

**A ESCRITA-LIMITE DO DIÁRIO DE MEMÓRIA PESSOAL: UMA  
PERSPECTIVA BENJAMINIANA**  
THE IN-BETWEEN WRITING OF COMMONPLACE BOOKS: A BENJAMINIAN  
PERSPECTIVE

Geraldo Magela Cáffaro<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este texto busca discutir alguns aspectos do diário de memória pessoal a partir de considerações de Walter Benjamin sobre experiência, narrativa, romance e história. Interessante, entre outras coisas: 1) contemplar o estatuto da experiência no processo de escrita de diários; 2) estabelecer paralelos e limites entre o diário, o romance e a narrativa; 3) identificar possíveis articulações entre esse gênero, o discurso histórico e a modernidade; e 4) investigar a inscrição das categorias tempo e espaço em um diário específico. Embora Benjamin seja aqui tomado como ponto de partida, seu pensamento será articulado ao de outros autores como Maurice Blanchot, Louis Hay e W. J. Mitchell. Espera-se, com essa discussão e com a análise dos cadernos do escritor americano Nathaniel Hawthorne, mostrar a complexidade de uma escrita que, embora incorpore traços e procedimentos de outros gêneros e tradições, parece ter como principal característica a resistência a definições.

**PALAVRAS-CHAVE:** Diário. Experiência. História. Tempo. Espaço.

Pensar, enquanto o sol se põe, que eventos ocorreram no curso do dia, – eventos de natureza comum: como, os relógios soaram, os mortos foram enterrados.

(Nathaniel Hawthorne)<sup>2</sup>

\*\*\*

Ao distinguir a narrativa do romance, Walter Benjamin aponta que a origem do último “é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1985, p. 201)<sup>3</sup>. Por contraste, a narrativa seria baseada na experiência do próprio narrador (ou na de suas fontes) e seria fortemente motivada pelo ouvinte ou receptor. Se quiséssemos aproximar o gênero diário de uma dessas tradições, ele se acomodaria mais facilmente dentro da primeira do que da segunda, tanto por sua origem histórica – simultânea à ascensão do individualismo a partir do século XVIII – quanto por sua situação de comunicação, ou seja, *a priori* trata-se de uma escrita sem outro receptor que não o próprio diarista. No entanto, se considerarmos o fato de

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literaturas de Expressão Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: gmcaffaro@yahoo.com

<sup>2</sup> *The American Notebooks*, 1932, p. 23. “To think, as the sun goes down, what events have happened in the course of the day, – events of ordinary occurrence: as, the clocks have struck, the dead have been buried”. Tradução minha.

<sup>3</sup> Todas as citações de Walter Benjamin são dessa edição das *Obras escolhidas*. Vol. I.

*Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 81-89, jul.-dez., 2009. Recebido em 09 out.; aceito em 10 dez. 2009.

que o diário é construído, entre outras coisas, a partir da “existência vivida” (BENJAMIN, 1985, p. 201), então a sua matéria-prima seria a mesma da narrativa.

De fato, parece haver uma coincidência entre a forma como Benjamin vê a função do narrador – “trabalhar a matéria-prima da experiência [...] transformando-a num *produto sólido*, útil e único” (p. 221) – e aquela atribuída ao diarista por Blanchot em seu “O diário e a narrativa”: “[...] eternizar os belos momentos e [...] fazer da vida toda um *bloco sólido* que se pode abraçar com firmeza [...]” (BLANCHOT, 2005, p. 274)<sup>4</sup>. Naturalmente, os dois autores estão falando de coisas diferentes nesses trechos. Ao usar a expressão “produto sólido”, Benjamin quer enfatizar o caráter artesanal do trabalho do narrador, enquanto Blanchot utiliza “bloco sólido” para expressar a busca do diarista por um suporte físico que lhe permita apreender o transcorrer dos dias. Ainda assim, como pretendo mostrar adiante, nada impede que esses dois sentidos se complementem no diário.

