

# HENRY JAMES

## A ARTE DO ROMANCE



antologia de prefácios

organização, tradução e notas

**Marcelo Pen**

# DADOS DE COPYRIGHT

## Sobre a obra:

a

A presente obra é disponibilizada pela equipe [Le Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

## Sobre nós:

O [Le Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [lelivros.com](http://lelivros.com) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados [neste link](#).

***"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."***



Henry James (1843-1916) nasceu em Nova York e foi educado em Harvard, Genebra e Bonn. Viveu a maior parte da vida na Europa, naturalizando-se inglês em 1915. Irmão do filósofo William James, escreveu vinte romances, doze peças teatrais, cerca de 106 contos e novelas e mais de trezentos ensaios. Entre seus romances, destacam-se *Roderick Hudson* (1876), *O americano* (1877), *Retrato de uma senhora* (1881), *A herdeira* (1881), *The Bostonians* (1886), *The Tragic Muse* (1890), *As asas da pomba* (1902), *The Ambassadors* (1903) e *A taça de ouro* (1904). Em 1898 publicou *A volta do paraíso*, obra adaptada para o cinema em 1961 e intitulada no Brasil *Os inocentes*. Mais recentemente, também foram transformados em filme *The Bostonians*, *Retrato de uma senhora*, *As asas da pomba* e *A taça de ouro*.

Marcelo Pen é crítico literário do jornal *Folha de S.Paulo*. Seus artigos também foram publicados nas revistas *Cult*, *Magma*, *Carta Capital*, *AméricaEconomia* e no site *Infobrazil*. É mestre em teoria literária e literatura comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde defendeu a dissertação *Os prefácios de Henry James: antologia e comentários*. Atualmente dedica-se ao doutorado que realiza na mesma universidade.

Henry James

A arte do romance

Antologia de prefácios

organização, tradução e notas:

Marcelo Pen

**GLOBOLIVROS**

Copyright da tradução, organização e notas © 2003 by Marcelo Pen Parreira

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da editora.

*Preparação:* Beatriz de Freitas Moreira

*Revisão:* Nair Hitomi Kayo e Ricardo Jensen de Oliveira

*Índice remissivo:* Luciano Marchiori

*Capa:* Roberto Kazuo Yokota

*Fotos de capa e contracapa:* A. L. Coburn, frontispício do segundo volume de *The Golden Bowl* ; retrato de Henry James, frontispício de *Roderick Hudson*. © Harry Ranson Humanities Research Center / University of Texas at Austin.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (cip)  
(Câmara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

James, Henry, 1843-1916

A arte do romance : antologia de prefácios / Henry James ; organização, tradução e notas Marcelo Pen. – São Paulo : Globo, 2003.

isbn 978-85-250-5863-8

1. Criação (Literária, artística etc.) 2. James, Henry, 1843-1916 – Interpretação e crítica 3. Narrativa (Retórica) 4. Prefácios – Coletâneas 5. Romance – História e crítica I. Pen, Marcelo. II. Título.

03-1363 cdd-809.3

Índice para catálogo sistemático:

1. Romance : História e crítica 809.3

Direitos de edição em língua portuguesa para o Brasil  
adquiridos por Editora Globo S. A.

Av. Jaguaré, 1485 – 05346-902 – São Paulo – SP

[www.globolivros.com.br](http://www.globolivros.com.br)

# Sumário

[Capa](#)

[Sobre os autores](#)

[Folha de rosto](#)

[Créditos](#)

[Epígrafe](#)

[Nota preliminar e agradecimentos](#)

[Introdução](#)

[Bibliografia](#)

[Traduções](#)

[Prefácio a "Roderick Hudson"](#)

[Prefácio a "The American"](#)

[Prefácio a "Retrato de uma senhora"](#)

[Prefácio a "The Tragic Muse"](#)

[Prefácio a "The Awkward Age"](#)

[Prefácio a "Os papéis de Aspern"](#)

[Prefácio a "The Ambassadors"](#)

[Prefácio a "A taça de ouro"](#)

[Índice remissivo](#)

[Notas](#)

*We work in the dark – we do what we can – we give what we have.  
Our doubt is our passion, and our passion is our task. The rest is the  
madness of art.*

Henry James, *The Middle Years*

## Nota preliminar e agradecimentos

O conjunto dos Prefácios compreende 18 ensaios. Segue, abaixo, a relação completa, de acordo com a *Edição de Nova York*. Entre parênteses, em algarismos romanos, o volume em que se encontram na coleção nova-iorquina e a classificação das histórias: “r” para romance e “c” para as histórias curtas – contos e novelas. Entre colchetes, o(s) título(s) da obra em português, quando houver.

1. (I) *Roderick Hudson* (r).
2. (II) *The American* (r).
3. (III) *The Portrait of a Lady* [*Retrato de uma senhora*] (r).
4. (V) *The Princess Casamassima* (r).
5. (VII) *The Tragic Muse* (r).
6. (IX) *The Awkward Age* (r).
7. (X) *The Spoils of Poynton* (r), *A London Life* (c), *The Chaperon* (c).
8. (XI) *What Maisie Knew* [*Pelos olhos de Maisie*] (r), *In the Cage* (c), *The Pupil* (c).
9. (XII) *The Aspern Papers* [“Os papéis de Aspern”] (c), *The Turn of the Screw* [“A volta do parafuso”, “A outra volta do parafuso”, “Os inocentes”, “Calafrio”] (c), *The Liar* [“O mentiroso”] (c), *The Two Faces* (c).
10. (XIII) *The Reverberator* (r), *madame de Mauves* (c), *A Passionate Pilgrim* (c), *The Madonna of the Future* [“A madona do futuro”] (c), *Louisa Pallant* (c).
11. (XIV) *Lady Barbarina* (c), *The Siege of London* (c), *An International Episode* [“Um episódio internacional”] (c), *The Pension Beaurepas* (c), *A Bundle of Letters* (c), *The Point of View* (c).
12. (XV) *The Lesson of the Master* [“A lição do mestre”] (c), *The Death of the Lion* [“A morte do leão”] (c), *The Next Time* (c), *The Figure in the Carpet* [“O desenho no tapete”] (c), *The Coxon Fund* (c).

13. (xvi) *The Author of Beltraffio* (c), *The Middle Years* (c), Greville Fane [idem] (c), *Broken Wings* (c), *The Tree of Knowledge* (c), *The Abasement of the Northmores* (c), *The Great Good Place* (c), *Four Meetings* [“Quatro encontros”] (c), *Paste* (c), *Europe* (c), *Miss Gunton of Poughkeepsie* (c), *Fordham Castle* (c).

14. (xvii) *The Altar of the Dead* (c), *The Beast in the Jungle* [“A fera na selva”] (c), *The Birthplace* (c), *The Private Life* [“A vida privada”] (c), Owen Wingrave (c), *The Friends of the Friends* (c), *Sir Edmund Orme* (c), *The Real Right Thing* (c), *The Jolly Corner* (c), *Julia Bride* (c).

15. (xviii) *Daisy Miller* (c), *Pandora* (c), *The Patagonia* (c), *The Marriages* (c), *The Real Thing* [“A coisa autêntica”] (c), *Brooksmith* (c), *The Beldonald Holbein* (c), *The Story in It* (c), *Flickerbridge* (c), *Mrs. Medwin* (c).

16. (xix) *The Wings of the Dove* [As asas da pomba] (r).

17. (xxi) *The Ambassadors* (r).

18. (xxiii) *The Golden Bowl* [A taça de ouro] (r).

O principal critério para a seleção dos Prefácios foi o da relevância. Em princípio, é claro, não desejávamos traduzir um texto que já contasse com uma versão em português. Encontramos, nesse sentido, três: o de *As asas da pomba*, vertido por Marcos Santarrita; *Retrato de uma senhora*, traduzido por Gilda Stuart, e *Pelos olhos de Maisie*, cuja tarefa ficou a cargo de Paulo Henriques Britto.<sup>[1]</sup>

Queríamos sobretudo, porém, amearhar os Prefácios mais representativos, mais comentados, mais citados, mais conceituados ou controversos, quer seja em razão do que nos revela a fortuna crítica – desde *The Craft of Fiction*, de Percy Lubbock, até os ensaios Goetz e McWhirter –, quer seja em função do juízo de especialistas na área de teoria literária. Blackmur, por exemplo, estuda especificamente o prefácio de *The Ambassadors*, em *The Art of the Novel*, e acredita que o de *The Tragic Muse* é “um dos mais úteis” (além do fato de conter o famoso ataque de James a *Guerra e paz*, de Tolstói).<sup>[2]</sup> O de *The American* sempre vem à tona quando

se fala de “melodrama” ou da diferença entre *novel* e *romance*.<sup>[3]</sup> A questão de como tratar o elemento fantasmagórico em ficção põe em evidência o volume em que se localiza o prefácio de “A volta do parafuso”. Além disso, ele representa o fiel da balança nas discussões inauguradas por Edmund Wilson, sobre a hipótese de a governanta do conto estar projetando seus desejos reprimidos sobre a frágil consciência das crianças.<sup>[4]</sup> Trechos inteiros dos prefácios de *Roderick Hudson* e de *Retrato de uma senhora* são sempre citados, como o parágrafo que se inicia com “*Really, universally, relations stop nowhere...*”,<sup>[5]</sup> do primeiro, e a notória passagem da “casa da ficção”, do segundo. Foi, aliás, essa passagem uma das razões para propormos a inclusão de *Retrato de uma senhora*, apesar de ele já ter sido anteriormente traduzido.

A tradução, como era previsto, apresentou incontáveis desafios. O mínimo que podemos dizer é que a versão aqui apresentada é, na melhor das hipóteses, somente a derradeira antes desta edição. Cada ajuste, feliz ou não, parece realmente esconder muitos outros – mas o debate sobre como verter cada termo, cada frase, cada período precisava em certo momento cessar para que o volume pudesse vir à luz.

A prosa *fin-de-siècle* dos últimos romances e ensaios do escritor até hoje causa espécie. Baseada nos comentários de Roberta West, de 1916, sobre as frases “imensas”, piramidais, dispostas para construir histórias do tamanho de um “gigo de galinha”, Camille Paglia, por exemplo, investe contra o “estilo desconcertante” de James. “A sintaxe é igualmente perversa”, diz ela. “A prosa interrompe-se com frases intercaladas, intermináveis qualificações de precisão decadentista, um pedantismo embotador de demasiada abstração [...] Ele põe a prosa como um anteparo ou obstáculo entre o leitor e a coisa descrita. Nas conversas, o que não se diz força o que se diz [...] Como Penélope, ele tece e destece para nos iludir...”<sup>[6]</sup> Paglia atira no que vê, mas infelizmente (para ela) *não* acerta o que não vê. Em nosso entender, as intercalações, a sintaxe intrincada, as inversões, as metáforas não servem para “nos iludir”, mas para nos levar a

um estado de consciência demasiado refinado, demasiado imponderável para ser expresso pela articulação usual, direta, das frases facilmente decodificáveis. A verdade, no James tardio, não é fácil de ser atingida – talvez nunca possa sê-lo –; por isso, não poderia ser expressa de forma simples, como em seus primeiros romances. Além disso – e esta é outra acusação habitual –, sua prosa não incorre em “abstrações”, mas, bem ao contrário, em “concretudes”, ainda que estas sejam sutis demais para serem percebidas à primeira vista.

Mas somos, assim de esconso, obrigados a compreender em parte a insatisfação, posto que fruto de uma miopia intelectual da estudiosa. Sutileza e imponderabilidade não são, pelo menos de início, matéria adequada à ensaística. Esta procura a precisão, James oferece a dúvida; ela aprecia a objetividade, James prefere a invisibilidade e o não-dito; e assim por diante. A questão, como vimos, está no fato de os Prefácios não serem apenas ensaios, transmissores de conhecimento, mas também peças literárias. É tentador introduzir um ponto para interromper uma sentença muito longa, modificar a ordem da frase para torná-la mais direta e fluente, escolher um termo mais corriqueiro e menos requintado, inserir um nome no lugar de um pronome. Essas estratégias, porém, correm o risco de “domesticar” James. Mas como saber qual é o limite, como descobrir até onde podemos ir, sem a perda da clareza, do entendimento? Temos de confessar que, às vezes, acabamos cedendo ao apelo da simplicidade, procurando tacitamente ajudar as pessoas a perceber que há algo lá, além de um “gigo de galinha”. Mas nosso esforço, bem ou malsucedido, esteve mormente voltado para o outro lado. Quisemos que os leitores vissem com seus próprios olhos, e da maneira como James queria que vissem. Com todas as dificuldades. E com toda a beleza também.

Apesar do desabono geral, em português, empregamos o vocábulo “estória” (*story*), em oposição a “história” (*history*), para manter a clareza da argumentação de James, que, em alguns momentos contrapõe uma idéia à outra.

Por fim, é preciso dizer que um projeto como este não chega a bom termo sem a ajuda de muitos amigos. Recorri a eles, abusando da sua paciência, para enfrentar as mais variadas questões – desde dúvidas bibliográficas até a escolha do melhor termo para traduzir uma expressão jurídica empregada por James. Infelizmente, como o espaço só me permite citar alguns, gostaria de oferecer a todos os meus mais sinceros agradecimentos.

Sou especialmente grato a Iumna Maria Simon, minha orientadora, pela leitura atenta que realizou durante todas as etapas do trabalho e pelas sugestões feitas no sentido de aprimorar a obra em andamento.

Agradeço aos professores Ismail Xavier, Joaquim Alves de Aguiar, da Universidade de São Paulo, e a Sérgio Bellei, da Universidade Federal de Santa Catarina, que participaram da banca examinadora do exame de qualificação e de defesa de mestrado. Com suas críticas e idéias, os três souberam refinar o conjunto das traduções e a redação da “Introdução”. Ao Ismail ainda devo a inspiração bibliográfica que guiou minhas leituras a um rumo profícuo; ao Sérgio, a sua paciente resposta a meus e-mails “desesperados”, e ao Joaquim, o fato de ter fornecido o “germe” desta obra.

Penhorro-me da hospitalidade carioca de Zuenir e Mary Ventura, sem cuja ajuda nunca teria conseguido realizar minha pesquisa na Biblioteca Nacional em tempo hábil. Não posso deixar de mencionar meus amigos Gilberto Martins, Fátima Cardoso e Laura Aguiar, prestimosos em etapas diversas do projeto, e José Luiz Favaro, a quem reservo meu carinho especial. À minha família, principalmente à minha mãe, Sulamita Pen, e à minha avó, Vera Pen, sou grato pelo apoio sempre incondicional.

Não seria inútil ressaltar que devo a todos os momentos felizes deste trabalho. Os “desatinos” são de minha inteira responsabilidade.

A dissertação de mestrado da qual esta obra se originou foi elaborada com auxílio de bolsa conferida pela Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Marcelo Pen

# Introdução

A estória de uma estória: vida, arte e auto-biografia nos Prefácios de Henry James<sup>[7]</sup>

## i. História de uma estória

Em 1900, quando a Scribner's propôs a Henry James reunir suas obras numa edição de luxo, esse tipo de compilação estava no auge do sucesso. A própria editora, em conjunto com a britânica Constable, já lançara as obras completas de Stevenson e de Kipling. Havia coleções similares de Meredith, Thoreau, Emerson e Hawthorne. A prática era tão disseminada que algumas casas, como a A Estes and Lauriat, disfarçavam edições comuns como se fossem de bibliógrafos: engodos fastuosamente empacotados contra os quais a revista semanal *The Nation* chegou a mover uma campanha.

Num comentário bastante ambíguo, James escreveu a Rudyard Kipling para elogiar os majestosos volumes de sua coletânea: “São mais do que literatura: são Mobília”.<sup>[8]</sup> Em 1905, o romancista inglês de origem polonesa Joseph Conrad redigiu um artigo enaltecendo James por não ter cedido ao apelo das edições de luxo. O fato de seu companheiro de pena rejeitar uma edição “definitiva” coadunaria com o espírito moderno de suas estórias, que “terminavam como um episódio da vida”: sem “final”.<sup>[9]</sup> À época, Conrad ignorava que James tinha em mente um projeto que, se poderia parecer uma capitulação à musa mercantil, a seu modo impunha profundas mudanças nessa prática editorial.

Não se sabe bem ao certo quando James começou a pensar em reunir suas obras numa coletânea, mas a verdade é que, pouco antes de embarcar no *Kaiser Wilhelm II*, em Southampton, em 24 de agosto de 1904, solicitou

a seu agente literário J. B. Pinker que informasse Charles Scribner de que era hora de pôr em prática esse antigo projeto. James tinha 61 anos, e iria retornar aos Estados Unidos depois de duas décadas longe de seu país de nascimento.

