (CROSS, 1981), insiste na antiguidade dos itens à venda e na maneira cuidadosa com que foram ordenados pelo vendedor. No original em inglês, devido à especificidade dos adjetivos e advérbios dessa língua, a invariabilidade da repetição é mais acentuada: “*old gold, old silver, old bronze, of old chased and jewelled artistry*”, “*successively*”, “*numerously*”, “*briefly, nervously, tenderly*”<sup>21</sup> (JAMES, 2009, p. 103). Em seguida, o trecho também revela um padrão de acumulação sintática ao perpassar em lista mais alguns objetos da loja: antiguidades, pendentes, fechos, broches, fivelas, pretextos, rubis, pérolas etc. É como se a descrição buscasse traduzir, em um padrão linguístico de acumulação, o amontoamento do antiquário. Nesses termos, a configuração linguística repetitiva e cumulativa – bem como a inversão sintática anterior – conduz a atenção do leitor para a própria interação das palavras, resultando na autorreflexividade ou autoconsciência estética que são traços definidores da prosa modernista.

Com relação à configuração semântica do trecho, destaca-se a justaposição de assuntos, que evoluem uns a partir dos outros numa cadeia de significados. A decodificação dessa cadeia exige uma leitura ativa para que possamos discernir os sujeitos das orações, distinguir sobre o que se fala. Assim, o trecho narra a seguinte sequência: os objetos no balcão, os dedos magros e leves do vendedor, o jogador de xadrez com que o vendedor é

<sup>20</sup> “*registers moment-by-moment departures from expectation.*” (STANLEY, 2013, p. 28).

<sup>21</sup> “De ouro decente e antigo, prata antiga, bronze antigo, de arte antiga entalhada e adornada com jóias”, “sucessivamente”, “em grande número”, “brevemente, nervosamente, ternamente” (JAMES, 2002, p. 90).

comparado e, por fim, uma metáfora relacionando as peças do tabuleiro e as antiguidades rebuscadas da loja. Os assuntos passam de um a outro num movimento contíguo que parece querer anotar o todo do espaço do balcão. Essa configuração reflete, pela sintaxe, a nova ordem de consciência modernista, que atua “Por justaposição em vez de junção, por confronto em vez de síntese, por fragmentação em vez de conclusão do padrão [...]”<sup>22</sup> (CROSS, 1981, p. 34, tradução nossa).

O registro sequencial dos itens do antiquário provoca a impressão de fluxo das coisas, e isso ocorre porque o antiquário se vincula de forma indissociável à percepção de Amerigo e Charlotte: “Os visitantes olhavam, tocavam, fingiam vagamente considerar...” (JAMES, 2002, p. 90-91). Esse método condiz, vale lembrar, com a figuração da espacialidade nas narrativas modernistas, em que tempo e espaço são filtrados pelas percepções das personagens (BRIDGEMAN, 2007) e relativizados por tais consciências (KERN, 2011). O efeito desse fluxo, além de indicar o movimento mental das personagens, sugere a simultaneidade da percepção espacial. É como se esse recurso linguístico do fluxo, inescapavelmente linear no registro linguístico, comunicasse da melhor forma a apreensão simultânea da visão de um espaço tumultuoso.

## Considerações finais

Neste artigo, tivemos como objetivo analisar a forma como o escritor estadunidense Henry James (1843-1916) elabora linguisticamente a categoria narrativa do espaço no romance *A taça de ouro* [*The golden bowl*], publicado em 1904. A ficção da fase principal de James, produzida entre o final do século XIX e início do século XX, é marcada por um estilo peculiar que assenta métodos literários modernistas para uma arte vindoura. James concede um tratamento artístico especial à consciência num movimento que registra a nova fluidez da mente, resultando no emprego de frases longas e enroladas, na ambiguidade, no acúmulo de advérbios, em leves deslocamentos sintáticos, dentre outros métodos. James investe, em resumo, em uma linguagem autocentrada, que enfatiza a superfície do texto pelo jogo de palavras.

Defendemos aqui a hipótese de que o autor prefigura o modernismo literário também pela forma como, recorrendo a esses traços estilísticos, constrói a espacialidade – ou seja, a dimensão física literal ou figurada em torno das personagens. Essa linguagem do espaço, dotada de escolhas semânticas e sintáticas peculiares, desestabiliza a atenção do leitor, ressensibilizando-o durante a atividade de leitura para o aqui e agora. Nesses termos, o espaço literário jamesiano revela-se como uma categoria narrativa que deixa entrever a ficcionalização da vida moderna, pautada em maior grau – quando comparada às narrativas realistas mais tradicionais – pelas noções do heterogêneo, do múltiplo e do instável. Afeito ou submetido à consciência, esse espaço mostra-se relativizado, chegando mesmo a obscurecer, numa perspectiva contraditória, o posicionamento das personagens.

---

<sup>22</sup> “By juxtaposition rather than juncture, by confrontation rather than synthesis, by fragmentation rather than completion of the pattern [...]” (CROSS, 1981, p. 34).

Ou seja, o legado de James, segundo afirmam alguns críticos, demarca uma nova atitude estética com relação ao mundo físico (BROWN, 2003).