Como conceber, então, a escrita diarística – supostamente factual e mimética – como uma forma artesanal? Se seguíssemos o raciocínio de Blanchot, tal tarefa se mostraria vã, já que para esse autor o que distingue a narrativa do diário é o fato de que a narrativa “trata daquilo que não pode ser verificado, daquilo que não pode ser objeto de uma constatação ou relato” (BLANCHOT, 2005, p. 271). Consequentemente, o diário pertenceria à esfera do documental e possuiria um caráter meramente comprobatório. A visão de Blanchot é compreensível, especialmente se considerarmos que a sua tese principal é a de que o diarista se agarra às malhas do cotidiano no intuito de se proteger contra o perigo da escrita, e do esquecimento de si mesmo (BLANCHOT, 2005, p. 270). Porém, esse fato não deveria ser tomado como justificativa para se considerar o diário como uma forma de escrita desprovida de criação ou de ficcionalidade<sup>5</sup>.

De forma alternativa, poderíamos retomar o pensamento de Benjamin acerca do elemento artesanal na narrativa, e estabelecer mais um paralelo entre essa forma de escrita e o diário. Em uma das célebres passagens do “Narrador”, o autor comenta que,

[A narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (p. 205).

---

<sup>4</sup> Os grifos em ambas as citações são meus.

<sup>5</sup> Estou pensando aqui na acepção de Iser do termo (*Fictive* em inglês) como uma forma de consciência que estabelece ligações entre diferentes versões de mundo, criando múltiplas possibilidades de significação. Cf. ISER, 1993, p. xiv.

*Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 81-89, jul.-dez., 2009. Recebido em 09 out.; aceito em 10 dez. 2009.

Da mesma forma, como acontece de forma notável nos diários de Nathaniel Hawthorne e de seus contemporâneos, a experiência do escritor não é registrada como mera informação, mas é trabalhada de forma a ser transformada em um artefato; essa experiência é muitas vezes retirada do âmbito da vida do diarista/narrador para ser projetada em um outro meio, como uma superfície especular ou um quadro, gerando um efeito intencionalmente estético.

Qualquer tentativa de aproximação entre o diário e o romance ou entre o diário e a narrativa não deve obscurecer as inúmeras diferenças que separam esse gênero dos outros dois. De forma geral, trata-se de um suporte para os mais diversos tipos de escrita, desde transcrições de leituras, observações cotidianas e aforismos, até *sketches*, projetos formais e exercícios literários. Apesar de tais suportes terem sido usados por escritores nos processos de criação artística desde o Renascimento, os modos de organização de informações e o teor autobiográfico das entradas parecem ter variado muito em diferentes períodos e até mesmo entre escritores afins.

Esse caráter diverso dos diários de memória pessoal lhes confere, nas palavras de Louis Hay, um “forte efeito de modernidade” (HAY, 1999, p. 14). Tal efeito seria uma função tanto da liberdade desse tipo de escrita que, como Hay nos lembra mais uma vez, “não é feit[a] para ser lid[a]” (HAY, 1999, p. 14), quanto, poderíamos acrescentar, de sua estrutura paratática, em que fragmentos de naturezas completamente distintas são colocados lado a lado sem qualquer coesão ou subordinação entre as partes.

Devemos lembrar que o fenômeno do registro paratático que o diário representa remete a um imperativo histórico com raízes no século XVIII. Com o aumento do volume de conhecimento engatilhado pelo Iluminismo, escritores e filósofos se viram forçados a adotar métodos de compilação para o auxílio da memória e o auto-desenvolvimento. Nesse contexto, merece destaque a publicação “Um novo método para um livro de memória pessoal”, de John Locke, que estabelecia regras de como registrar, ordenar e classificar leituras de diversos tipos (DACOME, 2004, 603-625). Ainda que o racionalismo do método de Locke tenha perdido força com o tempo, seu exemplo parece ter sido determinante na carreira de escritores a partir de então.