Quando voltou à Inglaterra, quase um ano depois, já estava revisando *Roderick Hudson*, seu segundo romance, para reedição. “Eu particularmente gostaria de chamá-la *Edição de Nova York*”, escreveu ele à Scribner’s, e acrescentou: “Todo o empreendimento faria referência explícita à minha cidade natal – para a qual nunca tive nenhuma grande oportunidade de prestar uma homenagem como essa”.<sup>[10]</sup> À coleção, que foi chamada nos Estados Unidos de *Os romances e contos de Henry James: Edição de Nova York*, James dedicou quase cinco anos de sua vida.<sup>[11]</sup>

Tratava-se de uma realização ambiciosa. James revisou todos os 11 romances e 52 contos e novelas incluídos na obra. Trabalhou com afinco, colando cada página de cada um dos livros numa folha em branco, bem maior. Nas margens, inseria suas extensas modificações. *Roderick Hudson* foi totalmente reformulado, assim como *Retrato de uma senhora* e *The American*. Em muitas histórias, introduziu alterações em quase todo parágrafo. Inseriu e retirou trechos inteiros. Incluiu novas cenas. Apresentou mudanças que alteraram não só o caráter, mas também as características dos personagens. Daisy Miller e Isabel Archer, por exemplo, tornaram-se mais corajosas, mais senhoras de seu destino. A idade de Christopher Newman, protagonista de *The American*, pulou de 35 para quarenta anos.<sup>[12]</sup>

Além disso, havia a problemática da seleção. Segundo o biógrafo Leon Edel, a Scribner’s estaria disposta a editar todas as histórias de James, longas ou curtas, que resultariam numa obra de 35 volumes. O escritor, porém, queria 23 tomos. Ele teria Balzac em mente: a edição seria a “*comédie humaine* de Henry James”.<sup>[13]</sup> Com efeito, num ensaio de 1875, o escritor salientou: “As obras completas de Balzac ocupam 23 imensos volumes *in-octavo*, numa grandiosa mas inconveniente ‘*édition définitive*’”.<sup>[14]</sup> A

interpretação de Edgel de que James teria almejado o total de 23 unidades foi durante muito tempo aceita sem discussão. Afinal, em que pesem os trinta anos passados entre a declaração de James e o surgimento da *Edição de Nova York*, é notória a admiração que o escritor nutria por seu colega francês.<sup>[15]</sup> Mesmo o crítico David McWhirter, embora atentando para o fato de que a estrutura “épica e inclusiva”, concebida antecipadamente, da *Comédia humana* tinha pouca ligação com a “mais controlada e seletiva” *Edição de Nova York* (imposição posterior a um corpo de obras já existente), concorda que James erigiu um “edifício equivalente em dignidade, se não em espécie, à *Comédie* de Balzac”.<sup>[16]</sup>

Hoje em dia sabemos que a seleção coube sobretudo a critérios de mercado e que a Scribner’s não se mostrava assim tão propensa a publicar toda a obra de James. Tratava-se de um projeto caro, e os últimos três romances do escritor – *The Sacred Fount*, *As asas da pomba* e *A taça de ouro* – não tiveram uma carreira comercial bem-sucedida. Além disso, o boom das edições de luxo já teria passado. Por isso, era preciso cortar.

De todos os romances deixados de lado, apenas *Watch and Ward* esteve de fora desde o início. As exigências da revisão fizeram James abandonar, em seguida, *Confidence*, *Washington Square* [*A herdeira*] e *The Europeans*. *The Bostonians* foi mantido quase até o fim, mas as negociações de *copyright* demoveram o autor da idéia de incluí-lo. Anesko sugere que James chegou a pensar em promover uma edição mais alentada, no que foi dissuadido pela Scribner’s. “A aritmética da editora e a intenção artística”, o escritor afirmou, “nem sempre se encaixam.”<sup>[17]</sup> Talvez o autor não tivesse condições de submeter toda a sua obra a um escrutínio rigoroso. Talvez a questão dos direitos constituísse um fator financeiramente restritivo. Talvez houvesse exigências da editora para reduzir o número de volumes. Mas a omissão de sete romances, além de cerca de cinquenta histórias curtas, contribui para formar o significado geral da *Edição de Nova York*, que foi enfim publicada em 24 volumes.<sup>[18]</sup>

No frontispício de cada um, há uma foto tirada pelo jovem artista Alvin Langdon Coburn. James não queria nada parecido com ilustrações de cenas extraídas dos romances, comuns nesse tipo de edição. Por isso, supervisionou pessoalmente o trabalho do fotógrafo, dando indicações precisas sobre lugares que gostaria de ver retratados em Veneza, Paris e Londres. O resultado é um conjunto bastante impressionista, que sugere mais do que ilustra o tema das narrativas a que servem de pórtico.<sup>[19]</sup>

Enfim, James escreveu os Prefácios. A idéia estava presente desde o início. Ainda na primeira carta enviada acerca do assunto a Charles Scribner, Pinker explicava: “[...] a idéia do sr. James é escrever para cada volume um prefácio de uma qualidade bastante íntima [...] não há dúvida de que um prefácio como esse faria crescer muito o interesse pelos livros”.<sup>[20]</sup> Os Prefácios foram ditados à última secretária de James, Theodora Bosanquet, entre 1906 e 1908. Isso significa que muitos estavam sendo escritos enquanto outros eram lançados. Nove tratam de romances; seis, de contos. Os encabeçados pelos romances *The Spoils of Poynton*, *Pelos olhos de Maisie* e *The Reverberator* são mistos, analisando também narrativas curtas.

É famosa a frase de James, citada por Blackmur em *The Art of the Novel*, sobre os Prefácios: “Eles são em geral”, o escritor observou em carta ao romancista e editor W. D. Howells, “uma espécie de apelo à Crítica, ao Discernimento, em linhas que não sejam incipientes – algo contra a ausência geral dessas coisas no mundo anglo-saxão [...] Reunidos, eles devem, todavia, formar um tipo de manual abrangente ou vade-mécum para os aspirantes em nossa árdua profissão”.<sup>[21]</sup> O que Blackmur omite, porém, ao salientar o esforço de James em elaborar uma arte da ficção, é seu lado pragmático. Oculta pelas reticências da citação acima está a vontade de James de se tornar mais conhecido, de ser mais apreciado, de vender, como ele afirma no mesmo trecho, “duas ou mais cópias”! Os Prefácios, nesse sentido, James acrescentou num tom irônico, “terão representado um grande esforço voltado para esse fim, embora nisso não venham a ser em nada

diferentes de suas manifestações-irmãs (no todo); e a semelhança até será maior se as duas ou três cópias *não* se misturarem, na forma de um algarismo extra ou dois, aos meus louros exauridos”.<sup>[22]</sup>

Não nos custa deduzir que o escritor alimentava grandes expectativas em relação a esse trabalho. Em vez de esperar passivamente a editora agrupar suas obras, embalando-as num invólucro aparatoso, ele decidiu, como vimos, contribuir ativamente para o êxito do projeto. Mais de quatro anos foram gastos selecionando os textos (ao contrário da prática corrente, sua edição não era inclusiva, mas seletiva), reunindo-os num ordenamento cuidadoso (James não seguiu o hábito comum da ordem cronológica, a não ser nos primeiros volumes), revisando-os exaustivamente, acrescentando-lhes os Prefácios, supervisionando a produção das fotos para os frontispícios, resolvendo a complexa questão dos *copyrights*. Na verdade, um dos argumentos usados pelo autor para convencer a Scribner’s do projeto foi o de que essa participação ativa, essa nota autoral, distinguia o seu empreendimento das outras edições de luxo. James dizia estar “envolvido numa tarefa artística significativamente criativa e original”.<sup>[23]</sup> Se a Scribner’s mostrava-se cautelosa, James não perdia a confiança. Sonhava ser amparado na velhice pelos dividendos da *Edição de Nova York*.

Quando recebeu os dois primeiros volumes, às vésperas do Ano-Novo de 1907, o escritor exultou: “[...] são apropriados em todos os aspectos [...] são motivo de honra para todos os envolvidos & o projeto agora precisa seguir seu devido curso majestoso”.<sup>[24]</sup> Por isso, é fácil compreender o choque que levou ao saber do primeiro pagamento de direitos autorais, em outubro de 1908: apenas 211 dólares.

A cifra o deixou abatido. Foi um “desapontamento maior do que eu estava preparado a suportar”. Em carta a Howells, James afirmou que a *Edição de Nova York* o levaria “à Falência”. Ao receber o segundo pagamento, em outubro do ano seguinte (596,71 dólares), comentou com seu agente que em nenhum outro ano “ganhara tão pouco dinheiro como no último”.<sup>[25]</sup>

Parte da explicação para o fracasso estava nos *copyrights*. William Meredith, da Constable, procurado pela Scribner's para comercializar a obra na Grã-Bretanha, respondera: “O senhor verá que a dificuldade aqui é que tantas pessoas diferentes detêm os direitos de tantos livros diferentes desse Autor”.<sup>[26]</sup> A custosa negociação de fato já contribuía, como vimos, para tirar *The Bostonians* do páreo. E agora era preciso contar com as “taxas de permissão” para a Houghton, a Mifflin, a Harper's e a MacMillan.

Também havia dificuldades de comercialização. A elegante edição americana, em encadernação púrpura, não parecia “luxuosa” o bastante, fazendo a parceira britânica MacMillan introduzir um ostentoso arabesco nas capas.<sup>[27]</sup> Além disso, não eram afinal “completas” e custavam muito caro: dois dólares cada uma nos Estados Unidos e oito xelins e seis *pences* na Inglaterra.

Independentemente do motivo, James ficou arrasado. Deprimido, começou a acreditar que sofria do coração, como seu irmão, o filósofo William James. Por um bom tempo, pensou ser incapaz de continuar a escrever. No último ano de sua vida, observou que, embora “o problema artístico envolvido” fosse “muito profundo e delicado”, a *Edição de Nova York* acabou se tornando “um monumento (como o de Ozymandias) que nunca obteve a mínima justiça crítica inteligente – ou melhor, não recebeu nenhum tipo de atenção crítica”.<sup>[28]</sup>

A afirmação é exagerada. De acordo com Anesko, “à medida que os sucessivos volumes eram lançados, resenhistas de muitas partes do país [os Estados Unidos] discutiam os extraordinários Prefácios de James, a natureza das revisões, os princípios da seleção que pareciam estar sendo empregados”. No total, foram mais de sessenta artigos. Um deles, da *Bookman*, salienta que James não é autor de “edições de bolso. Deve ser lido na biblioteca, com toda a dignidade da tipografia grande e das páginas com margens amplas”.<sup>[29]</sup> Enquanto esse crítico elogiava a conveniência do formato de luxo, um outro, da *Literary Digest*, criticava a natureza das revisões. Um autor não deveria modificar o caráter de suas obras

publicadas, pois elas já pertenceriam, nesse sentido, ao domínio público. Ou seja, constituiriam, segundo a definição do ensaísta, um “clássico”. “Que o sr. James respeite os clássicos”, a nota conclui, “mesmo os de sua própria lavra.”<sup>[30]</sup>

Os Prefácios, ainda conforme Anesko, foram igualmente discutidos, tanto na época do lançamento como depois. No primeiro livro escrito sobre James, em 1913, Ford Madox Ford declarou que eles esgotavam todas as questões relativas ao método da ficção: “Nenhuma estória sequer deixou de ser anotada, analisada criticamente e (mais uma vez criticamente) consumida até o fim como qualquer laranja. Nada resta ao pobre crítico senão a mera citação”.<sup>[31]</sup>

Filho de um musicólogo alemão e neto, pelo lado inglês, do pintor pré-raphaelita Ford Madox Brown, Ford Madox Ford estava na época envolvido num escandaloso processo de divórcio. Talvez por isso, sobre esse ensaio, James tenha comentado: “Estou vagamente ciente de que foi publicado, mas ele [Ford] teve pelo menos o tato de não me enviá-lo, pois não o tocara com uma vara de três metros de comprimento”.<sup>[32]</sup>

Se o livro de Ford ou nenhum dos artigos escritos nos Estados Unidos interessavam a James, pelo menos uma crítica ele convenientemente esqueceu em sua metáfora sobre Ozymandias. Um artigo que o escritor elogiou como “o tributo mais fino e generoso” jamais recebido. Em julho de 1909, o jovem crítico inglês Percy Lubbock escreveu no *Times Literary Supplement* que os Prefácios eram um “acontecimento, de fato o primeiro acontecimento” na história do romance.<sup>[33]</sup>

Começava igualmente a nascer, aí, uma forma de apreciar os Prefácios que viria a influenciar gerações de estudiosos. Essa perspectiva crítica se manteria *grosso modo* intacta até pelo menos o fim da década de 1950. James, como ele próprio também sonhou, passava a ser visto, respeitado e abalizado, para o bem ou para o mal, como o “Velho Mestre”.

## ii. A crítica para uma estória: Lubbock

Num texto do fim da década de 1970, o estudioso norte-americano William Goetz, analisando a recepção crítica aos Prefácios da *Edição de Nova York*, sugeriu três possíveis maneiras de apreciá-los. A primeira, numa tradição que segue de Percy Lubbock a Wayne Booth, considera os Prefácios um tratado autônomo de teoria literária. Eles conteriam, assim, “uma teoria geral do romance”. A segunda perspectiva vê os Prefácios como um instrumento para a análise dos romances e contos por eles apresentados. Com foco bastante pessoal, os Prefácios teriam a função de “comentário” ou de “reflexão” posterior à obra de James. Por fim, a terceira forma de ler os Prefácios consiste em tomá-los como um “trabalho literário independente”. Nesse sentido, segundo Goetz, seria preciso inseri-los, tanto em termos de estilo como de grau de densidade, no contexto da produção final de James. Seria também necessário concebê-los, embora não exclusivamente, como uma espécie de relato autobiográfico.<sup>[34]</sup>

Sem dúvida, a primeira vertente foi a que teve maior influência durante o século xx.<sup>[35]</sup> Apenas mais recentemente os críticos começaram a pô-la em xeque. Trata-se, como aponta Goetz, de uma tendência inaugurada por Percy Lubbock, na década de 1920. Lubbock costuma ser visto como o primeiro grande divulgador do método artístico de Henry James, o primeiro crítico a chamar a atenção para as idéias do escritor, contidas especialmente em seus Prefácios, como um modo novo e produtivo de examinar e de criar ficção. Segundo David McWhirter, Lubbock “recapitulou os argumentos” contidos em seu artigo para o *Times Literary Supplement* no livro *The Craft of Fiction*. Para Wayne Booth, *The Craft of Fiction* é a “melhor introdução a James e à sua influência na técnica”.<sup>[36]</sup> Visto como ponto de referência para o estudo do método jamesiano, o ensaio emprestou o tom para muitas das discussões do grupo ligado ao *New Criticism* e seus seguidores. Richard Blackmur, F. O. Matthiessen, Yvor Winters e F. R. Leavis são alguns dos estudiosos que, de um modo ou de outro, enfatizaram as teses formalistas contidas nos Prefácios em particular e na *Edição de Nova York* como um todo. Desvinculados do *New Criticism* mas ainda influenciados por suas

idéias, tanto Leon Edel, com sua inclinação para sacralizar os cânones de James, quanto Wayne Booth, na sua tentativa de dessacralizá-los, empurraram a discussão até pelo menos o início da década de 1960.<sup>[37]</sup>

Mas em que consiste *The Craft of Fiction*, esse respeitado manual da teoria de James, esse livro-delegado para o qual muitos voltam os olhos sempre que desejam discutir algum aspecto do modelo jamesiano de ficção? Em que medida funciona como um justo difusor das idéias do escritor? Até onde se aproxima dos argumentos contidos nos Prefácios? Ao apresentar seu ensaio para a edição de 1954, Lubbock aponta James como “o único gerador de todos os nossos estudos *nesse modo* de abordar o romancista em ação”. E continua: “Outros sem dúvida [...] abriram o caminho, mas o romance em sua volúvel exuberância quase não precisou dar explicações sérias sobre sua prática até que foi chamado a enfrentar o mais magistral de seus criadores”.<sup>[38]</sup>

Qual seria “esse modo”, essa abordagem particular aludida por Lubbock? Tanto Lubbock quanto James, antes dele, procuraram fornecer balizas teóricas para a ficção, que, ao menos na experiência anglo-saxônica, costumava ser vista como mero divertimento. Além disso, era normalmente analisada segundo os critérios subjetivos do gosto. Para Lubbock, a ficção é arte e, por isso, ao contrário da “vida”, está atrelada a parâmetros de forma, projeto e composição. O romance é um “retrato da vida”, esta última definida como uma “cena contínua e infinita, na qual o olhar é capturado por milhares de direções ao mesmo tempo, sem nada capaz de prendê-lo num centro fixo”. Em oposição à vida, portanto, a arte é integral e única; ela ordena e dispõe, estando livre do “emaranhado de contradições”, dos “propósitos arbitrários”. A arte, no geral, e a ficção, em especial, implicam uma arquitetura, uma “estrutura”.<sup>[39]</sup>

A partir dessas considerações, Lubbock passa a analisar diversos romances e romancistas, numa tentativa de apreender-lhes a técnica, a maneira como eles construíram suas histórias. *Guerra e paz*, *Madame Bovary*, *A feira das vaidades*, a *Comédia humana* (com atenção especial

para *As ilusões perdidas*, *Eugénie Grandet* e *A procura do absoluto*) e *Ana Karênina* são algumas das obras em foco. De James, Lubbock estuda sobretudo *The Ambassadors*, *As asas da pomba* e *The Awkward Age*.

Para examinar esses textos, Lubbock usa dois instrumentos. Ambos se mostram, contudo, tão interligados que podem ser vistos como um só. O primeiro consiste na diferença entre os métodos denominados pictórico e dramático. No pictórico, “o leitor se volta para o narrador e ouve a estória”; no dramático, o leitor “se volta para a estória e a observa”.<sup>[40]</sup> Nos romances de Thackeray, por exemplo, o leitor depende do autor para acompanhar a narrativa. Esta não parece se desenrolar por si, pois procede de um ser onisciente que, senhor da situação e conhecedor cabal da trama, a conduz, a esmiúça, a interrompe e a arremata.

Se, no entanto, for nomeado um personagem para contar a estória, a partir de sua fala particular, isto é, se eleita uma narração em primeira pessoa, o autor deu um passo em direção da “dramatização”. É a técnica escolhida por Dickens em *David Copperfield*. Nesse romance, ela funciona à perfeição, pois a ênfase da estória não reside em David, mas nos personagens e nas situações que o rodeiam. Mas, se o autor quiser que a atenção esteja centrada no possível narrador, se desejar mostrar-lhe as emoções assim que se manifestam, esmiuçar-lhe os dilemas no momento em que surgem, o método perde força. Nesse caso, o melhor seria retomar a narração em terceira pessoa.

Nesse ponto, cabe uma consideração sobre o assunto a ser narrado. Este, assim como o método de narração, pode ser pictórico ou dramático. Sendo pictórico, pode abarcar uma cena grandiosa ou um período de tempo muito longo, como em *Guerra e paz*, ou então se deter no retrato de um estado de alma, como em *Madame Bovary* ou *The Ambassadors*. Neste último caso, o autor tem a opção de “dramatizar” a estória, escolhendo um centro de consciência a partir do qual a narrativa se desenrolaria. Em *Madame Bovary*, Emma é esse centro e, em *The Ambassadors*, Strether Lambert. A estória não é, porém, em essência, dramática. Apenas o método

de condução, ou seja, o tratamento do assunto, dramatiza os conflitos internos, os motores de consciência retratados pelo livro. Nesse sentido, pouco importa (ou importa menos) saber se o jovem que Strether deveria resgatar da vida mundana de Paris será ou não resgatado ou se o desfecho reservado a Emma será trágico ou venturoso. O que interessa é acompanhar o descortinar dos eventos externos *na mente* do personagem, perceber como ela é afetada, transtornada, transformada à medida que os fatos ocorrem. A partir dessa transformação, a estória de certa forma está concluída, independentemente do desfecho da trama.