Por meio então da análise do pagode chinês, pudemos verificar, por exemplo, como os planos mental e físico se confundem, conduzidos por uma metáfora estendida que propõe palavras de ação dinâmica e de observação para se referir a uma imagem mental. Um dos resultados é o atraso, ou a hesitação da narrativa, em localizar a personagem, impelindo o leitor a acreditar que Maggie de fato está dentro dessa imagem criada em sua mente. Com a casa de campo Fawns, percebemos como James emprega a sutil desmontagem de verbos frásicos a fim de gerar e acumular novos sentidos na frase, destituindo o leitor das certezas da estrutura linguística, daquilo que está por vir. Já com o antiquário londrino, verificamos como a prosa jamesiana se pauta em uma configuração estética autocentrada, marcada por períodos longos, inversões sintáticas, repetições, acumulações e justaposições que estimulam a atenção do leitor e demandam de sua concentração para decodificar a nova interação das palavras.

Por fim, as escolhas semânticas e sintáticas de James que atuam na construção do espaço literário de *A taça de ouro* resultam em um estilo narrativo que direciona a atenção do leitor para o próprio meio linguístico, em detrimento de uma função meramente cenográfica desse espaço. Rompem-se assim as continuidades linguísticas esperadas, um traço que viria a ser considerado marcadamente modernista.

COSTA, N. V. da S. The Golden Bowl, by Henry James: the syntax and semantics of the modernist space disrupting the reader's attention. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 137-153, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *The works of Henry James (1843–1916) are often considered precursors of English-language modernism due to their treatment of consciousness. To represent the characters' mental activity, James employs long and winding sentences, ambiguities, and subtle inversions of word order. As a result, the language he uses becomes aesthetically self-centered. Building upon this notion, our aim is to analyze how James employs these techniques to linguistically elaborate on the narrative category of space in his novel, The Golden Bowl, which was published in 1904. We propose that the author prefigures literary modernism by employing syntax and semantics to construct space – or the material dimension around the characters – in a distinctive manner. To conduct this analysis, we draw upon the insights of Luis Alberto Brandão (2013), Kate Stanley (2013), Stephen Kern (2011), Malcolm Bradbury and James Mcfarlane (1991), and Mary Cross (1981). Our findings reveal that the spatiality of The Golden Bowl, being an integral part of a structure that prioritizes the medium itself, moves away from mere empirical or accessory representation of material reality. Instead, spatiality gains formal prominence by actively interrupting expected linguistic continuities and destabilizing the reader's attention.*
- **KEYWORDS:** *Henry James. Space. Syntax. Semantics. Modernism. Readerly attention.*

## Referências

- BANTA, M. The twentieth-century world: 1901-1916. *In*: MCWHIRTER, D. (ed.). **Henry James in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 47-57.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (ed.). **Modernism**: 1890-1930. London: Penguin Books, 1991.
- BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRIDGEMAN, T. Time and space. *In*: HERMAN, D. (ed.). **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 52-65.
- BROWN, B. **A sense of things**: the object matter of American literature. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- CHATMAN, S. **The later style of Henry James**. Oxford: Basil Blackwell, 1972.
- COULSON, V. Sticky realism: armchair hermeneutics in late James. **The Henry James Review**, Baltimore, v. 25, n. 2, p. 115-126, 2004.
- CROSS, M. Henry James and the grammar of the modern. **The Henry James Review**, Baltimore, v. 3, n. 1, p. 33-43, 1981.
- FOLLINI, T. L. Habitations of modernism: Henry James's New York, 1907. **The Cambridge Quarterly**, Cambridge, v. 37, n. 1, p. 30-46, 2008.
- HARALSON, E. Modernism. *In*: MCWHIRTER, D. (ed.). **Henry James in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 214-223.
- JAMES, H. **The American scene**. New York: Harper & Brothers, 1907.
- JAMES, H. **The princess Casamassima**. London: Everyman's Library, 1991.
- JAMES, H. **A taça de ouro**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- JAMES, H. **The golden bowl**. Introdução de Ruth Bernard Yeazell. London: Penguin Books, 2009.
- KERN, S. **The modernist novel**: a critical introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- LODGE, D. The language of modernist fiction: metaphor and metonymy. *In*: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (ed.). **Modernism**: 1890-1930. London: Penguin Books, 1991. p. 481-496.
- MATTHIESSEN, F. O. **Henry James**: the major phase. London: Oxford University Press, 1944.



- MELLO, L. L. S. Os descaminhos da alma: Georg Simmel, Henry James e a tragédia da cultura. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 22, n. 37, p. 76-101, 2019.
- PARREIRA, M. P. **Realidade possível**: dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- RHOADS, B. Henry James and the plunder of sentiment: building the house of modernism from the spoils of Poynton. **The Henry James Review**, Baltimore, v. 33, n. 2, p. 147-164, 2012.
- RYAN, M. L. Space. *In*: HÜHN, P.; PIER, J.; SCHMID, W.; SCHÖNERT, J. (ed.). **Handbook of narratology**. Berlin: Walter de Gruyter, 2009. p. 420-433.
- SABIN, M. Henry James's american dream in The Golden Bowl. *In*: FREEDMAN, J. (ed.). **The Cambridge Companion to Henry James**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 204-223.
- SHORT, R. W. The sentence structure of Henry James. **American Literature**, Durham, v. 18, n. 2, p. 71-88, 1946.
- STANLEY, K. Henry James's syntax of surprise. **The Henry James Review**, Baltimore, v. 34, n. 1, p. 16-32, 2013.
- STEIN, G. **The autobiography of Alice B. Toklas**. New York: Random House, 1955.
- WATT, I. O primeiro parágrafo de Os embaixadores. *In*: HENRY, J. **Os embaixadores**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 565-593.
- YEAZELL, R. B. Introduction. *In*: JAMES, H. **The golden bowl**. London: Penguin Books, 2009. p. xiii-xxxiv.