Se o diário é o espaço da acumulação e do auto-aprimoramento, então seria razoável considerá-lo como um produto da sociedade capitalista e do ideal do progresso. Colocando a situação em termos benjaminianos: o diário se move sempre em direção ao futuro – tanto por sua obediência ao calendário, como ressalta Blanchot (BLANCHOT, 2004, p. 270) quanto por sua função de promessa a ser realizada posteriormente. No entanto, é possível ver como

alguns autores parecem ter tentado congelar o tempo em suas anotações diárias, ao mesmo tempo em que registravam acontecimentos históricos de importância aparentemente modesta.

Um exemplo disso pode ser encontrado em uma entrada de 1836 dos *Cadernos Americanos* de Nathaniel Hawthorne. Em meio a uma série de projetos literários dessa fase inicial da carreira do escritor, pode-se ler: “Em um velho jornal de Londres, 1678, há um anúncio, entre outros bens em leilão, de uma garota negra de aproximadamente 15 anos de idade, à venda” (HAWTHORNE, 1932, p. 21)<sup>6</sup>. Poder-se-ia argumentar que tal entrada seria um germe para um conto futuro, mas como ela não é encontrada em nenhuma das obras do escritor e a julgar pela resistência do mesmo em abordar temas relacionados à escravidão em sua produção ficcional, uma explicação mais plausível é a de que o fato simplesmente chamou sua atenção em algum livro ou até mesmo no próprio jornal mencionado, e Hawthorne agiu como o cronista que transcreve um pequeno acontecimento retirado de alguma fonte, para evitar que esse seja esquecido. Ainda que pequeno e contingente, o fato descrito revela o absurdo de uma situação que na época deveria ter sido encarada como natural. Para o leitor moderno informado pelas idéias do materialismo histórico de Walter Benjamin, esse seria um bom exemplo de “explosão do *continuum* da história” (p. 230). Nesse caso, o papel de Hawthorne coincidiria com o idealizado por Benjamin para o cronista, como retratado na tese 3 do texto “Sobre o conceito da história”:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos (p. 223).

Assim, em um período de desconforto diante da situação do regime escravocrata nas Américas, o resgate do fato descrito no jornal funcionaria como um reconhecimento da injusta situação infligida às populações negras em períodos anteriores.

Se essa entrada constitui um movimento contrário à suposta linearidade do diário, os momentos do que chamei anteriormente de tentativas de “congelar o tempo” não são menos interessantes. Essas tentativas derivam, no caso específico examinado aqui, de uma atitude de contemplação do mundo natural típica do período romântico. Sabe-se que Hawthorne viveu durante muito tempo como recluso numa propriedade dos arredores de Salém, e que, assim

---

<sup>6</sup> “In an old London newspaper, 1678, there is an advertisement, among other goods at auction, of a black girl of about fifteen years old, to be sold”. Tradução minha.

*Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 81-89, jul.-dez., 2009. Recebido em 09 out.; aceito em 10 dez. 2009.

como seus antecessores ingleses Wordsworth e Coleridge, empreendia caminhadas em meio a florestas e pastagens, onde fazia observações que seriam logo transferidas para o diário. Uma das características mais proeminentes desses registros, como havia antecipado, é o olhar pitoresco ou estetizante em direção à paisagem e ao exterior de forma geral, como o trecho a seguir pode ilustrar:

Não há nada mais surpreendente na paisagem, recentemente, do que os tufos vermelhos de *blue berry*, vistos em uma longa colina escarpada, como ilhas em meio à grama, com árvores crescendo sobre elas; ou coroando o cume de um monte descampado com sua vivacidade avermelhada – ou circundando a base duma rocha fincada na terra. *A uma distância, esse local vestido por matizes parece mais uma pintura – mas tal pintura que eu nunca vi pintada* (HAWTHORNE, 1932, p. 214)<sup>7</sup>.

O enquadramento da paisagem e o uso da palavra “picture” (pintura ou quadro em inglês) indicam a forma como o escritor quer que a paisagem se fixe: como uma visão única, imóvel e artística. Isso só confirma o que propus no início desse texto, quando apresentei a idéia de que as respectivas conotações do “bloco sólido” de Blanchot e do “produto sólido” de Benjamin como suporte material e artesanato não são mutuamente excludentes, mas se complementam harmoniosamente no diário.