Quando a fábula se baseia num conflito dramático, quando a ação dos personagens está em primeiro plano (e não o conflito interno, o embate moral de um deles), como em *The Awkward Age*, o autor pode seguir o método até as últimas conseqüências. É o que ocorre nesse romance. James arquitetou a estória como uma seqüência de cenas. Não há descrição nem narração. Tudo depende de diálogos dramáticos e da ação dos personagens. Como no teatro, o meio ambiente, os agentes externos são inferidos pelas falas e pelo desenrolar da intriga.

No entanto, o método dramático às vezes não se adapta a todas as instâncias de uma estória essencialmente pictórica, como *Ana Karênina*. Para Lubbock, Tolstói joga o leitor, logo no início, de súbito, no conflito. Não dá tempo para que ele se prepare. Ao contrário de Balzac, que constrói lentamente o espaço, que descreve com minúcias as relações dos personagens entre si e com a época, Tolstói parte direto para a ação. Mas como esse romance privilegia o retrato moral da personagem, já no início, alheios às razões que a levaram a envolver-se com Vronsky, também nos vemos alijados dos parâmetros necessários para julgá-la.

Lubbock chega, então, ao segundo instrumento com o qual nos caberia dissecar a ficção, um recurso, como ressaltamos, intrinsecamente ligado ao primeiro. Trata-se do ponto de vista. No longo romance pictórico, como *A feira das vaidades*, por exemplo, o ponto de vista é do autor, ao passo que, no puro romance dramático, o ponto de vista é do leitor. Na obra genuinamente dramática, na definição de Lubbock, o leitor vê a estória

apresentar-se diante de si como numa tela, independente de pontos de vista alheios (quer sejam do autor ou dos personagens).

Mas também é possível dramatizar o ponto de vista centrando-o num dos sujeitos da trama. A perspectiva pode se instalar num personagem secundário, através de cujo olhar o leitor observa a ação. Ou pode estar situada no próprio personagem principal. Neste último caso, a narrativa idealmente não deve ser construída em primeira pessoa, mas em terceira. A visão do autor se mescla aqui à do herói observador. O segundo representa o centro de consciência. É ele quem ilumina o quadro. Mas há “toques ali que ultrapassam qualquer sensação” proveniente do personagem e que “indicam que alguém está olhando por cima de seus ombros – vendo coisas do mesmo ângulo, mas vendo mais”. O autor se alia ao herói para ampliar-lhe em alguns graus a visão. Ademais, o escritor talvez sinta a necessidade de se afastar de seu personagem, de analisá-lo à distância. Para isso, precisa fechar “a consciência aberta do vidente, fazendo-o passar para o lado das pessoas que até então estivera “vendo e julgando”.<sup>[41]</sup>

O autor tem, então, a possibilidade de executar esses dois métodos, baseando sua escolha num princípio de economia: é necessário extrair o máximo do assunto escolhido. Sempre que houver urgência de descrever uma grande latitude, o método pictórico é o indicado. Este também pode estar atrelado à perspectiva do herói, mas, no caso, o foco não será tão extenso. O método pictórico serve, assim, para preparar a cena, que então se desenvolverá segundo o método dramático. A cena não tem condições para estender-se sobre um longo período de tempo, não apresenta um grande alcance, mas, como ilumina intensamente os personagens em ação, implica uma maior intensidade e profundidade. Ela pode ser utilizada para impulsionar a história, para dar o “toque final” ao quadro descrito segundo a técnica pictórica.

Como vimos, tanto *A feira das vaidades* quanto *Madame Bovary* ou *The Ambassadors* são livros pictóricos, envolvendo um ponto de vista que não é o do leitor. No caso dos dois últimos, porém, o autor centra a

narrativa na consciência do personagem principal. Ele evita aparecer em “cena”, infiltrar-se no desenrolar dos acontecimentos. O fato de esses acontecimentos serem apresentados de forma oblíqua pelos refletores inseridos na narrativa (os personagens), significa que a estória (não dramática) é “descrita dramaticamente”. Trata-se de uma estória, segundo Lubbock, cujo estofado revela ser muito mais forte do que o de “um relato simples e sem força dramática”.<sup>[42]</sup>

Esses são os pontos principais apresentados em *The Craft of Fiction*. Há, claro, muito mais lá, e, como qualquer resumo, este também reduz mais do que valoriza o alcance concentrado nas idéias que se compendiam. Mas, para nosso propósito, a exposição acima, posto que incompleta, basta. Pois o que pretendemos, nos parágrafos seguintes, é descrever, com base nesse arrazoado, os motivos para um “espanto”.

### iii. A estória de uma estória

O espanto é uma figura retórica. Em certa medida, representa a reação subjetiva que pode acometer um leitor desavisado a observar qualquer um dos Prefácios, ou um conjunto deles, ao lado do ensaio de Lubbock. Nosso amigo é, então, lembrado de que ambos estiveram tão indissociáveis que, na verdade, chegaram a ser vistos como estudos complementares. Ou melhor, retomando as palavras de Booth de que *The Craft of Fiction* é “a melhor introdução a James”, muitos foram levados a crer que a leitura da obra de Lubbock dava garantias para o entendimento da matéria dos Prefácios. No limite, havia a idéia de que ler *The Craft of Fiction* seria, tirando uma ou outra particularidade, alguma profundidade e estilos diversos, quase como ler os Prefácios de Henry James. Nada mais falso.

De fato, voltando a nosso leitor desavisado: se examinasse os dois grupos de textos sem saber de seu destino comum, poderia até pensar que há entre eles mais diferenças do que semelhanças. Não que não existam

pontos de contato; estes são tantos que parece não haver dúvida de que também há aí uma afinidade de espírito. O que o leitor estranha é que, *a despeito de* semelhanças tão flagrantes, ele ainda sinta que os Prefácios de James e o *The Craft* de Lubbock sejam coisas bem diversas. É como se existisse uma especularidade entre as obras, a qual, porém, consistindo num fenômeno de tal modo peculiar, resultado de um espelhamento que distorceu tanto as figuras da superfície, torna difícil perceber que ambos os estudos tratam do mesmo objeto.

Pois se o objeto das duas considerações é, em grande parte, o mesmo – a ficção – e, mais, se a disposição para refletir sobre ela como uma arte também se avizinha, existe realmente uma diferença fundamental que não é nem de idéia nem de modelos. O que há, o que perturba sobretudo é uma distinção de modo, uma diferença de atitude diante do objeto. Se em Lubbock há um movimento que busca a apropriação (como crítico que busca refletir sobre os trabalhos de outros artistas), nos Prefácios a tendência mais comum, essencial e diferencial se encontra numa abordagem de *re*-apropriação (como artista ou leitor privilegiado que reflete, em retrospecto, sobre a própria criação).

Num procedimento habitual, James começa o prefácio a *Roderick Hudson*, o primeiro da série, mencionando dados editoriais: “Iniciei *Roderick Hudson* em Florença, na primavera de 1874, desde o princípio planejando publicá-lo em folhetins na *The Atlantic Monthly*, na qual apareceu em janeiro de 1875 e persistiu durante o ano”. Ele confessa ter-se rendido à “tentação de registrar essas circunstâncias”, pois sentiu a “necessidade de renovar o convívio com o livro, depois de um quarto de século”. E continua: “[...] esse ressurgimento de uma relação de nenhum modo extinta com uma obra antiga pode produzir, para um artista, creio, mais graus de interesse e emoção do que ele conseguirá expressar, com facilidade, e ainda ilumina uma extensão nada desprezível da face velada da Musa, a cujo estudo eterno e ansioso está condenado”.

É provável que nessa frase estejam inseridos quase todos os elementos de um mote que se tornará habitual nos Prefácios. A renovação do convívio

com o livro encontra eco em expressões como “visão retrospectiva” e “releitura”, no mesmo prefácio; “rico retrospecto”, em *The American*; “presente impulso revisório, de reapropriação...” e observações que podem “reviver”, em “Os papéis de Aspern” etc. No prefácio a *The American*, James diz querer “recuperar essas horas de gracioso impulso”. Esse esforço de recuperação faz a obra “ressurgir”. Mais adiante, James se compara a um pintor diante de um velho quadro. Pergunta-se se a tela “perdeu o viço” ou “se saiu fortalecida com o tempo”. Para que possa descobri-lo, faz uso de uma “esponja úmida”, uma “garrafa de verniz” e uma “escova” – com esses “instrumentos da crítica, da apreciação”, ele “faz reviver”, “mostra o que pode vir à tona”. Ele “ressuscita” a obra. O trabalho do artista tornado leitor é o de fazer “emergir” o que estava inumado: as “intenções sepultadas”, os “segredos recônditos”, as “velhas razões [...] mortas [...] enterradas”.

A imagem da exumação se reflete na operação de rocega – realizada por meio do “cabo da memória” – que James descreve no prefácio a *The American*: “É um prazer ver como, repetidas vezes, as profundezas atrofiadas de velhas obras ainda permitem ser vasculhadas ou – mesmo que esta seja uma imagem um tanto terrível – ‘rocegadas’: o longo cabo da memória remexe o fundo, e podemos pescar esses fragmentos e relíquias da vida submersa e também da consciência extinta à medida que esta nos impele a juntar os pedaços”.

Esse movimento de desenterramento, de rocega do fundo lodoso, sempre se dá a partir de uma posição privilegiada, um “bom posto de observação sobre um terreno conquistado” (*Retrato de uma senhora*). Passados “vinte e cinco anos”, ou seja, “nessa hora tardia” (*The American*), James professa “um entendimento mais maduro e satisfeito” (*The Awkward Age*). Trata-se de um “ponto de vista [...] mais ponderado” (*The Tragic Muse*), que leva o “senso crítico” despertado “pelo exercício de *todo* nosso talento” (*The American*), a debruçar-se sobre a produção passada, às vezes vista, como neste último prefácio, como se estivesse sujeita a um desregramento feliz: “Ansiamos por recuperar essas horas de gracioso impulso [...] elas representam a mais ditosa fase de entrega à musa invocada

e à fábula projetada: a fase de imagens tão livres, ágeis e confiantes que descartam as questões e se divertem, como os espontâneos escolares da bela *Ode* de Gray” (destaque nosso). As dicotomias presente/passado, maturidade/juventude, ato de desenterrar, rocegar/coisa oculta ou sepultada permeiam o movimento crítico de James, colorindo seu sistema de observação.

Mas não é só. Com a ajuda das anotações do “explorador”, que representam a “continuidade do empenho do artista” e o “crescimento de sua consciência operante”, James pode reconstruir um processo que, para ele, em primeiro lugar, constitui “graus de interesse e emoção”. Ao conferir suas anotações,<sup>[43]</sup> exumar intenções e segredos, vasculhar o fundo lodoso para resgatar fragmentos e relíquias, mais do que apresentar um comentário sobre as ficções apresentadas, James tece um comentário sobre o processo de criação dessas ficções; ou seja, para usar uma frase consagrada, o escritor elabora sobre a “estória de nossa estória em si” (*The Ambassadors*). Esse ato de expor a “estória de uma estória” é, a seu próprio modo, uma narrativa também – e James reforça esse aspecto com as expressões “um conto emocionante”, “uma aventura maravilhosa” (*Roderick Hudson*).

No prefácio a *The American*, James afirma que o “trabalho artístico válido” sempre conduz a uma estória paralela, que interessa ao crítico curioso, para quem “essas coisas crescem e se formam de modo muito semelhante a jovens personagens e vidas conjugados”, mas sobretudo ao artista, que se alegra ao “reviver” sua “aventura intelectual”. De modo análogo à estória representada, a representação da estória também possui seus personagens e sua vida, ou seja, seu enredo, que pode – e deve – ser, portanto, contado, pois “o saco de aventuras” do romancista nunca é esgotado pelo romance como obra final: “Diversas vezes me ocorreu, nesse registro dissoluto, que nosso saco de aventuras imaginadas e imagináveis somente é em parte esvaziado pela mera narração de nossa estória. Depende muito do que queremos dizer com essa quantidade equívoca. Há a estória de nosso herói e, então, graças à íntima conexão das coisas, a estória de nossa

estória em si. Acanho-me de confessar, mas, se escrevemos drama, escrevemos drama, e este último enredo acaba por vezes me parecendo realmente o mais objetivo dos dois” (*The Ambassadors*, destaques nossos).

Abaixo, no mesmo prefácio, James denomina o processo de “aventura reversa”: “a recuperação do processo de ponto a ponto traz de volta a velha ilusão. De novo as velhas intenções vicejam e florescem, apesar de todas as flores que deveriam ter caído pelo caminho. Esse é o charme, como digo, da aventura reversa – os altos e baixos excitantes, as idas e vindas do problema da composição, tornando-se de tal forma admiravelmente objetivos, convertendo-se na questão em foco e deixando o autor com o coração na boca” (destaques nossos).

No prefácio a *Retrato de uma senhora*, James se pergunta se esse esforço para a recuperação da “estória íntima do empreendimento”, no qual lhe observa a “origem” e reconstrói-lhe “os passos e estágios”, seria possível. E conclui afirmando que “a estória do desenvolvimento de nossa imaginação”, coisa ao mesmo tempo “sutil” e “monstruosa”, é “o único relato” que pode “fornecer sobre a evolução da fábula”.

Ao procurar reviver a estória de seu “esforço criativo”, James conta com suas “anotações”, que servem de guia para medir “o maior número possível de aspectos e distâncias, o maior número de passos tomados e obstáculos vencidos e frutos colhidos e belezas desfrutadas” (*Roderick Hudson*). São elas que ajudam a materializar “a estória pessoal de qualquer obra sincera [...] no ambíguo ar estético” (idem). Mas, em vista da capacidade que essas notas têm para multiplicar-se, para desdobrar-se, em função de sua insistência em tomar um caminho próprio, James precisa “organizar [...] um sistema de observação”.

Esse sistema analítico é bastante simples. O escritor costuma confrontar o primeiro esboço criativo, a idéia inicial que originou a fábula, ou, como ele gosta de chamar, o *germe*, com o seu posterior desenvolvimento. A busca do germe, ou “*idée-mère*”, é uma característica que perpassa todos os Prefácios. Com algumas poucas exceções, James tenta gravar esse primeiro lampejo criativo, essas “forças furtivas de

expansão, essas necessidades de germinação em semente, essas belas determinações, próprias à idéia concebida, de crescer o mais alto possível, de forcejar em direção da luz e florescer com abundância ali” (*Retrato de uma senhora*).

No prefácio a *The Tragic Muse*, em que lamenta não se lembrar do “primeiro momento de consciência” que gerou o romance – a não ser a noção vaga de “fazer algo sobre a arte” –, James fala da importância dos germes. Para ele, esses “vislumbres rememorados” são preciosos porque representam “uma visão clara” da intenção do autor, com a qual podemos ter “uma medida exata dos resultados” a que ele chegou – resultados, como veremos, que podem fugir muito do motivo primário. Esse confronto dos germes com o produto final faz os primeiros às vezes assumirem, como definiu Zabel, o aspecto “de teoremas de álgebra moral ou exercícios em cálculo dramático”.<sup>[44]</sup> Na definição de James, trata-se de “vislumbres”, meras fulgurações passageiras que inspiram, nada obstante, todo o florescimento. No prefácio de “A volta do parafuso”, por exemplo, James diz possuir apenas “a sombra de uma sombra”, mas, assim como já observara em *A arte da ficção*, quando declarou que “o mínimo de uma sugestão válida serve mais a um homem de imaginação do que o máximo”,<sup>[45]</sup> outro “grão” teria estragado a “preciosa pitada”.

No prefácio a *Retrato de uma senhora*, James cita seu antigo mentor, o escritor russo Ivan Turgueniev, que afirmou ser impossível determinar a exata origem do germe, ainda que de modo geral estes possam ser veiculados à “vida”: “Quanto à origem de nossos próprios germes trazidos pelo vento, quem pode dizer [...] de onde *eles* vêm? Precisamos retroceder demais, voltar demasiado para trás, para respondê-lo [...] São o sopro da vida – pelo que quero dizer que a vida, a seu modo, exala-os sobre nós”. Cabe ao escritor apenas colhê-los, selecioná-los.

Curiosamente, justo no primeiro prefácio, o escritor não nos fornece uma referência clara sobre sua *donnée*. Nós o vemos já mergulhado na criação do romance – de início na Floresta Negra, depois em Boston e,

então, em Nova York. Em seguida, o observamos recuperar o calor local de Florença, cidade onde passara o ano anterior e que se tornaria o cenário principal de *Roderick Hudson*. Se excluirmos essas memórias florentinas, o retrato das frestas das venezianas que davam para a Piazza Santa Maria Novella, com seu ruidoso ponto de cabriolés e o obelisco rococó, quase nada parece servir de germe à estória.

Um registro bem mais preciso ocorre em *The American*, o segundo prefácio. James diz ter vislumbrado, enquanto estava sentado num bonde nos Estados Unidos, a idéia de um “compatriota” atraído por pessoas que representavam a “mais alta civilização possível”. A questão, porém, não era a afronta em si, mas o que ele *faria* diante dela – ainda mais tendo a oportunidade da desforra “em suas mãos”. Em vez de vingar-se (não haveria, nesse caso, “assunto nenhum”), ele apenas brindaria seus algozes com seu desprezo, visto que estava demasiado “absorto” em outras “reflexões” mais refinadas. Esse germe, aparentemente esquecido, largado no “poço profundo da celebração inconsciente”, ressurgiu com força quando James residia em Paris, o palco da estória.