Embora descrições de paisagem apareçam nos *Cadernos Americanos* sob outras nuances artesanais (por exemplo, em uma entrada o elemento de comparação é um tapete e em outra o *design* de um prato), as referências à pintura são as mais recorrentes. O próprio termo “picturesque” (ou pitoresco em português) aparece inúmeras vezes, sublinhando essa tendência que provavelmente se enraíza na tradição do turismo pitoresco iniciada por William Gilpin. Tal tradição, que influenciou diversas áreas, da jardinagem à literatura, consistia exatamente em ver paisagens como se essas fossem pinturas, ou “vê-las com os olhos de pessoas acostumadas à pintura” (BATEY, 1994, p. 121)<sup>8</sup>.

De qualquer forma, o pitoresco, como observa Dabney Townsend, “introduz uma distância tanto temporal quanto física que influencia a formulação de distância como um termo estético” (TOWNSEND, 1997, p. 368)<sup>9</sup>. Enquanto a distância temporal é mais comum

---

<sup>7</sup> “There is hardly a more striking feature in the landscape, now-a-days, than the red patches of blue berry bushes, as seen on a long sloping hill side, like islands among the grass, with trees growing on them; or crowning the summit of a bare, brown hill with their somewhat russet liveliness – or circling round the base of an earth-embedded rock. *At a distance, this hue clothing spots and patches of the earth looks more like a picture – yet such a picture as I never saw painted.*” Tradução e grifo meus.

<sup>8</sup> “To see them with the eyes of people accustomed to painting”. Tradução minha.

<sup>9</sup> “[...] the picturesque introduces both a temporal and a physical distance that influences the formulation of “distance” as an aesthetic term”. Tradução minha.

na descrição de objetos que sofreram o efeito do tempo, como troncos retorcidos e ruínas, a distância física se refere àquele ponto de vista privilegiado, de onde se pode ter uma visão global de uma determinada paisagem. Percebe-se que, enquanto a ficção Hawthorniana utiliza-se frequentemente da primeira (LEVY, 1966), é a distância física que prevalece nos diários, o que o trecho citado acima ilustra bem.

A distância física do objeto descrito e a experiência estético-estática que ela engendra situam o diário romântico na contracorrente da modernidade técnica que Walter Benjamin celebra em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Para Benjamin, as inovações técnicas do século XIX, como a fotografia e o cinema, possibilitaram uma nova forma de recepção da obra de arte, não mais baseada no recolhimento solitário de quem admira uma obra singular, mas sim na experiência coletiva diante da cópia. Portanto, por mais livre de convenções e progressista que o diário de Hawthorne possa parecer para nós hoje, ele ainda apresenta esse elemento arcaico de culto e absorção que Benjamin vê como um obstáculo à democracia.

De fato, além do pitoresco, podem-se ver diversos traços de experiência aurática na escrita diarística de Hawthorne. Curiosamente, a definição de Benjamin de aura encontra um paralelo bem próximo nos cadernos examinados aqui. Vejamos como isso ocorre. A seguir, cito a definição de Benjamin e logo abaixo a entrada dos cadernos que a ilustra:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (p. 70).

Próxima à base da colina, pude discernir as sombras de todas as árvores e rochas, projetadas com uma clareza que as tornava ainda mais atraentes do que a realidade; pois, sendo imateriais, elas assumiam o caráter ideal que a alma sempre busca na contemplação da beleza terrena (HAWTHORNE, 1932, p. 360).

Apesar de a experiência descrita acima estar em dissonância com a situação de “declínio da aura” que Benjamin discute em seu texto, ela demonstra a forte tendência de Hawthorne de evitar a apresentação direta do real ou do vivido, ora dirigindo-se para os reflexos ou sombras, ora transformando a experiência em artefato, ou até mesmo vendo no mundo exterior correspondentes sensíveis do espírito ou da mente.

Um interessante exemplo de tematização de um processo mental através da descrição do mundo material é transcrito a seguir:

O luar produz um bellissimo efeito na sala; repousando tão branco sobre o tapete, e exibindo suas figuras de forma tão distinta; e tornando toda a sala tão visível; e, no entanto, tão diferente da visibilidade matutina ou vespertina. Podem-se distinguir todas as coisas familiares – todas as cadeiras, mesas, a poltrona, a prateleira, todas as coisas com as quais estamos acostumados durante o dia; *mas agora parece que estamos nos recordando deles através de um lapso de tempo*, ao invés de os estarmos vendo com o olho imediato. Um sapatinho de criança – a boneca, sentada em sua pequena cadeirinha com rodas – todos os objetos que foram usados ou com os quais se brincou durante o dia, apesar de tão reconhecíveis como nunca, são investidos de uma qualidade misteriosa e remota (p. 283)<sup>10</sup>.

Primeiramente, deve-se notar que o mundo material transcrito no trecho acima não possui natureza ontológica, mas é apresentado como um evento fenomenológico, já que ele muda de acordo com a luz proveniente da lua. Além disso, as supostas “coisas familiares” catalogadas pelo autor adquirem uma natureza imaterial quando são comparadas à recordação. Naturalmente, o efeito de mistério e distanciamento não é parte da realidade retratada; na verdade; ele é o próprio índice da subversão do familiar ou concreto através do imaginário, ou seja, a metáfora da recordação.

Contudo, a impressão geral dos diários de Hawthorne que fica após a análise dos trechos pictóricos e auráticos que empreendi aqui é a de um universo regido pela mais pura estaticidade. Tal estaticidade estaria ligada a uma tendência de privilegiar o espaço em detrimento do tempo (algo que não ocorre no trecho acima), como pudemos ver. No entanto, não podemos nos esquecer dos marcadores temporais que acompanham ou introduzem as passagens descritivas, como os indicadores dos dias, meses ou estações e expressões como *ao entardecer, essa manhã, durante toda a caminhada*, etc. Assim, deveríamos pensar o procedimento da descrição pictórica como uma forma de *espacializar* o tempo, apreendê-lo em imagens memoráveis e enquadradas como pinturas, e não como uma anulação do elemento temporal. O diário então seria composto por uma série de quadros de palavras inseridos em momentos específicos, o que sugeriria uma simbiose entre espacial e temporal.

Isso nos levaria a questionar algumas noções sobre espaço e tempo, como as de Lessing, para quem a literatura seria exclusivamente temporal e as artes plásticas espacial. A distinção de Genette entre narração e descrição – sendo a primeira “processo puro” e contendo “o aspecto temporal e dramático”, e a segunda servindo para “suspender o curso do

---

<sup>10</sup> Moonlight produces a very beautiful effect in the room; falling so white upon the carpet, and showing its figures so distinctly; and making all the room so visible, and yet so different from a morning or noontide visibility. There are all the familiar things – every chair, the tables, the couch, the bookcase, all the things that we are accustomed to in the daytime; but now *it seems as if we were remembering them through the lapse of years rather than seeing them with the immediate eye*. A child’s shoe – the doll, sitting in her little wicker-carriage – all objects, that have been used or played with during the day, though still as familiar as ever, are invested with something like strangeness and remoteness. Tradução minha.

tempo e contribuir para situar a narrativa no espaço” (MITCHELL, 1984, p. 3) – também poderia ser questionada. Para Mitchell, conceber a forma espacial na literatura como a negação de sua natureza temporal seria errôneo, já que,

[...] a forma espacial é a base perceptual de nossa noção de tempo, [...] nós literalmente não podemos “dizer as horas” sem a mediação do espaço. Toda a nossa linguagem temporal está contaminada por imagens espaciais: nós falamos de tempos “longos” e “curtos”, de “intervalos” (literalmente, “espaços entre”), de “antes” e “depois” – todas metáforas implícitas que dependem de uma imagem mental do tempo como um *continuum* linear. Se nós formos considerar essas expressões como meras metáforas, nós também deveríamos abandonar nossos relógios e suas metáforas de tempo circular. Uma solução mais sensata é notar que nós nos relacionamos com o tempo de diversas maneiras e que nós consistentemente usamos imagens espaciais para descrever essas experiências (MITCHELL, 1980, p. 542)<sup>11</sup>.