Se a idéia-mãe de *The American* consistiu num esboço de ação, na expectativa armada diante de um dilema moral infligido por circunstâncias adversas, a de *Retrato de uma senhora* foi-lhe inspirada pela própria figura central do romance. James discute longamente essa possibilidade criativa de imaginar o agente antes da ação, antes de construir o enredo da fábula. Ele propõe como justificativa o testemunho de Turgueniev. Para o russo, a criação se iniciava pela “visão de uma ou mais pessoas”, que ele concebia como “*disponibles*” ou imagens “*en disponibilité*”: figuras soltas, desgarradas, independentes, expostas “ao acaso e às complicações da existência”. A partir daí, o escritor só tinha de encontrar para elas as “relações”, as “complicações” que mais as revelariam, chegando nesse ponto à sua “estória”. De modo semelhante, James diz: “O romance é por sua própria natureza um ‘tumulto, um tumulto sobre algo’ [...] Dirigia-me, portanto, consciente nessa direção – para positivamente criar um tumulto em torno de Isabel Archer”. O autor inveja o romancista que imagina

primeiro a fábula, mas afirma ser incapaz de imitá-lo: “Era-me difícil conceber qualquer fábula que não necessitasse de seus agentes para ser realizada; não costumava imaginar uma situação cujo interesse não dependesse da natureza de seus participantes”.

Apesar dessa sua disposição para conceber os participantes do drama antes do drama em si, esse modo de construção se mostra menos enfatizado nos outros prefácios. O de *The Awkward Age*, por exemplo, está relacionado com uma crise, ocorrida quando uma menina entra na adolescência. Essa “idade ingrata”, para o círculo de adultos próximo à moça, pessoas que na Inglaterra vitoriana começavam a apresentar idéias progressistas, constitui um problema. O dilema é: como lidar com a donzela? Como inseri-la no grupo, se ainda não é uma mulher? Como excluí-la, se já não é uma garota?

Os germes originários de “Os papéis de Aspern”, bem como o de “A volta do parafuso” e o de *The Ambassadors*, são bastante claros para James, tendo-lhe sido confiados por outras pessoas. Trata-se o primeiro de um caso real, ocorrido em Florença, envolvendo Jane Clairmont (cunhada de Shelley, amante de Byron e mãe da filha deste último), sua sobrinha de 50 anos e um “shelleyano apaixonado”, que sabemos tratar-se do capitão Silsbee. Tendo o capitão conhecimento de que a srta. Clairmont possuía documentos inéditos de Shelley, decide hospedar-se na casa dela com a intenção de, com seu falecimento (já iminente, pois era bastante velha), poder apoderar-se da relíquia. A estória toma um viés irônico quando a sobrinha de Jane lhe oferece os papéis após a morte da tia – desde que o capitão se case com ela. James muda vários aspectos do enredo, transformando, por exemplo, o poeta romântico num cidadão norte-americano, como veremos abaixo.

O escritor chama a origem de “A volta do parafuso” de “sombra de uma sombra”: a idéia da narrativa lhe teria chegado de “segunda” mão. O caso é que o bispo de Canterbury lhe apresentou uma estória de fantasmas. Esta lhe teria sido transmitida por uma senhora não muito versada na arte da narração. James pergunta a si mesmo como um germe “tão puro, reluzindo ali na poeira marginal da vida”, não fora aproveitado antes, sobretudo em

vista da dificuldade que haveria em se obter bons argumentos para contos de terror. A narrativa horripilante está relacionada aqui com o “espírito de certos criados ‘maus’” que tentam se apoderar da alma de um casal de crianças. Falaremos adiante como James consegue instilar o horror com o mínimo de descrições “físicas”, concretas, dos seres sinistros e de seus atos inomináveis.

O “grão” de *The Ambassadors* se insere num desabafo do amigo William Dean Howells, descrito ao escritor por Jonathan Sturges. Howells, já entrado numa idade em que as importantes decisões sobre a vida já foram tomadas e as opções à frente se acham bem mais escassas, de súbito se vê arrebatado, num belo jardim parisiense, pelo temor de não ter vivido. Ele percebe que a vida passara ao largo, e ele não a aproveitara. Agora, diante de um amigo bem mais jovem, que ainda tinha a *chance* de desfrutá-la, ele o exorta a fazê-lo sem perda de tempo. A observação recolhida por James contivera “parte da ‘nota’” que ele reconhecera como seu propósito. O restante “era o lugar, o tempo e a cena esboçados: esses constituintes se agruparam e se combinaram” de forma a lhe dar “maior sustentação”, ou seja, dar-lhe a “nota completa”.

É justamente no modo como esses “constituintes” se agruparam ou como James produziu esse “tumulto” em torno de sua idéia original que está a mola impulsionadora de grande parte do andamento dos Prefácios, vistos aqui como rememoração de um processo criativo e, por conseguinte, como manancial de discussões artísticas. O desenvolvimento dado ao primeiro esboço de consciência; os diversos meios pelos quais James procurou “sustentá-lo”; como esses suportes, essas estruturas, serviram ou não para reafirmar o propósito inicial; como o próprio processo de criação, enfim, soterrado pelo peso dos anos, pôde então ser trazido à luz pelo único observador capaz de dar-lhe a exumação adequada – o próprio autor: são todos esses aspectos que formam a “estória de uma estória” segundo o ponto de vista de James, criador tornado criatura por conta do movimento em si da reapropriação.

Não é preciso dizer que nenhum desses tópicos está presente em *The Craft of Fiction*, de Lubbock. O fenômeno que aqui instaura a reflexão é outro. Nos Prefácios, estamos falando de uma atividade de recordação, de recuperação, que enceta, sim, muitos pontos de crítica, mas estes são, de certo modo, a consequência. Dizemos “de certo modo” porque são uma consequência *consciente*: James queria que ali estivessem, precisava que ali se encontrassem (como pretendemos demonstrar). Mas ele também desejava que a crítica viesse a reboque do movimento da memória, isto é, que as questões técnicas implicadas “saltassem” diante de nossos olhos como vistosos peixes prateados em meio ao lago formado pelo relato autobiográfico. Em vez de sondar as profundezas da consciência de seus seres imaginários, James volta a luz para a própria imaginação, a única capaz de deflagrar essa “busca do tempo perdido” no interior da casa da ficção.

Não queremos, com isso, desmerecer o trabalho de Lubbock. Pelo contrário. Sua sistematização contribuiu para o desenvolvimento de teorias da narrativa muito importantes para o estudo da ficção contemporânea, sobretudo no que diz respeito às técnicas do foco narrativo (ponto de vista, posição do narrador etc.). Também sabemos que ele se inspirou em diversas idéias e recursos sugeridos por James, ordenando-os, dando-lhes um acabamento mais coeso, mais objetivo, até certo ponto mais didático. O que nos interessa, nesse cotejo, é perceber como cada um – James, como artista tornado crítico de si mesmo, e Lubbock, como crítico, aqui, *tout court* – perseguiu seu objetivo de modo diverso. Não cabe a Lubbock, ademais, que em nenhuma parte de *The Craft* apregooou a condição de porta-voz das idéias de James, a responsabilidade por ter sido posteriormente alçado pela crítica a esse posto. Na verdade, *The Craft* é um estudo original de Lubbock, ainda que filtre concepções intuídas por James. A cada autor, seus méritos e suas especificidades.

#### iv. A vida e a arte

Hoje em dia, é comum os críticos atacarem os teóricos do passado, que compulsavam os Prefácios, na definição de Goetz, simplesmente como um tratado autônomo de crítica literária. Segundo a nova exegese, não há como derivar um método desses textos de James, ou discutir sua técnica para a criação ficcional, sem levarmos em conta o caráter particular, auto-referente e memorialístico dos Prefácios. No entanto, essa desconsideração foi moeda corrente desde que Richard Blackmur os reuniu em seu famoso livro *The Art of the Novel: Critical Prefaces of Henry James*.

De fato, embora tivesse destacado, logo no início de sua introdução a *The Art of the Novel*, que “nunca houve um autor que viu a necessidade e teve a habilidade de criticar específica e detalhadamente sua própria obra”, Blackmur tende a apreciar os Prefácios como um vade-mécum – ou seja, “um ensaio de crítica geral que tinha um interesse e uma existência à parte de qualquer conexão com seu trabalho [...] e que constituíram uma obra de referência bastante exaustiva sobre os aspectos técnicos da arte da ficção”.

[46]

Nesse sentido, no final da introdução, Blackmur faz uma lista, “um tipo de índice fundamentado”, desses aspectos. O uso de uma inteligência central como ponto de vista para a condução da estória, o método usado pelo autor para chegar ao tema, a superioridade de alguns assuntos diante de outros, as maneiras como o escritor pode “moldar” seus leitores, os meios para evitar a frouxidão da narrativa, a importância da atenção e da apreciação na leitura, a necessidade de diversão, a abordagem indireta e a cena dramática, o tema internacional (a questão do embate entre os valores e atitudes norte-americanos e os da “velha” Europa), o uso do “deslumbramento” como consequência do ponto de vista, a problemática do tempo, a ironia e a ambigüidade, a narrativa em primeira pessoa: esses são apenas alguns dos pontos que Blackmur enumera e explica, remetendo-nos ao(s) Prefácio(s) de onde foram pinçados.

A primeira edição de *The Art of the Novel* é de 1934. Em 1961, quando Wayne Booth lançou sua *Rethoric of Fiction*, a discussão já corria mais nuançada. Booth afirma que os Prefácios não oferecem “redução fácil” para

as questões técnicas, pois não trazem uma simples visão normativa do que deve ou não deve ser feito em termos de ficção. James apresenta o seu método, e esse é “surpreendentemente variado”. Citando a famosa passagem da “casa da ficção”, do prefácio a *Retrato de uma senhora*, ele lembra que essa construção não tem “uma única janela, mas um milhão”, que representa os milhões de modos de contar uma estória. Num comentário sobre *The Craft of Fiction*, Booth observa que, na obra de Lubbock, o tratamento que James dá a dezenas de problemas literários (veja a tabulação de Blackmur) “é reduzida a um ponto indispensável: o romance precisa se tornar dramático. A consideração de Lubbock é mais clara e mais sistemática do que a de James [...] É um esquema que James poderia ter apoiado, mas que, no relato de James, vem cercado de qualificações importantes que já começam a ser negligenciadas por Lubbock”.<sup>[47]</sup>

No entanto, são justamente essas “qualificações importantes” que Booth vai aos poucos desconsiderando ao tecer sua reflexão sobre o método impessoal, dramático, de ficção, em oposição ao método retórico defendido pelo crítico. Ao discutir a técnica de James, ele parece esquecer o contexto, a voz autoral, a intenção pragmática e o projeto mais amplo em que os Prefácios estavam inseridos: a *Edição de Nova York*. Seria possível extrair os temas do corpo desses textos, como se seu composto retórico fosse absolutamente neutro? Seria essa a intenção de James, que tinha horror a generalizações, a tematizações? Segundo Goetz, quando o escritor resolvia discutir uma questão temática era sobretudo para pôr em dúvida sua “eficiência como instrumento crítico”.<sup>[48]</sup> Como em seus romances, nos quais procura “apresentar” em vez de “contar” a estória, James se esforça, nos Prefácios, para provar a indissolubilidade entre “tratamento” e “assunto”.<sup>[49]</sup> Ele os escreve para apresentar a sua obra, e sua implicação é, até certo ponto, bastante pessoal.

A óptica de Goetz está bem mais próxima das atuais considerações sobre os Prefácios. Críticos diversos, como John Carlos Rowe, John H. Pearson e David McWhirter, consideram esses textos indissociáveis da

*Edição de Nova York*. Eles seriam, como vimos, um dos elementos a serem analisados, em conjunto, ao lado dos romances e contos escolhidos, da própria seleção (e conseqüente exclusão), da exaustiva revisão e das inúmeras alterações impingidas por James à sua obra, além das fotos de Coburn rigorosamente joeiradas pelo romancista para figurar nos frontispícios. Rowe chega a acusar Lubbock e Blackmur, entre outros, de usar “os Prefácios tão descuidadamente quanto um viajante em apuros folheia as páginas de um guia turístico”.<sup>[50]</sup> Menos cáustico, Pearson observa que “contrariamente à afirmação de R. P. Blackmur de que James planejava os Prefácios à *Edição de Nova York* como um guia para escritores na ‘arte do romance’, esses textos se insinuaram como um guia para os próprios leitores de James”. E continua, adiante: “Os Prefácios representam, é claro, um dos mais finos escritos críticos de James; eles são, contudo, *excertos* de um trabalho muito mais extenso – a *Edição de Nova York*”.<sup>[51]</sup>

Dessa forma chegamos, assim, à segunda maneira pela qual podemos apreender os Prefácios de James: considerando-os comentários pessoais à obra do escritor, uma espécie de moldura para os romances e estórias curtas por eles apresentados. Ao confrontar o desenvolvimento de sua fábula com o germe que a originou, James muitas vezes reclama, naquele seu jeito de reclamar que mais se assemelha à recordação carinhosa de um obstáculo superado, que o processo de criação tomou um rumo tão amplo e inaudito que parece ter escapado do controle de seu criador.

*The Awkward Age* representa, por exemplo, uma dessas composições que tomaram “um inopinado princípio de crescimento”, tendo sido, por isso, apresentadas como “monstros”. A *idée-mère* era, como apontamos acima, bastante simples – a chegada à puberdade de uma moça e a reação que a “idade ingrata” despertou num círculo vitoriano que se destacava por suas idéias liberais. James, de início, pensou ter assunto para um conto. Como a idéia inspiradora, porém, ainda de acordo com o escritor, tem uma capacidade de geração difícil de ser testada, o “pequeno grão temático” cresceu além da conta.

Diversas vezes os editores de James Ihe pediram para restringir o tamanho de suas histórias. A forma da novela, que o autor aperfeiçoou com tamanha destreza nas letras anglo-saxônicas, talvez tenha sido fruto de sua incapacidade de escrever contos relativamente curtos. Lemos, por exemplo, num apontamento em seu diário, datado de 2 de fevereiro de 1889, a respeito de *The Tragic Muse*: “Tive receio de que minha história fosse frágil demais. Por temer reduzi-la muito, tornei-a demasiado grande [...] Variedade e concisão devem ser minha fórmula para o restante da história – rapidez e ação. Como de costume, acabei me alongando no primeiro capítulo – muito condescendentemente descritivo e ilustrativo. Mas posso recuperar-me”.<sup>[52]</sup>

A questão em parte reside nas inúmeras “relações” contidas no germe: são elas que tornam o “objeto interessante”, mas também dificultam seu “isolamento”. No prefácio a *Roderick Hudson*, James observa que essas relações, complicações ou desenvolvimentos são essenciais ao romancista: “[...] é fundamentalmente por meio deles que a idéia toma forma e vive [...] são a própria condição do interesse, que define e cai sem eles. [...] Exibir essas relações, assim que todas são identificadas, é ‘tratar’ sua idéia”.

Mas, se as relações são a matéria do interesse, elas conduzem o romancista a um impasse. “O que um pensamento feliz tem para oferecer depende imensamente da natureza geral da mente que o engendrou, e do fato de que seu leal anfitrião, não só cultivando com carinho as possíveis relações e extensões, a clara eflorescência latente na idéia, mas também devendo cuidar de outras coisas dotadas de sua própria ordem, fica terrivelmente à mercê da imaginação” (*The Tragic Muse*). As complicações nascem portanto do germe, estão contidas ali, mas dependem principalmente da imaginação do artista, isto é, da capacidade que ele tem de enxergá-las. Faz parte da excelência do artista, ainda mais, percebê-las, identificá-las e exibi-las, pois só assim sua idéia está sendo tratada. O problema reside na infinita capacidade de disseminação, de emaranhamento

dessas relações; quanto mais fértil é a imaginação do artista, mais ele se vê enredado na “selva cálida e profunda” das complicações.

Essa exuberância “tropical” pode ser reflexo da condição de que “as relações em geral não param em lugar nenhum, e o refinado problema do artista consiste apenas em traçar, por uma geometria própria, o círculo dentro do qual elas parecem com felicidade fazê-lo” (*Roderick Hudson*). Nessa frase, James se refere à dificuldade de delimitar o objeto dos Prefácios. Ele sente a necessidade de isolar seu assunto (encetado pelo poder gerador das relações), de dar-lhe um perímetro definido como se o traçasse com um marcador negro; de encaixá-lo, como adiante descreverá no prefácio a *The Tragic Muse*, em “um quadrado, no círculo, no charmoso oval, que ajudam qualquer arranjo de objetos a se transformar num quadro”.

Nessas considerações observamos alguns pontos importantes para entender a idéia jamesiana de ficção. É fácil perceber que as relações, complicações ou desenvolvimentos estão relacionadas com o germe, “essa força furtiva” de expansão; e também com a imaginação do artista. Como observamos, o germe é capturado diretamente da vida. É seu subproduto. O “fato sugestivo” pode ser ínfimo, e é melhor que seja, pois “nove décimos do interesse que um artista” tem por ele “está no que pode acrescentar-lhe e em como pode transformá-lo” (“Os papéis de Aspern”). As necessidades “de geração em semente” podem conter as relações, mas cabe ao artista trazê-las a lume. Ele retira o grão da “poeira marginal da vida” e desenvolve sua força. Mas o grão de nada valeria, não seria nada mesmo, se não fosse pela sensibilidade do artista de enxergar, de discernir as relações contidas ali, de “fazer crescer” qualquer visão de vida.

As relações se encontram, portanto, no limiar entre vida e arte. Elas são a vida, essencialmente, parecem brotar dali, mas só são interessantes, só deixam de ser poeira quando o artista deita-lhes o olhar entendedor. A vida é em essência, para James, essa força incontida, essa amplitude descontrolada que também é matéria formadora da ficção. A ficção, porém, vista como arte, precisa apresentar uma medida. Se o sistema vital convida a avançar sempre, o artista tem de “selecionar”, “comparar”, “sacrificar”. A

arte é “composição”, “o círculo”, “a forma geométrica” que abarca as relações. A tarefa primordial do artista é traçar esse padrão.

A relação, ou aliança, entre arte e vida no discurso de James sobre as possibilidades da ficção foi explorada por Sérgio Bellei em *Theory of the Novel*. A vida, em seu caráter caótico e irregular, em sua infinita capacidade de expansão, precisaria ser domesticada, controlada, pela força restritiva da arte. De certa forma, é o que Lubbock disse, ao afirmar que o “romance é um retrato da vida”, só exequível quando há “forma, planejamento e composição”,<sup>[53]</sup> ou seja, as ferramentas pelas quais a vida pode ser representada no quadro. O que Bellei sugere, porém, é que as coisas não são tão fáceis assim.

“A vida e a arte”, diz ele, “representam para James polaridades conservadas sob tensão, sem a perspectiva de uma resolução final, um par antitético de tendências opostas que nunca serão resolvidas numa síntese derradeira ou reduzidas por meio do domínio de um único aspecto.” A admiração que James tinha por Balzac, por exemplo, um sentimento que cresceu ao longo dos anos, advinha da perícia do escritor francês de manter um equilíbrio entre vida e arte, entre o “poder controlador da arte e a multiplicidade descontrolada do real”.<sup>[54]</sup>

Essa tensão em parte pode ser explicada pela própria natureza do romance, gênero que, por buscar empreender uma “re(a)presentação” da realidade, exhibe como nenhum outro uma proteiforme flexibilidade e uma imensa capacidade de inclusão. James, como artista dividido em seu duplo compromisso com o romance, “tanto no que ele oferece de liberdade como no que ele exerce de controle”, caminharia de uma ênfase da vida sobre a arte, de suas primeiras críticas, para uma ênfase “da arte e do engenho” sobre a vida, presente mormente “nos Prefácios”. Bellei propõe que o fato de os germes representarem “o mais ínfimo grão da realidade” (qualquer coisa além disso “estragaria a operação”) é indicativo da eminência do “poder formador da imaginação” do artista “em representar a realidade”.<sup>[55]</sup>

No prefácio a “Os papéis de Aspern”, James compara o fabulista ao “navegador, ao químico ou biólogo”, quando observa que sua função não é descobrir, mas reconhecer: como Colombo ao chegar à ilha de San Salvador, ele “topa” com sua idéia, pois tomara a direção correta e soubera o que significava “alcançar a terra”. Em *The Ambassadors*, a perspectiva se desloca um pouco. Mais uma vez enfatizando que o ficcionista procura o assunto no “jardim da vida”, a idéia é comparada a um “escravo escondido”. A tarefa do artista é tirá-lo de seu esconderijo, trazê-lo à luz, com a ajuda de cães de caça e do pedaço da roupa do fugitivo. O que está sugerido aqui é que a coisa oculta, ou por ser “descoberta”, não é totalmente estranha ao romancista. James surpreendeu-se com o fato de que ninguém, antes dele, notou o grão reluzente que deu origem a “A volta do parafuso”. A surpresa não nos soa de todo sincera, pois, como o próprio autor salienta, somente o ficcionista tem o instrumental para captar aquilo que os outros não vêem, seja essa ferramenta o retalho de roupa, os cães farejadores, sua capacidade de orientação ou seu conhecimento do que “aportar” significa. Numa imagem ainda mais clara, ele compara a busca do assunto à atividade de combinação executada por senhoras nos magazines, que vão atrás do tecido para suas roupas munidas de um retalho de pano.

O romancista já tem, portanto, o material em seu poder. A semente geradora é o escravo oculto; ora, se cativo, pertence a seu mestre; se oculto, fugiu da imaginação do artista, da qual fazia parte, antes de se perder no jardim da vida. Cabe ao fabulista resgatar essa porção extraviada de si mesmo. Bellei pondera que, se a realidade foi reduzida a um mero grão, então o escritor precisa agora “encontrar na imaginação, e não na vida, a fonte da diversidade”.<sup>[56]</sup> Mas, a se atentar para a imagem do escravo fugitivo, mais do que a diversidade característica da vida, o que o artista busca em sua imaginação é a própria força da vida em si.

Em *The Ambassadors*, o “encontro com o germe” é a “caçada” por Lambert Strether, o protagonista e autor, na estória, do desabafo que, na

vida real, foi proferido por Howells. A arte corresponde à “apropriação” da “sombra projetada” por esse personagem.

Apropriar-se, como vimos, é trazer à luz, é tornar visível. James diz claramente: “A arte trata daquilo que vemos” (*The Ambassadors*). Corresponde, segundo ele, a um processo diferente do acaso feliz que faz o escritor perceber o embrião de uma idéia. Não estamos mais no campo das caçadas, das navegações, das compras, mas no terreno do cálculo frio. No caso da crise representada pela famosa frase de Lambert Strether, sendo essa a “sugestão respeitável”, qual seria a “estória em torno da qual ela mais inevitavelmente formaria o centro?”. A estória adquire “a partir desse estágio a autenticidade da existência concreta [...] de modo que o ponto não está de modo nenhum no que fazer dela, mas apenas [...] por onde abordá-la”. Essa parte da equação é comparada à tarefa do contador-chefe, com suas avaliações, preparos e cálculos.

A estória passa a existir a partir do momento em que lhe imprimimos o cálculo, a dedução. Em *The Ambassadors*, a questão residiu em explicar o “tom peculiar” de Strether, o qual é, segundo James, a marca da “falsa posição”. O herói, representante típico da conservadora Nova Inglaterra, chegara à Europa com uma visão unívoca da realidade, que o escritor compara a um líquido verde num frasco de vidro. Ao entrar em contato com o Velho Continente, Strether se espanta vendo a infusão passar do verde para o vermelho, o amarelo e o preto. Sua falsa posição, seu conservadorismo e seu provincianismo o levariam a “apresentar-se no portão daquela fauna ilimitada dotado de um esquema moral do padrão mais respeitado”, mas pronto a quebrar-se diante de uma realidade mais vívida, diante de uma “apreciação liberal” dos fatos. Diante dessa “variabilidade violenta”, a situação se desenvolveria num “jogo de turbulências” e “no desenvolvimento de extremos”.

James pondera que o fato de Paris ser o palco para esse esfacelamento de uma visão de mundo escorreita, mas frágil demais, poderia soar algo óbvio. Mas a idéia de lugar-comum é descartada quando lembramos que o drama não se manifesta nas complicações em si e, portanto, não se encontra

nas forças externas a Strether, mas dentro dele. Logo no início do prefácio, o escritor adverte que o ponto crucial é que Strether percebe a crise: “O interesse de meu relato e a marcha de minha ação, sem mencionar a preciosa moral de tudo, apenas residem em demonstrar esse processo de percepção”. Trata-se, como James alcinhará em seguida, de um drama do discernimento. Para isso, ele precisava de um herói maduro, cuja imaginação fosse seu traço distintivo, um personagem que pudesse sentir e compreender em grande escala (mas não em grau absoluto, já que, nesse caso, ele não se poria numa falsa posição).

E mais: o escritor não pretendia dotar o personagem da característica de “herói” e “historiador”, não queria transformá-lo em “sujeito” e “objeto de sua fábula”; recusava-se, em suma, a empregar o recurso do narrador em primeira pessoa. Para James – e esse é um dos poucos anátemas em sua teoria –, a “auto-revelação” ou a “autobiografia”, no caso de uma fábula longa, levava a um afrouxamento, a uma “terrível fluidez” da narrativa. O escritor quer Strether herói de seu relato, ele o quer objeto, mas não sujeito da ficção; mas como fazê-lo, se pretendia retratar o drama de sua consciência, de seu discernimento? Havia uma dificuldade aí, que poderia ser trabalhada para a vantagem do ficcionista, pois, como James repete muitas vezes no transcurso dos Prefácios, o êxito do criador está no obstáculo vencido. Ou seja, não haveria fábula, em primeira instância, se não houvesse a barreira; ela não só é desejável, como faz parte da essência do processo da criação. James critica os escritores que se queixam da falta de recompensas, pois são as próprias dificuldades que “banham os objetos em seu lume dourado”, são elas que os moldam, por conseguinte, e que legitimam a própria existência do criador: o trabalho é árduo, as dificuldades podem deixar o escritor “abatido e fatigado; mas como, a seu modo, terá vivido!” (*The American*). Em *The Ambassadors*, a dificuldade é simbolizada pela idéia de “estreiteza” do local, necessária para a “força da sugestão correta”: a “estória” só começaria a existir a partir do momento em que o escritor procurasse a saída do “local estreito, adequadamente concebido”.

A saída, nesse romance, se dá por meio de dois recursos, um dos quais já entrevisto. Este consiste em empregar apenas um centro de consciência: “Outras pessoas em número nada escasso povoariam a cena, cada uma com seu interesse pessoal, com sua situação a ser abordada, sua coerência a ser atingida, sua relação com meu motivo principal, em suma, para estabelecer e levar adiante. Mas a percepção de Strether sobre essas coisas, e apenas a dele, serviria para mostrá-las; eu deveria conhecê-las apenas através do conhecimento mais ou menos tateante que Strether tinha delas, já que esses mesmos tateares figurariam dentre seus movimentos mais interessantes [...] Isso me daria uma grande unidade, e essa por sua vez me concederia a graça [...] da intensidade”.

A demanda da unidade e, logo, da intensidade, por meio da busca de um ou mais centros de consciência, é vista por Blackmur não só como um dos pontos cruciais do método de James, mas também marca da especificidade do romance: somente a ficção poderia dramatizar uma inteligência; ou seja, “criar uma fina inteligência central com cujas condições tudo mais poderia ser unificado e na dependência da qual tudo mais se posicionaria”.<sup>[57]</sup> De fato, James discute o tema em diversos Prefácios. No de *Roderick Hudson*, o fato de o centro da consciência residir no personagem de Rowland Mallet (amigo do herói Roderick) “salva” o romance, na opinião de seu criador, de uma série de problemas estruturais. Rendendo-se a esse princípio de composição, a obra torna-se coesa: “O tema consistia na visão e na experiência que tinha dele outro homem, seu amigo e mecenas [...] assim que se descobre o centro, o ponto de comando de todo o resto, esta [a obra] se mantém em equilíbrio”. No Prefácio a *Retrato de uma senhora*, falando em termos de pesos na balança “do interesse”, James professa ter imprimido o maior peso sobre a consciência da jovem, Isabel Archer; e o menor sobre a “consciência dos satélites da heroína”, tornando esse interesse “apenas tributário do maior”. Enquanto, em *The American*, o centro da estória está em seu protagonista, Christopher Newman, em *The Tragic Muse* a unidade é obtida pela observação feita por

dois personagens, Peter Sherringham e Nick Dormer, de uma terceira, a atriz Miriam Rooth.

O segundo recurso usado por James para compor a obra está em tratar o material de *The Ambassadors* como uma peça de teatro. Assim, o romance se divide em partes que preparam a cena (e que tenderiam “a superprepará-las) e em “partes, ou dito de outra forma, em cenas que justificam e coroam a preparação”. Assim, tudo o que está ali que não é uma cena é uma “clara preparação, é a fusão e a síntese do quadro”. Esses dois aspectos se alternam no romance; e são “essas alternâncias”, segundo James, a própria “forma e padrão” de *The Ambassadors*.

Para Booth, no decorrer de sua carreira James foi-se tornando cada vez mais interessado num esquema narrativo objetivo e impessoal, no qual a figura do narrador se afasta e a estória se desenrola aos olhos do leitor como se fosse por impulso próprio. A questão está no fulcro do ensaio de Lubbock e pode ser resumida na dicotomia *showing versus telling* (*grosso modo*, “mostrar” ou “apresentar” versus “falar” ou “contar”). James prefere apresentar a coisa, mostrar o processo se desenrolando, a entabular um discurso sobre a coisa, a falar ou contar como o processo se desenrolou. Essa técnica se aproximava do teatro. No drama burguês que James estava acostumado a freqüentar, o espectador observa a trama desenvolver-se no palco sem a intermediação de uma narração explícita. A identificação do romancista com a arte do dramaturgo é tão grande que se deixa levar – sem sucesso – pelo apelo da ribalta. Apesar do fracasso de suas tentativas de escrever para o teatro, a experiência lhe deixará marcas profundas na técnica. Além disso, James estava fascinado com o moderno drama realista, epitomado por peças como as do norueguês Henrik Ibsen, que se apresentavam nos palcos londrinos. Diversas vezes, no decorrer das notas, ele compara o seu ofício ao do dramaturgo. Como este último, James está interessado em construir “a qualquer custo”, está “comprometido com a arquitetura; empenhado em lançar fundo seus apoios verticais e em deitar e fixar com firmeza suas bases horizontais – para que as vibrações advindas

da batida de seu martelo principal não lhe ofereçam nenhum risco” (*The Awkward Age*).

Em *The Awkward Age*, esse empenho na *construção* do romance à maneira de uma peça de teatro atinge seu auge. James, como vimos, observa que o pequeno germe dessa narrativa assumiu um aspecto monstruosamente descomedido. A causa está no excesso de composição (nunca um demérito para James, que prefere o “supertratamento” a uma deficiência na composição, pois somente nesta última se manifestaria “a beleza efetiva”), a qual, por sua vez, advém da forma como o escritor resolveu construir sua narrativa. Ao expor seu argumento aos editores, James conta que a estória adquiriu um efeito próximo ao cabalístico: havia um círculo maior, representado pelo assunto, situação ou objeto central; e círculos menores, dispostos em torno e equidistantes daquele. Estes últimos esclarecem, cada um, um determinado aspecto do assunto. James chamou-os de “lamparinas”: cada qual iluminando “uma ‘ocasião social’ da estória e da relação entre os personagens envolvidos [...] [ressaltando] toda a cor latente da cena em questão, fazendo-a ilustrar e esgotar sua contribuição específica para meu tema”. Essa “ocasião” era vista como “coisa inteiramente cênica”; e as divisões, como os atos de uma peça. Com isso, James obteria uma “objetividade especial, controlada”, sem a necessidade de narrar as “explicações e desdobramentos”, sem o emprego da “explanção oficiosa”, ou, como ele gosta de dizer, sem exigência de “posicionar-se por trás” dos personagens. Os personagens são vistos de frente e suas ações são representadas como as ações numa peça. Nesse caso, “as referências só podem ser, no extremo, recíprocas, relativas a coisas situadas, umas às outras, exatamente no mesmo plano da apresentação”. Esse rigor permitiria imprimir no “paraíso dos fios soltos” do romance a lógica do caminho único, “matematicamente correto” do drama. O resultado é que, para esgotar o tema dessa forma dramática, objetiva e *presentificada*, para retirar-lhe a “última gota” respeitando as rígidas “linhas cênicas”, obedecendo à necessária distensão (a aparência “vaga e esparramada”) das “numerosas relações” que o romance deve incluir, o pequeno germe cresceu

além dos limites imaginados. No entanto, é preciso lembrar que essa tendência para o crescimento não resultou de um descontrole sobre as relações, mas da necessidade de se “manter fiel à forma”, de exercer um controle absoluto sobre o princípio de construção.

Voltando ao exemplo de *The Ambassadors*, a forma dramática aliada à “economia” particular de eleger um centro de consciência, ou seja, o fato de que tudo estava atrelado à “aventura íntima” do herói, fazia supor que parte do valor da fábula não seria expressa. Ora, James diz ter iniciado a estória com muito a contar sobre Strether. Se o autor não queria fazer uso da “explanação oficiosa” e se não poderia ter pessoas, como no teatro, falando dele umas com as outras (lembramos que o ponto de vista é de Strether), a solução foi obrigar o herói a falar “tudo o que fosse necessário” para essas pessoas. Para isso, James teve de arranjar-lhe um ou dois “confidentes”.

No prefácio a *Retrato de uma senhora*, James introduziu essa idéia de confidente usando o termo teatral *ficelle*. *Ficelles* são personagens que não fazem parte da “essência” do assunto. Pertencem antes à forma, ao tratamento. James as compara a pessoas que acompanham a carruagem pela estrada: elas nunca se acomodam dentro do veículo. Em *Retrato de uma senhora*, Henrietta Stackpole age como *ficelle*; em *The Ambassadors*, essa figura é representada por Waymarsh e, sobretudo, por Maria Gostrey. Maria é a confidente por excelência de Strether, mas, como o escritor adverte, ela é menos amiga do personagem do que do leitor. Com ela, James pode expressar o que de outra forma tenderia a permanecer oculto, o passado do protagonista, sua relação com Woollett (sua cidade natal) e com a sra. Newsome, tratando-o dramaticamente, isto é, evitando o “bloco de narrativa meramente referencial” que tanto “viceja, para a vergonha da impaciência moderna, na página compacta de Balzac”.

Mais uma vez, portanto, o rigor devotado à forma dilata a narrativa, por meio da introdução de personagens aliados ao tratamento e da construção de cenas nas quais o escritor poderia empregá-los para, com eficiência, extrair o máximo de seu assunto (ou personagem) central. Mas, como veremos, a situação tende a complicar-se, e as ferramentas usadas em

princípio para o controle e a excelência da forma muitas vezes acabam se transformando, organicamente, em promotores do assunto. E o mesmo mecanismo, que promove o crescimento da fábula além dos limites planejados, pode singularmente recriar o padrão da vida no terreno supersutil da ilusão ficcional.

Assim, se as considerações de James até agora apresentadas parecem apenas reforçar a supremacia do método impessoal e dramático, é forçoso dizer que algo nelas nos revela mais do que um escritor preocupado com coerência técnica a qualquer custo. Há algo que nos leva além do discurso do método e para dentro das vicissitudes da representação artística; algo que embaralha ainda mais a dicotomia simples entre vida e arte. O método nunca é um caminho suave, como o apresentado por Lubbock. Há bastantes acidentes ali para subverter qualquer arranjo técnico. Tantos, na verdade, que parecem impedir uma mera ordenação de recursos a serem aplicados com facilidade pelo artista neófito ou pelo crítico apressado. Portanto, e a despeito do que ainda precisa ser dito do prefácio a *The Ambassadors* e dos outros, gostaríamos primeiramente de nos deter alguns instantes para meditarmos sobre a natureza desses acidentes, a fim de que, ao nos perguntarmos sobre seus motores e propósito, possamos ver essa poética singular sob um ponto de vista um pouco mais nuançado.

## v. Vida e arte? O velho fingidor e os dilemas da imaginação

Estivemos destacando alguns tópicos de crítica não só pela importância das idéias aí relacionadas, mas sobretudo para mostrar como a técnica da ficção é comentada por James. Sabemos que ele não parte de uma experiência alheia, de uma teoria preexistente ou de um método meramente dedutivo ou especulativo. James parte de sua própria experiência, revisitada após muitos anos.<sup>[58]</sup> Quase sempre, procura resgatar o lampejo criativo,

retrocedendo até o limiar subjetivo onde habita o germe, onde nasceu a idéia fundadora da fábula, para depois acompanhar os “passos e estágios” do crescimento de sua estória. O método, se é que podemos falar nesses termos, advém de uma aventura de foro íntimo, as peripécias de sua imaginação desnudada num texto de feitiço autobiográfico.