Interessantemente, a definição de aura fornecida por Benjamin já neutraliza a polaridade condenada por Mitchell, e nos apresenta aquele tipo de experiência como sendo constituído tanto por elementos espaciais quanto temporais.

A imagem final que emerge do diário, então, parecer ser, diferentemente daquela de estaticidade e imobilidade anteriormente sugerida, uma de hibridez e de combinação de elementos díspares, contendo tanto características espaciais quanto temporais, flertando com diversos gêneros e incorporando diversos tipos textuais, abrangendo tanto o mimético quanto o ficcional, enfim, apontando tanto para o futuro quanto para o passado. Obviamente, em meio a tanta abertura, sempre há muito de específico para ser analisado em casos particulares como o escolhido para esse estudo. Cabe ao pesquisador descobrir os substratos históricos do diário, como o do fenômeno do pitoresco discutido aqui, e os pontos de contaminação entre essa forma de escrita e outras.

**ABSTRACT:** This text discusses some aspects of the commonplace book departing from Walter Benjamin’s reflections on experience, narrative, the novel and history. Among other things, I shall: 1) contemplate the status of experience in the process of writing commonplace books; 2) establish parallels between the diary, the novel and the narrative; 3) identify tentative points of contact between that genre, the historical discourse and modernity; and 4) investigate the inscription of the categories space and time in a specific diary. Although I

---

<sup>11</sup> “[...] spatial form is the perceptual basis of our notion of time, that we literally cannot “tell time” without the mediation of space. All our temporal language is contaminated with spatial imagery: we speak of “long” and “short” times, of “intervals” (literally, “spaces between”), of “before” and “after”- all implicit metaphors which depend upon a mental picture of time as a linear continuum. If we are going to dismiss these expressions as mere metaphors, we had better abandon our clocks and their metaphors of circular time as well. A more sensible solution is to note that we experience time in a wide variety of ways and that we consistently use spatial imagery to describe these experiences”.



depart from Walter Benjamin, his thought shall be articulated with the production of other authors, such as Maurice Blanchot, Louis Hay and W. J. Mitchell. This discussion and the analysis of Nathaniel Hawthorne's notebooks aim at showing the complexity of a type of writing that, despite incorporating traits and procedures from other genres and traditions, seems to have as main characteristic the resistance to classifications.

**KEYWORDS:** Diary. Experience. History. Time. Space.

## Referências

BATEY, Mavis. The Picturesque: An Overview. *Garden History*, v. 22, n. 2, The Picturesque, (Inverno, 1994), p. 121-132.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 1).

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: \_\_\_\_\_. *O Livro por vir*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DACOME, Lucia. Noting the Mind: Commonplace Books and the Pursuit of the Self in Eighteenth-Century Britain. *Journal of the History of Ideas*, v. 65, n. 4, p. 603-25, 2004.

ISER, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The American Notebooks*. Ed. Claude M. Simpson. Ohio State University Press, 1932.

HAY, Louis. A montante da escrita". In: \_\_\_\_\_. *A montante da escrita*. Trad. José Renato Câmara. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

LEVY, Leo. B. Picturesque Style in The House of the Seven Gables. *The New England Quarterly*, v. 39, n. 2 (1966), p. 147-60.

MITCHELL, W. J. T. Spatial Form in Literature: Towards a General Theory. *Critical Inquiry*, v. 6, n. 3, 1980, p. 539-67.

\_\_\_\_\_. Space, Ideology and Literary Representation. *Poetics Today*, v. 10, n. 1, *Art and Literature I* (Primavera, 1989), p. 91-102

TOWNSEND, Dabney. The Picturesque. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 55, n. 4, (Outono, 1997), p. 365-376.