Acompanhamos com mais detalhes o caso de *The Ambassadors*; mas poderíamos ter escolhido, nesse sentido, qualquer um dos Prefácios. James desenvolve com rigor as etapas da evolução de sua “aventura reversa” com tudo o que ela tem de individual, particular, característico. A sua teoria serve de espelho à prática; aquela a reflete e é por ela refletida. Os Prefácios, como peça argumentativa, fornecem a continuidade, a moldura, a estória e a justificativa das fábulas que apresentam. Mas as fábulas apresentadas são a própria razão de ser dos Prefácios. Não podemos compreendê-los, até por uma característica estrutural, sem atentarmos para esse fato.

Além disso, James não fala do Método como se fosse algo irreduzível, o melhor método. Se há um ou dois dogmas – como sua recusa em aceitar o emprego da primeira pessoa em narrativas longas –, ele costuma elogiar ficções bem diferentes da sua, as quais empregam técnicas até mesmo opostas. Em *A arte da ficção*, escrita muitos anos antes, James já dizia que a única qualidade realmente importante numa obra era a de ser interessante. “As formas como ele [o escritor] é livre para tentar atingir esse resultado [de ser interessante] são surpreendentemente numerosas [...] não há limites para seus possíveis experimentos, esforços, descobertas, conquistas.”<sup>[59]</sup> Entre um romance de aventuras como *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, e um romance psicológico, como *Chérie*, de Edmond de Goncourt, James prefere o primeiro, pois foi muito bem-sucedido em sua intenção (o de ser um romance de aventuras), ao passo que o segundo teria falhado “miseravelmente” na execução.

Não existe, portanto, dogmatismo, e, se for necessário para uma melhor condução da fábula, a técnica – mesmo a mais acalentada – pode ser

sacrificada. Assim, não devemos nos surpreender que em *The Ambassadors*, grande ensaio em defesa das virtudes do método cênico, James passe em seguida a defender “os encantos e propriedades” mais refinados do não-cênico. Ou então que, nesse mesmo prefácio, em que criou quase um panegírico do uso de uma consciência única, o escritor conclua falando de uma passagem na qual o ponto de vista não é de Strether, mas de Mamie Pocock, uma personagem secundária que aparece no último terço do romance. A cena, que dá um “empurrão” em toda a trama, consiste em apenas observarmos, e “de um ângulo de visão ainda não experimentado, sua [de Mamie] hora de suspense no saguão do hotel, de absorvermos a partir de sua reflexão concentrada sobre o sentido das questões relativas a seu próprio caso, toda a tarde quente e clara de Paris, do balcão que dá para os jardins das Tulherias” (destaques nossos).

James a todo momento mostra os problemas surgindo, as dificuldades se avolumando, os equívocos se encetando, os desvios sendo tomados, os “remendos” sendo feitos. Ele acredita, por exemplo, que Roderick (de *Roderick Hudson*) “desmorona” muito rapidamente, isto é, a queda, o esfacelamento moral do herói, é relatada em termos muito sucintos: “[...] o esquema temporal da estória era bastante inadequado [...] Compreendemos o desmoronamento – nada é mais fácil, pois vemos pessoas ao nosso redor, de um modo ou de outro, cair aos pedaços; mas esse jovem deve ter tido pouco do princípio do desenvolvimento para ter sofrido tanto do princípio do colapso, ou então pouco do princípio do colapso para quem teve tanto do princípio do desenvolvimento”.

O escritor também admite não ter percebido a “falha incomum” de *The American*, a qual, como um “vazamento” em seu “flanco”, ameaçava afundá-lo. Afirma ter escrito “sem querer”, sem “intenção”, um *arquiro-mance*,<sup>[60]</sup> do tipo cuja “experiência”, para usarmos os termos de James, “desimpedida, fresca, desembaraçada”, está “isenta de condições” e opera “num meio que a livra [...] da inconveniência de um estado ‘relacionado’, mensurável, sujeito a todas nossa referências vulgares”. Além disso, como

estava preocupado com o fato de que Newman deveria sofrer uma afronta, uma injúria qualquer, não se importou com a “forma como isso se daria”. Assim, os aristocráticos e empobrecidos Bellegardes nunca teriam agido, na realidade, da forma como se portaram, na estória, diante do “rico e fácil americano: eles, pelo contrário [do que mostra a narrativa], tomariam com entusiasmo tudo o que ele pudesse lhes dar, apenas pedindo mais e mais, para depois confortavelmente ajustar suas pretensões e seu orgulho”.

Como vimos ainda, James observou que *The Tragic Muse* e *The Awkward Age* tiveram um desenvolvimento demasiadamente longo, que fugiu ao esquema inicial concebido. Além disso, com relação ao primeiro desses dois romances, ele conta ter sentido dificuldade para instalar o “centro estrutural” de sua estória “no meio”.

James cita, enfim, as críticas que sofreu por conta de “Os papéis de Aspern” e “A volta do parafuso”. Na primeira novela, segundo o crivo dos leitores, James não poderia ter transposto parte do enredo para o outro lado do Atlântico (como fez, visto que Aspern é norte-americano), pois em seu país natal não haveria condições para que surgisse um poeta da mesma envergadura de Shelley no momento histórico descrito pelo escritor. Na outra novela, um dos problemas estaria no fato de James não ter se aprofundado no retrato psicológico da governanta, a narradora do caso assombroso.

Talvez, com exceção de *The Ambassadors* e *Retrato de uma senhora*, todas as suas composições parecem merecer um reparo ou outro, do ponto de vista do próprio autor ou de seus leitores. Mas esses “defeitos”, embaraços, dificuldades, têm uma função dentro da economia funcional dos Prefácios. Em princípio, do lado da narrativa, apontamos como James gosta de mostrar como a idéia inicial surgiu, para depois acompanhar seu desenvolvimento, cercado-o de considerações e explicações. Dentro desse modelo, vimos que as dificuldades despontam como uma espécie de contraponto à ingenuidade, placidez ou harmonia do plano primitivo. Elas são o antagonista, o argumento retórico oposto que assoma diante do desenvolvimento correto de um plano idealmente projetado, instigando o

escritor (no caso de ele percebê-lo) e ameaçando o resultado final de sua obra. Claro que, como também salientamos, as coisas para James nunca são unívocas, e muitas vezes é a dificuldade, a “estreiteza do lugar” que impele o escritor a encontrar soluções que definem o correto andamento da estória. Na verdade, se atentarmos para o trecho abaixo, retirado do prefácio a *The Awkward Age*, podemos nos perguntar se os equívocos, surpresas e reajustes não são a norma, ao invés da exceção:

Quando penso naquelas dentre minhas muitas medições falsas que acabaram resultando, após muitas angústias, em decentes simetrias, confesso que acho toda a questão um caso de especulação filosófica. As pequenas idéias que não teria tratado a não ser pela intenção de mantê-las pequenas, as situações desdobradas das quais nunca sem premeditada malícia teria me encarregado, as longas estórias cujo propósito o tempo todo era o de serem curtas, os assuntos curtos que furtivamente tramaram seu desenvolvimento, a hipocrisia dos inícios modestos, a audácia dos centros deslocados, o triunfo dos planos nunca concebidos – desses remendos, ao olhar em torno, vejo minha experiência revestir-se [...].

Nesse aspecto, a complicação decorre da própria natureza do romance, que solicita, implora, exige uma “liberdade absoluta”. Ao contrário do historiador, escreve James no prefácio a “Os papéis de Aspern”, que precisa de “mais documentos do que pode usar”, o fabulista “pede mais liberdade do que pode tomar”. Assim, como pode o artista, em sua “aventura intelectual”, “combinar liberdade e tranqüilidade”? Como pode querer “seleção irrestrita – ou seja, tudo o que é belo e terrível na arte – sem uma dificuldade irrestrita?” (*The American*). O romance oferece tudo, parece permitir tudo, iludindo tantas vezes seu criador, fazendo-o acreditar que está no comando, quando não está. Mesmo quando está, quando age como um “contador-chefe”, ou toma emprestado o rigor, a precisão do “dramaturgo”, o caráter do gênero parece não servir a cálculos matemáticos. Para a “ciência exata”, para a “crítica das ‘belas’-artes”, alerta (em *The Awkward Age*), queremos ver a “notação” – mas é precisamente essa cifra que falta. Se, como o dramaturgo, o romancista tem de se submeter “aos altos e baixos do mercúrio revelador”, ainda não precisa “ajustar contas com a notação na superfície do termômetro”.

Sabemos que a dificuldade, em certa medida, decorre da grande liberdade, das “relações que não param em lugar nenhum”, obrigando o escritor a tomar (conscientemente ou não) providências de caráter formal, ou, como escreve James, de composição. Se as complicações puderam até então ser em parte atribuídas ao fato de que o romance colhe seu material no “jardim da vida”, entramos neste instante no âmbito da arte, a qual, como salienta Sérgio Bellei, representa a delimitação e redefinição do caráter irrestrito da percepção imediata.

O romancista deve extrair o máximo, ou melhor ainda, *tudo* o que a estória lhe fornece dentro de “seus próprios limites” (*The Awkward Age*), dar “todo o sentido de certas coisas, mantendo-as subordinadas ao plano” (*Roderick Hudson*), deve pôr “tudo o que é possível de nossa idéia numa forma e num compasso capazes de contê-la”, de modo a não sobrar “nenhuma gota do destilado nem a mais ligeira nesga na borda de nosso copo” (*The Tragic Muse*, destaques nossos). O copo é a forma, o limite, o plano, o “círculo” dentro do qual as relações *parecem* parar. O verbo “parecer” é essencial aqui, pois as relações de fato, insinua o escritor, não se interrompem. A incumbência do romancista não é fixá-las, mas dar a *ilusão* de que as fixou. Não se trata de um processo de mera eliminação, mas de compressão, de fusão, de uma “compactação artificial”.

Ao falar do esforço ou da impossibilidade de pôr o centro de *The Tragic Muse* no meio, James termina por declarar que “em muito poucas” de suas produções o “centro orgânico logrou instalar-se na posição adequada”. A solução? “Dissimular” o defeito: “Se me permitem a franqueza”, diz James, “essas produções têm de fato centros espúrios e especiosos, que compensam a inobservância da verdade” (destaques nossos). O centro deslocado no romance supracitado derivou de seu grande zelo em preparar o “palco” da primeira parte para a segunda, causando uma desigualdade entre as duas. Mais uma vez a solução é “mascarar a falha, de modo engenhoso e consumado, e de conferir à falsa quantidade a brava aparência da verdade” (destaques nossos).

Esses artifícios abundam em toda parte nos Prefácios. Observamos o problema de Roderick Hudson: sua decadência ocorre com muita rapidez. Mas, segundo James, se “a quantidade de ilustração” que poderia usar para “justificar o desastre do rapaz era indubitavelmente parca”, ainda lograva “torná-la vívida, podia produzir a *ilusão*, se fosse capaz de atingir a intensidade”. *The American* seria um *romance* na acepção de relato desraigado da realidade e as coisas ocorreriam ali diferentemente do que ensina a nossa experiência? Não é preciso se preocupar, pois o “artista ardiloso” recorre a novos artifícios: “Há nosso senso geral quanto ao modo como as coisas ocorrem [...] e há nossa percepção particular sobre como elas não acontecem, passível de ser despertada quando nossa reflexão e nossa crítica não foram hábil e triunfalmente entorpecidas. Há, é claro, bastantes entorpecentes [...] tudo é uma questão de aplicá-los com tato; nesse caso, a forma como as coisas não ocorrem pode ser engenhosamente transformada na forma como elas ocorrem [...] Confesso ser divertida [...] a engenhosidade [...] com que [...] ensaiei essa prestidigitação” (destaques nossos).

Mas não é só quando há um desvio do plano original que James emprega seus entorpecentes. Muitas vezes é a influência que precisa ser escamoteada; outras, a própria técnica. A forma dramática de *The Awkward Age*, informa-nos James, foi inspirada no romance dialogal da condessa Martel de Janville, mais conhecida como Gyp. Mas a concepção da escritora foi “a todo custo habilidosamente dissimulada”, ficando “sempre oculta ao olhar”. Em *The Tragic Muse*, James se via às voltas com duas narrativas independentes, o caso político e o teatral, que precisavam ser mostrados como um só. O romancista procurou então encobrir a “costura”. Ele igualmente escamoteia, de diversas maneiras, a estrutura dramática de *The Tragic Muse*, *The Awkward Age* e *The Ambassadors*. James “embaralha” os valores como um “conjurador”, “exorciza” associações, “oculta” influências, “encobre” por meio de “expedientes engenhosos” para a “consistência da forma”.

As formas pelas quais essa mágica ocorre podem ser as mais distintas. Para empregar um exemplo mencionado, o modo como James logrou disfarçar a “costura” de seus dois casos em *The Tragic Muse* se dá com a ajuda da personagem Miriam Roth. Ou seja, James busca a unidade ao empregar sua personagem como elo entre Nick e Peter, ou, ainda, quando a retrata por meio do olhar que lhe deitavam esses dois rapazes.

Em *The Ambassadors*, observamos como a escolha de um centro de consciência, de um refletor através do qual a história se desenrola, dava a unidade ao romance, a qual, por sua vez, resultava na intensidade, qualidade suprema, segundo James, a ser buscada pela composição. Booth, em *The Rethoric of Fiction*, pergunta-se: mas intensidade de quê? E responde em seguida: “Para James, era a intensidade da ilusão [...] [esta], ele nos diz diversas vezes, é o teste máximo: a mera ilusão da realidade não é suficiente [...] a intensidade em si não é suficiente...”. Para apresentar a imagem com “intensidade, fazer o retrato imaginado da realidade brilhar mais do que com uma mera meia-luz, são necessários os mais refinados poderes de composição do artista. E como qualquer senso de composição ou seleção falsifica a vida, toda ficção requer uma elaborada retórica de dissimulação”.<sup>[61]</sup>

A composição, a unidade, a harmonia, a síntese que James procura alcançar não representam um fim em si mesmo. Mas se trata de algo desejável, pois somente “por meio da ordenação não-natural que a arte pode atingir uma intensidade que não é encontrada na vida”.<sup>[62]</sup> James sacrifica a ordem pela ilusão. O fato de preferir “supertratar” o assunto a dar-lhe um tratamento deficiente, ao qual se refere no prefácio a *Retrato de uma senhora*, é repetido inúmeras vezes, de várias formas: o palco excessivamente elaborado da primeira parte de *The Tragic Muse* é um caso típico. Na introdução a *The Awkward Age*, o autor declara ter ficado tocado com a “quantidade de significados e pelo número de intenções, a extensão dos motivos para a geração do interesse [...] que consegui inserir cenicamente...”. Ou, como observa Booth, ele está “disposto a sacrificar

tanto a estrutura quanto a verdade literal para obter uma intensa ilusão da verdade”.

Como mencionamos, Sérgio Bellei comenta que a mera sugestão da realidade empregada por James em suas fábulas denota sua tendência em valorizar o poder ordenador da arte diante do quadro desarranjado da vida. No entanto, paradoxalmente, quanto mais o escritor manipula a forma, quanto maior a quantidade de composição empregada, maior a impressão da realidade. Para Bellei, a questão está relacionada com o “poder do simulacro, que representa a essência do real e, pelo menos em termos essencialistas, pode ser visto como uma representação mais real do que o verdadeiro objeto representado”.

Ao criar um padrão ilusório relativo a uma totalidade multifacetada, mas desprovida de padrão, o artista “descobre na simulação as propriedades essenciais do que está sendo simulado [...] a ‘realidade’ assim descoberta no modelo é produto de um constructo artístico, uma re(a)presentação que substitui o que estava presente em sua complexa plenitude por uma simulação ou imitação que só pode ser seletiva e, portanto, menos complexa do que o original. Trata-se do paradoxo de descobrir a realidade nas aparências”. Nesse sentido, se a seleção típica constitui a própria essência da realidade irregular e caótica, então, “quanto mais o artista enfatiza a forma, mais realista ele se torna, mesmo se a própria realidade for em grande parte ignorada”.<sup>[63]</sup>

De fato, não estamos nesse ponto muito distantes das considerações tecidas por James em correspondência ao escritor britânico H. G. Wells.

Em 1915, Wells lançou um misto de ensaio e sátira denominado *Boon, the Mind of the Race, The Wild Asses of the Devil, and The Last Trump*. Nesse texto, além de escarnecer James por ter considerado o “romance uma obra de arte”, ele acrescentou uma alegoria bem pouco lisonjeira sobre o método do Velho Mestre: “Trata-se de um leviatã à procura de pedregulhos. É um magnífico mas intragável hipopótamo empenhado a todo custo, mesmo ao de sua dignidade, em apanhar uma ervilha que se meteu no canto

de seu covil. A maioria das coisas, ele insiste, foge à sua capacidade, mas ele pode, mesmo assim, e com fabulosa obstinação artística, apanhar aquela ervilha”.

Wells também acusa James de fugir à vida, fechando-se num “ateliê”: ou seja, o escritor teria se refugiado na arte para escapar à vida, pois nunca descobrira que um “romance não é um quadro [...] que a vida não é um ateliê”. Esse preciosismo artístico, esse apreço pela minúcia (a ervilha), pelo traço “superficial” da beleza, desvirtuaria a vida: “Ele se põe a tirar a palha do cabelo da Vida antes mesmo de pintá-la. Mas, sem a palha, ela não é mais a mulher louca que amamos”.<sup>[64]</sup>

A resposta de James se deu na forma de duas cartas, a segunda delas exibindo a seguinte afirmação: “É a arte que *cria* a vida, cria interesse, cria importância, para nossa consideração e aplicação dessas coisas, e não conheço nenhum substituto para a força e a beleza desse processo”.<sup>[65]</sup> O simulacro, o constructo artístico, re-cria a vida, portanto, mais real do que quando ela própria se mostrava, intacta, diante de nós, pois gera o interesse que nos faz voltar os olhos para uma realidade que agora, quer queiramos ou não, é forjada pelo padrão ilusório, dissimulado, mas vividamente típico, da arte. A vida que James busca para suas histórias não é uma vida qualquer, mas algo já modificado pelo olhar do artista. O escravo fugitivo já fazia parte de sua percepção antes de seu criador partir em busca dele. Ao sair à procura do tecido para suas roupas, na outra metáfora, o artista já sabe o que está buscando, pois dispõe do retalho correspondente. Em sua imaginação, em outras palavras, ele já elaborava a vida bem antes de ela ser reelaborada pela arte da ilusão.

Em nenhum prefácio James é tão explícito em sua “retórica de dissimulação” para obter a “ilusão da verdade” quanto no de *The Ambassadors*. A representação, indica o escritor, acarreta um “cálculo dissimulado”. Para ele, “metade” da arte do dramaturgo não reside no uso das *ficelles*, como comentamos, mas na “dissimulação” de seu uso. Ao esconder “o caráter de *ficelle* do participante subordinado”, ao alisar “as

costuras e encaixes” da ostensiva associatividade de Maria Gostrey, impedindo que estas “se mostrem ‘emendadas’”, a figura adquire um “quê da dignidade da uma idéia primordial”. Para James são “invulgares” as questões de “como e por que” fazer a “falsa conexão de a srta. Gostrey passar-se, com o apropriado polimento, por verdadeira”. Trata-se de um expediente engenhoso “para a consistência da forma”. Mas não é só o artificialismo de Maria Gostrey que é minimizado com tamanho empenho de modo a fazer essa agente da “maneira” passar-se por agente “da matéria”. Assim como o romance *As asas da pomba*, *The Ambassadors* disfarça o fato de ter sido construído como uma peça de teatro, “aparentando ser o menos” cênico possível. O livro que James considera, enfim, “a melhor, em todos os aspectos, de minhas produções”, está repleto, de acordo com o próprio autor, “desses disfarces e perdas consertadas, dessas recuperações insidiosas, dessas consistências intensamente redentoras”.

O que nos conduz, portanto, a um aparente impasse. Observamos que o fluxo vital, irrefreável, a ser imitado pela arte, representa ao mesmo tempo a matéria-prima do escritor e seu maior desafio. A liberdade irrestrita das relações que não param nunca significa também dificuldade irrestrita, afirmou o romancista. A vida precisaria ser “domada”, por assim dizer, pela força restritiva, sintética e seletiva da arte. Num dos trechos mais polêmicos dos Prefácios, James diz serem *Guerra e paz*, de Tolstói, *Os três mosqueteiros*, de Dumas, e *Os Newcomes*, de Thackeray, “grandes monstros frouxos e descosturados”, porque contêm muita vida (com seus “elementos do acidental e do arbitrário”) e pouca arte (representada por uma “economia profundamente exaustiva” e “uma forma orgânica”).<sup>[66]</sup> A vida, assim, nessa dicotomia jamesiana, condição essencial da arte, é capaz de destruir a arte, se não for apropriadamente delimitada num belo desenho geométrico. Mas, então, do que James afinal está falando quando conta, zombeteiro, que *The Awkward Age* (como outras de suas composições) fora “oferecido como

*monstro*, em termos comparativos”, por conta justamente de seu “inopinado princípio de crescimento”?

Ele não se refere, como à primeira vista poderíamos pensar, ao crescimento do germe, colhido no “jardim da vida”, mas à “quantidade de acabamento” utilizada. Se o “monstro” de Tolstói, pelo menos nessa primeira aproximação tentativa, derivaria do excesso de vida, o “monstro” de James resultou do excesso de arte. Como apontamos anteriormente, Booth declarou que o romancista sacrifica a forma à intensidade de ilusão. Para obter esta última, James ergueria pacientemente “tijolo por tijolo” na “criação de interesse”, ou seja, imprimiria “pequenos toques, invenções e realces [...] *inumeráveis*” (*Retrato de uma senhora*). Mas se os recursos empregados para alcançar a ilusão são a seu modo também ferramentas da expressão, que forma é essa que está sendo sacrificada? E que forma é essa que a sacrifica?

Parece que estamos, aí, a falar de duas formas distintas: uma, a forma que pode ser sacrificada; a outra, a forma geradora do interesse, da intensidade da ilusão, capaz de transformar o romance num monstro descomedido (e, assim, êmulo da vida). A primeira, mais superficial, restringe e seleciona e reduz e filtra e funde. A segunda, aumenta, dilata, ilude, excede e sobretrata. A primeira está mais aliada à técnica; a segunda, singularmente, à vida. A primeira é o meio que submete o assunto de *The Ambassadors* a uma estrutura dramática; a segunda, a maneira de escamotear essa filiação. A primeira é a que cria Maria Gostrey apenas para expor dramaticamente o passado de Strether; a segunda, a que, aplicando a devida quantidade de prestidigitação, transforma a “falsa” (no sentido de ser um recurso técnico, não fazendo parte da “essência” da fábula) relação da moça em verdadeira.

Num ensaio de 1951 sobre os romances de Henry James, Blackmur distingue dois tipos de “forma”. Uma é a forma clássica subjacente, na qual as “coisas são mantidas unidas de um modo vivo, havendo o sentido da vida por trás”. A outra é a forma técnica, ou executiva, ligada às convenções do gênero, à habilidade prática. De acordo com ele, muita atenção fora dada à

segunda dessas formas, deixando escapar os “aspectos poéticos e criativos da linguagem de James”. Mas é justamente a primeira, aliada à vida e também à perenidade clássica, que desperta nossa atenção, move nossos sentimentos, instiga nossa inteligência e apela a nosso senso moral. Blackmur alterara os sinais da equação de James (como este inadvertida e significativamente invertera o título de *Guerra e paz*), dizendo que, tanto quanto o romance de Tolstói, *The Ambassadors*, *As asas da pomba* e *A taça de ouro* são “monstros frouxos e descosturados” justamente pelo fato de James ter imprimido neles sua própria marca do “acidental e do arbitrário”, que nos perturba o acesso à sua “economia profundamente exaustiva e forma orgânica”, pela qual somos atraídos a esses romances e na qual, enfim, precisamos procurar o “princípio de saúde e segurança”.<sup>[67]</sup>

Blackmur confessa não saber como essa mágica ocorre. Na verdade, quando se refere à marca pessoal de James do acidental e do arbitrário, está se referindo à forma executiva. Não fica exatamente claro, apesar dos exemplos que o crítico oferece em seguida, o que constituiria, na prática, a forma clássica subjacente. Esta estaria ligada, por exemplo, aos momentos de reconhecimento (no caso de *The Ambassadors*, a hora em que Strether descobre a terrível armadilha de sua “falsa posição”), de consciência, pelos quais apreendemos “a condição da vida”, mas que também implica, no caso de James, uma “renúncia da vida enquanto vivida nas mesmas condições em que a ciência e a consciência devem triunfar”.<sup>[68]</sup>

Esses instantes breves e fulgurantes, mas, a seu modo, tristes e trágicos também, pelos quais espiamos a vida em toda sua beleza e poder de destruição, representam uma espécie de ponta do *iceberg* da forma clássica. Em princípio, esta não teria nenhuma relação com a segunda das formas que mencionamos, a que produz a intensidade da ilusão, e sem dúvida Blackmur não ficaria muito à vontade com essa comparação. Entretanto, o que justamente queremos sugerir é que há um elo subliminar unindo o que o crítico chamou de forma clássica e a forma produtora da ilusão. Mesmo em Blackmur. Ao estudar a figura do confidente, ele observa que Maria

Gostrey se destaca da mera função de *ficelle*. Ela está de tal modo inserida no contexto da estória que suas emoções, sua inteligência, sua sabedoria começam a reverberar em todo o livro. Diz Blackmur: “Em vez de desesperança, ela cria esperança; em vez de futilidade, um possível uso; em vez de vazio, plenitude; e ela nunca torna tolerável o que deve permanecer intolerável. Por isso é que se torna, num sentido profundo, parte da estória, e por isso a estória a alça da condição de meio para a de substância. Se não fosse pelo fato de que um expediente como esse não pode ser assim denominado, eu diria que esse exemplo de expediente convencional do uso do confidente também seria um exemplo de forma clássica”.<sup>[69]</sup>

Ora, como vimos, foi precisamente o esforço usado na direção de inserir Maria Gostrey na estória, de disfarçar sua função de *ficelle*, de torná-la parte da essência da fábula, que deu a esse expediente, ou truque, um alcance que ultrapassa o âmbito da simples operação técnica ou recurso dramático. Se pudéssemos caminhar apenas um passo a mais, diríamos que foram os toques e realces e remendos inseridos por James no sentido de criar uma intensidade de ilusão (disfarçando o artifício e se reaproximando da vida) que possibilitaram a manifestação da forma clássica subjacente.

Mais uma vez não se trata de uma redução simples. Como sabemos, estudar a teoria de James, sobretudo a que está contida nos Prefácios, nunca é, como o tecido engendrado pelas motivações e complicações de seus últimos romances, algo preto no branco. Ela é antes variegada, cheia de nuances e matizes que podem desnortear quem busca ali verdades unívocas. A explicação de Blackmur nos satisfaz, ainda mais conhecendo – e apesar de conhecer – quanto James é caro à sua “forma executiva”. Ela nos satisfaz em parte porque introduz uma profundidade, um nível maior de imponderabilidade numa dicotomia de outra forma excessivamente rígida, entre arte e vida. A arte pode, sim, como a vida, gerar o excesso. James o diz com todas as letras, quando declara que a monstruosidade de *The Awkward Age* se deveu à “quantidade de acabamento”, quando valoriza a “multiplicação de aspectos”, “retoques”, quando elogia uma cena por ela

ser “copiosa e abrangente”, ou quando a experiência criativa do autor se revela no grande número de “remendos” que foi obrigado a aplicar.

Os remendos, consertos ou mágicas são a própria condição da construção. O edifício, insinua James, não é perfeitamente acabado, por mais grandioso que seja. O romancista afirma que, a despeito de sua laboriosa execução, tijolo a tijolo, não deixaria que o criticassem “por falta de alinhamento, escala ou perspectiva”. Ele “construiria em grande estilo – com abóbadas finamente ornamentadas e arcos pintados, como se diz, sem jamais deixar transparecer que o pavimento escaqueado, o terreno sob os pés do leitor, não se estende perfeitamente até a base das paredes” (*Retrato de uma senhora*). O que não vale dizer que o piso adornado logrou de fato chegar até a parede, mas que o autor conseguiu produzir a ilusão de ele ter chegado lá.

A ilusão também se encontra em outro trecho do mesmo prefácio, talvez o mais famoso dos excertos, em que James descreve a “casa da ficção”. Para o autor, o edifício ficcional é uma construção com milhares de janelas que se abrem para a “cena humana”. As incontáveis janelas têm tamanhos e aspectos variados, o que significa que a “forma” literária (na comparação de James) também é infinita. O observador, ou a “consciência do artista”, escolhe o seu assunto na amplidão da cena humana, de certa forma delimitada pela abertura da janela, ou forma. Aparentemente tudo soaria natural nesse quadro da apreensão clássica da realidade se James não tivesse introduzido um elemento perceptivo especial: ele associa ao “par de olhos” da figura do espectador o uso de binóculos, os quais representariam “um instrumento único para a observação”. Como sabemos, o binóculo fornece uma imagem da cena observada à distância. O observador, portanto, não está apenas vendo de um ponto de vista específico, determinado pela abertura na fachada da casa, mas espiando através de um conjunto de lentes e prismas que aproximam, ampliam e modificam o mundo exterior. Assim, a consciência do artista não se debruça inocentemente sobre o espetáculo da vida, mas é intermediada por um artefato que distorce a realidade, trazendo-a, porém, ao mesmo tempo, mais perto de nós, dando-nos a ilusão de que

lhe abarcamos a totalidade. Se quisermos usar os termos de Blackmur (e não devemos, a não ser como ilustração de uma idéia), a abertura da janela seria a forma executiva e os binóculos poderiam gerar, por sua capacidade de mergulhar na cena, provocando em nós a ilusão de uma realidade mais palpável e mais nítida, convidando-nos a apreender a vida em sua essencialidade mais vibrante, pois tocada pela consciência modificadora do artista, a forma clássica subjacente.

No prefácio a *The Ambassadors*, James retoma o tema da consciência do artista funcionando por meio de uma função cognitiva peculiar, mas a imagem que usa é bem mais obscura, em mais de um sentido. A ponte para as duas imagens é ainda outra metáfora, novamente em *Retrato de uma senhora*. James diz que a figura (de Isabel Archer) foi guardada na imaginação, a qual, como o “atento negociante de bricabraques”, sabe que ela está ali, como uma relíquia a ser negociada, na “sombria, apinhada e heterogênea lojinha dos fundos da mente”. A realidade foi então transferida para o artista, que a armazenou em sua imaginação. Mas essa “imaginação”, “consciência” ou “visão”, pois esses termos muitas vezes se confundem nos Prefácios, toma uma forma bem diferente quando James discute *The Ambassadors*.

A consciência do artista não está mais ligada à presença do observador nem é mais uma loja entulhada de quinquilharias preciosas, mas uma larga tela branca, “suspensa para as figuras da lanterna mágica da criança”. Sobre essa tela, a lanterna mágica projeta uma “sombra mais fantástica e mais articulável”. James falava da tarefa do escritor de procurar “o não visto e o oculto”, de capturar, no seu caso específico, a “sombra projetada” por seu herói, Lambert Strether.

Enquanto o real estava associado à “cena humana”<sup>[70]</sup> descortinada diante da casa da ficção, tudo parece mais nítido. Mas onde está o real agora? Sabemos que o “caso” de Strether é ao menos vagamente inspirado pelo discurso de um amigo de James; Strether tem essa função híbrida de ter derivado da realidade, de fazer parte, na terminologia jamesiana, de um

germe, mas também já é um ser ficcional, um personagem. Numa inversão do quadro sugerido pela casa da ficção, a vida não é mais apenas o que o artista vê – a realidade supostamente objetiva –, mas a própria visão do criador, o próprio arcabouço subjetivo por trás das lentes da invenção. Sua consciência é algo palpável, que existe, ainda que esteja alçada à condição de tela branca na qual, à semelhança da parede na caverna de Platão, são projetadas fantasmagorias. O escritor não mais procura o ser concreto, a realidade física, mas sombras (mais fantásticas e articuláveis: expressão que parece sugerir que seriam mais afeitas à manipulação do artista). A realidade, nesse caso, quase se afasta (ou se afasta de vez) para dar lugar ao aparato óptico representado pela lanterna mágica. Se o criador busca a sombra projetada por esse engenho, ele procura a ilusão por trás da ilusão, o avesso do ser, fugidio mas aberto a uma grande quantidade de “articulação”.

No quadro da casa da ficção, o artista se debruça sobre a cena com o auxílio do binóculo. Trata-se de uma visão “ativa”, pelo menos na medida em que o voyeurismo pode ser ativo. Mas, quando se trata da tela branca, está totalmente à mercê das imagens que dançam em sua mente. James não está falando do desenvolvimento da estória. Ele apenas discorre sobre a captação do germe. Mas de certa forma o autor fornece, em negativo, o teatro que se desenvolverá à frente do leitor/espectador. A estória se desenrola como esse teatro/cinema mental, e as sombras, agora tornadas vívidas pela mesma forma projetiva que as articulou, atingem o *status* de agentes de um drama de poderosa repercussão.

Em todo esse processo, o que chama a atenção e que gostaríamos de mais uma vez destacar é que a arte, ou ficção, está de tal forma unida à vida que é difícil dizer onde uma termina e a outra começa. O esforço de James em produzir arte e em dissimular a arte produz, ironicamente, a vida – como o autor sugeriu em sua resposta a Wells –, e esta, por sua vez, muitas vezes geradora da primeira, acaba emulando a si própria nos processos furtivos da mente. A razão para isso é que, a despeito do que queriam alguns escritores naturalistas e realistas, que viam no artista um mero reproduzidor imparcial do mundo exterior, James mostra que a realidade já existe de antemão na

consciência do criador. Não se rende a uma separação simples. A consciência projetada sobre a vida não deixa de ser a própria vida em projeto. Na verdade, a consciência não se projeta para fora. Ela já tem o “fora” dentro de si (as sombras da lanterna mágica, o pedaço de pano do escravo fugitivo, o retalho com que ele procura o tecido correspondente).

Estaríamos aqui no ateliê onde Wells acusa James de procurar refúgio? Mas, se estivermos, que ateliê é esse onde os grãos da vida são detectados pelos processos imponderáveis da ilusão, onde o simulacro, o “constructo artístico”, de tal modo se retroalimentou de suas próprias imagens projetadas que a vida assim concebida já não difere em nada da vida *a ser* concebida, pois esta última pode nem mesmo mais ser vida, mas o que a consciência do artista desde sempre concebeu como arte? “A arte cria a vida”, disse James; portanto, já não importa se a realidade não estiver mais lá, como algo distante, à parte, objeto da consciência artística. O sujeito, o criador, tanto se mesclou à criatura que a distinção clássica entre arte e vida e entre observador e observado já se tolda. A consciência do artista não pode ser separada do mundo retratado. A arte produz seus próprios móveis e são eles que o artista observa ao espreitar a vida. A arte se autoproduz, gerando a vida tal como a imaginamos, pois não conseguimos distinguir claramente imaginação de realidade. Poderíamos dizer, dando um passo além, que o objeto (vamos chamá-lo didaticamente assim) da arte, tal como James a concebeu nos Prefácios, é sua própria imaginação de artista, sua própria consciência, seu próprio discernimento. A aventura do mapeamento da criação decorre, em grande medida, da exploração da mente criadora.

É nesses processos furtivos que precisamos buscar a “economia profundamente exaustiva” e a “forma orgânica”. É na consciência do artista que o grande palco para a arte se instala. E que melhor palco para James investigar do que o que se abre dentro de si? Assim, quando se propõe a iluminar a “face velada da Musa”, ele em parte está revelando o rosto do poeta. Não mais Lambert Strether, Isabel Archer, Maria Gostrey, Roderick

Hudson: o grande personagem da “aventura reversa” é Henry James, o velho fingidor.<sup>[71]</sup>

São para algumas das características ainda não examinadas desse palco que voltaremos nossos olhos agora, em nossas últimas observações, para nos aproximarmos um pouco mais dessa outra face que se vislumbra nos Prefácios. E, à falta de binóculo, atentemos para o rosto do autor que principia a série de frontispícios fotografados por Coburn: a fisionomia séria e austera como a de uma efígie romana, um semblante do qual só podemos divisar um lado, e cujo olhar perscrutador encontra-se fixo à frente, em algo que está além de nosso campo de visão. Tal é a face visível do criador. A parte oculta se acha, até onde James nos permite enxergar (e ele nos deixa ver muito, acreditem), esboçada nos Prefácios.

## vi. A arte como celebração da ruína

De certa maneira viemos examinando, se não temêssemos usar a expressão ante esse quadro tão matizado, as considerações feitas por James sobre a estratégia de criação. Nem é preciso repetir a que distância se encontram de um discurso perfeitamente objetivo sobre a técnica narrativa, ou de uma litania sobre como o aspirante na arte da ficção deve proceder para atingir tal e qual efeito, a fim de produzir uma obra de arte. Os valores são demasiadamente fecundos, particulares, densos, variegados, mesmo contraditórios, para extrairmos um método simples de apresentação dramática e de percepção indireta, nem que seja na defesa de um tipo especial de romance. Houve quem o houvesse extraído, após a morte de James, e por uma boa causa até, conforme aponta Booth, para interceder pelo “novo romancista” contra os “modos loquazes de contar uma estória”.<sup>[72]</sup> Mas reduzir os Prefácios a isso significa não só desvirtuar-lhes o espírito como fechar os olhos para dezenas de outras questões e peculiaridades que, na verdade, repercutem de forma mais intensa do que essa apropriação

póstuma – por isso, o ataque de tantos representantes da crítica atual, como Rowe e Pearson, aos velhos defensores da arte de James. Contudo, para fazer jus aos segundos sem deixar de compreender os primeiros, precisamos nos perguntar ainda como o tratamento empregado por James nos Prefácios implica objeto e objetivos bem diferentes dos que pretendiam os defensores da “*technique pour la technique*”, ou como, para sermos ligeiramente mais jamesianos, a “maneira” de escrevê-los influenciou a “matéria” do assunto.

Ler os Prefácios de James é penetrar numa selva tão densa de imagens engenhosamente elaboradas, metáforas imprevistas, jogos de palavras, sutilezas de espírito e de significado que o leitor, aturdido, pode ficar a pique de inquirir aonde afinal o escritor pretendia chegar. Em *The Art of the Novel*, Blackmur associou o estilo dos Prefácios ao das últimas obras do autor, “difíceis de ler e cujos assuntos, ou o modo como ele os desenvolve, são ocasionalmente difíceis de coordenar com a própria experiência do leitor [...] Seu estilo tornava-se mais requintado à medida que expunha matizes e refinamentos de significado e de sensações não habitualmente descritos”<sup>[73]</sup> (destaque nosso).

Para destrinçarmos as noções sobre a arte da ficção contidas nos Prefácios, precisamos lidar com um arsenal de figuras de linguagem, com uma sintaxe dada a inversões violentas, com expressões que desafiam a interpretação. Além disso, uma idéia lançada em determinado trecho, ao ganhar significados e ser paulatinamente deslocada, acaba ficando, em outra passagem, em risco de se tornar uma nova idéia, mais nutrida, nuançada e poderosa – mas, até por conta disso, menos afeita a uma conversão fácil em termos de definição e aplicabilidade. Por isso, muitas vezes é complicado separar o que James queria dizer do modo como ele o disse. A expressão jamesiana está de tal forma aderida ao significado que parece querer roubar-lhe o lugar. Dito de outro modo, às vezes precisamos procurar, nos Prefácios, as idéias críticas do autor como quem analisa o poder metafórico e as ressonâncias morais de um texto literário. Como podemos imaginar, de fato, a questão da representação artística em James desvinculada da idéia da

casa da ficção ou da lanterna mágica, ou ainda dos refletores ou lamparinas? Como entender o “germe” (o próprio termo num sentido quase figurado) sem as imagens ligadas ao desabrochar, ao jardim da vida? Como entender a função artística atribuída por James ao ficcionista sem levarmos em conta as inúmeras comparações que surgem em todos os Prefácios?

É comum a crítica se referir às aproximações do ofício do pintor e do dramaturgo, tantas vezes mencionadas. Mas o fabulista também é o “bordador do tecido da vida”, ocupado em preencher com suas flores e figuras o maior número de furos da tela (*Roderick Hudson*); o negociante de bricabraques receoso em apresentar ao mundo uma idéia guardada em sua loja de antigüidades mental; o construtor que erige “uma bela, cuidadosa e proporcional pilha de tijolos” (*Retrato de uma senhora*); o advogado que apresenta a “causa” de Miriam Roth (*The Tragic Muse*); o ilusionista, o titereiro, o conjurador, o exorcista com seu saco de mágicas (*The American, The Awkward Age* e *The Ambassadors*); o navegante que, como Colombo, topa com a ilha de San Salvador; o químico ou o biólogo, quando reconhece que chegou a uma lei ou a um novo fato natural; ou ainda o contrabandista que, surpreendido pela guarda costeira, joga sua carga no mar, apostando que a corrente a levará até a costa (“Os papéis de Aspern”).

As imagens aquáticas, por sinal, são inúmeras nesses textos. Antes de *Roderick Hudson*, James “ativera-se à costa”, “nas águas rasas do conto”. Com esse romance, “os azuis mares do sul pareciam desdobrar-se” diante do escritor, que já sentia o “odor das ilhas das especiarias”. Em *The American*, ele se pergunta como, “após a partida”, não percebera no “flanco” da embarcação um “vazamento grande o suficiente para fazê-la afundar”; como, sobretudo, “sabendo estar em alto-mar, sem porto ou refúgio” até o término da viagem, “teria logrado fazer ouvidos moucos ao barulho das águas”. A improvisação livre, o “eterno desenrolar da invenção”, corre como uma enchente cujas águas se espriam, “colhendo casas, rebanhos e plantações em seus braços, arrancando, para nosso deleite, toda a superfície da terra – ainda que violando ao mesmo tempo nosso senso do curso e do canal, ou seja, nosso senso sobre os usos de um

rio e a virtude de uma estória”. James, nessa última frase, está falando (“Os papéis de Aspern”) dos contos de fadas caudalosos, ao estilo das *Mil e uma noites*: o contrário do que ele procura articular em “A volta do parafuso”, cuja dificuldade era “improvisar com extrema liberdade sem haver, ao mesmo tempo, possibilidade de destruição ou sinal de inundação; manter as águas, em resumo, próximas das relações ideais consigo mesmas [...] de modo que ela [a imaginação] não seria concebível se não fosse livre e não seria divertida se não fosse controlada”. A “nota” principal de *The Ambassadors*, por fim, seu argumento, teria se mantido “bem no meio da correnteza”, inserido “com pancadas duras, como uma estaca forte, para o nó de um cabo, com o turbilhão das águas ao seu redor”.

Seguiríamos um caminho igualmente profícuo se investigássemos os modos como James procura “delimitar o terreno de sua fábula”, se analisássemos desde os círculos geométricos ao palco do teatro, se partíssemos do copo para chegar às margens do rio, se observássemos a tela do pintor e depois as várias construções, como a “residência sólida e espaçosa” de *Retrato de uma senhora*, o “jardim murado com mato crescido” ou ainda o edifício cambaleante de *Roderick Hudson*. O olhar se deixa levar também pelas tantas janelas descritas nos Prefácios, que certamente rimam com as janelas da casa da ficção de *Retrato de uma senhora*. Pode ser a janela através de cujas venezianas James observava a romântica Piazza Santa Maria Novella, em *Roderick Hudson*; ou quem sabe a “grande janela ocidental” de sua residência em De Vere Gardens, no bairro londrino de Kensington, que permitia a entrada do “raio oblíquo” de luz, “filtrado pelo fog”, de *The Tragic Muse*. Poderiam ser ainda as janelas de *The American*, que davam para a Rue de Luxembourg, próximas à Place Vendôme, pelas quais James acompanhava a movimentação da cavalaria.

William Goetz lembra como o escritor compara as linhas negras do texto impresso sobre o fundo branco a janelas com treliças dos serralhos, por meio das quais tanto pode espiar o passado quanto ser por ele espiado. “As antigas circunstâncias”, escreve ele no prefácio a *The Spoils of Poynton*, por exemplo, “espreitam entre as linhas; estas servem àquelas

como as janelas com barras dos serralhos, atrás das quais, para o observador externo, sob a luz da rua Oriental, formas indistintas parecem se mover e espiar”. E mais adiante: “Espiondo através da treliça de fora para dentro, recapturo a imagem de uma casa de campo na encosta de um rochedo, à qual, assim que se anunciou o verão [...] me dirigi para terminar um livro em paz e iniciar outro com apreensão”.<sup>[74]</sup>

Como observa Goetz, o ato de re(a)apresentação, ou de reapropriação, efetuado por James nos Prefácios, parece sugerir a busca de um *locus amoenus*, um lugar protegido e oculto que só o autor pode revelar através das “barras dos serralhos”. As janelas que davam para a vida geradora da arte são agora as janelas que retornam à ficção, desta feita desenterrada, ressuscitada, transformada em matéria vital para os Prefácios. Mas esse processo vida–arte–morte–vida pode ser exposto pela “esponja úmida e garrafa de verniz” ou pelo “longo cabo da memória” que vasculha as camadas submersas das velhas obras. Ou seja, ainda segundo Goetz, o texto funciona aqui como uma espécie de “palimpsesto”, abrindo-se a vários níveis de significados sobrepostos.<sup>[75]</sup>

A análise apresentada por Goetz partilha uma perspectiva cada vez mais comum na crítica contemporânea, que consiste em estudar os Prefácios de James como um “trabalho literário independente”.<sup>[76]</sup> John H. Pearson, por exemplo, elogia o ensaio “Shame and Performativity: Henry James’s New York Edition Prefaces”, de Eve Kosofsky Sedgwick, pois submeteu os Prefácios “ao mesmo escrutínio que a literatura merece”.<sup>[77]</sup> De certa forma menos preocupados com as questões técnicas de composição, esses estudiosos analisam os Prefácios como se fossem uma obra literária, procurando nos motivos por trás dos motivos, nas palavras por trás das palavras, as estratégias autorais para a construção de significados, o contexto retórico empregado por James para transmitir uma mensagem bem particular a seus leitores.

Assim, para citarmos alguns exemplos, Eve Kosofsky Sedgwick utiliza a corrente dos *gender studies* para enumerar os diversos elementos do que

ela denomina “revisão pederástica” dos Prefácios. A autora afirma que esses itens, origem de “quase” constrangimento pela quantidade de intenção “gay” injetada pelo escritor, não devem ser tratados como “pretexto para um auto-ocultamento, mas como uma explícita fonte de um novo magnetismo autoral performativamente induzido”. Pearson analisa a retórica dos Prefácios ao afirmar que James estava empenhado em criar o “desejo para seu próprio consumo”, partindo de sua autoridade como “autor-tornado-leitor”, para, às claras e sub-repticiamente, “instruir seus leitores sobre como apreciar e discriminar a arte literária jamesiana”.<sup>[78]</sup>

Recusando igualmente uma visão meramente formalista dos Prefácios, a crítica atual busca, além disso, resgatar o contexto histórico no qual James os escreveu. Conforme destacamos no início destas considerações, Stuart Culver estuda a voga das edições de luxo na época de James, analisando, na influência que elas tiveram na *Edição de Nova York* e nas diversas particularidades que esta última apresentava com relação às primeiras, a forma como o projeto do escritor subvertia a idéia de obra definitiva e procurava, como “outra *performance* do autor em seu estilo tardio”, alargar os conceitos algo cristalizados nas relações autor–obra, autor–leitor e leitor–obra. James, ao contrário dos que preferiam ver na obra lançada algo inalterável e fechado, considerava seus textos uma coisa vital, aberta a alterações, nunca definitiva, nunca acabada. Também mostramos como Michael Anesko examina esse aspecto, entre outros, ao arrolar diversos fatores editoriais (preço, direitos autorais etc.), em parte responsáveis pelo fracasso comercial da *Edição de Nova York*.<sup>[79]</sup>

Apesar de não tratarem especialmente dos Prefácios, estes dois últimos textos apontam para uma tendência crítica mais ampla que, sabemos, procura estudar a *Edição de Nova York* como um projeto maior, organicamente ligado e coerentemente articulado. Assim, o conjunto de obras selecionadas (bem como a sua ordenação e o conjunto de obras excluídas), as mudanças inseridas pelo trabalho da revisão, a supervisão de James às fotos dos frontispícios e os Prefácios seriam partes de um todo

interdependente, coeso e uniforme no seu efeito e intenção. Nessa perspectiva, os Prefácios são parte integrante da *Edição de Nova York* e não podem ser discutidos desvinculados desse contexto.

E que uniformidade é essa? Quais são essas intenções? O que esses autores pretendem dizer é que James não seria apenas um escritor empenhado em inaugurar um discurso sobre a técnica da ficção, ou, em outras palavras, em elevar a ficção à condição de arte, estando dessa forma sujeita a um método e digna de uma crítica especializada. O projeto de James é, ao mesmo tempo, algo mais específico e mais amplo do que isso. Ele queria estabelecer com seu leitor um diálogo no qual mostrava o modo como gostaria de ser lido.

Para isso, a *Edição de Nova York* não representa apenas uma coletânea de textos comentados, mas também uma revisão atenta de sua obra. Esse processo, que James comparara ao ato do pintor ao limpar suas telas, no prefácio a *A taça de ouro* é aproximado do trabalho da babá zelosa. O escritor chama de sua “progênie” a seqüência de obras reapresentadas, o que em princípio não parece nada original. O interessante é o modo como lida com seus rebentos, como se fossem pequenos seres sujos e amarfanhados, entocados no mal iluminado quarto das crianças. Somente o cuidado da babá, munida do sabão e da agulha, pode resgatá-los e levá-los para a sala de jantar, onde os visitantes (os leitores), “possivelmente interessados”, os aguardam.

Longe de apregoar uma relação fácil, de relações unilaterais de autor para leitor, James ambicionava um público interessado, hiperatento, alerta para as múltiplas possibilidades do texto, disposto a aceitar as regras de um jogo do qual era peça-chave, de um mecanismo no qual somente sua resposta poderia coroar o propósito autoral, somente a sua redarguição poderia expor toda a beleza da obra. James reclama a atenção do leitor, reclamando da falta dela. “Noventa e nove por cento dos leitores”, diz ele no prefácio a *The American*, “não vêm serventia ‘nessas apreciações íntimas’.” No de *The Ambassadors*, comenta haver uma “medonha escassez de leitores que sequer reconhecerão ou jamais sentirão falta da efetiva

beleza” (lembramos que a “efetiva beleza” está ligada aqui à composição). Mais abaixo, nesse mesmo prefácio, James condena a tradição ficcional inglesa, por meio da qual o escritor ajusta contas com seu público “de maneira afinal tão descosida e vaga, tão pouco respeitosa diante de uma possibilidade tão escassa de exposição à crítica”.

Assim como investe contra a descosidura na obra, James não quer relações descosidas com o leitor. Sua “solicitude” direcionada para este último pode ser representada pela “engenhosa paciência” com que ergueu “tijolo sobre tijolo, considerando como tais os pequenos toques, invenções e realces”, os quais lhe pareceram, “durante a recontagem, inumeráveis e sempre escrupulosamente ajustados e coesos” (*Retrato de uma senhora*). O escritor, entretanto, não deve esperar grandes recompensas, pois vive de “salário mínimo”, sendo a “gorjeta” um ato “ocasional de inteligência”, dada “de lambuja” pelo leitor.

Se James exige o máximo de si mesmo na geração do interesse, ele busca a “reflexão e a discriminação” do leitor, mesmo sabendo que essa é atitude difícil, “mera sorte inesperada” (*Retrato de uma senhora*). Quando declara que o escritor não pode esperar muito de seu público, James não quer dizer que está satisfeito com a situação. Ele, na verdade, gostaria de contar muito mais com o leitor. Para este último, James erigiu a *Edição de Nova York*. Em busca de sua apreciação, investiu todos os seus recursos.

Vimos como as *ficelles* são “amigas do leitor”, por ajudarem-no a compreender aspectos da estória que de outra forma poderiam permanecer ocultos. Mas nem todo o esforço está no sentido de explicar ou de ajudá-lo a entender. James se compraz com os jogos de inteligência que é capaz de estabelecer com o leitor ponderado. Em nenhuma parte dos Prefácios essa afinidade e esse deleite com a discriminação do público mostram-se mais evidente do que quando trata de “A volta do parafuso”.

Essa “pura e simples peça de engenho”, de “frio cálculo artístico”, é, segundo James, uma “*amulette* para fisgar os não facilmente fisgáveis”. Para o escritor, não satisfazia fisgar “o mero tolo”. Se, por um lado, o autor se diverte em instigar o leitor inteligente, ele precisa, por outro, que este

empreste a própria experiência para que a estória atinja sua intensidade máxima. James se perguntava como dar a correta impressão do mal, como fazer seu conto “exalar o ar da maldade”. Não se interessava pela mera descrição do “caso físico”. A exemplificação da maldade de certa forma restringiria a noção mais ampla (e assustadora) do mal. Contudo, como não há um “mal absoluto”, mas sempre dependente da “apreciação, especulação, imaginação”, em última instância, da “experiência do leitor”, bastava tornar “bastante intensa a noção” que este último tinha do mal. O próprio leitor, “com auxílio da própria experiência”, forneceria assim “os pormenores”. Se James, em outras palavras, o convencesse de que seus seres endemoninhados eram capazes de “tudo”, da coisa mais terrível, o público completaria a estória com os detalhes, com os possíveis exemplos que James preferia não nomear. Dito ainda diferentemente, “A volta do parafuso” não deixa de ser, a seu modo, uma criação parcial do leitor.

Embora esse tipo de audiência fosse difícil de ser encontrado, James queria o leitor arguto, refinado, que se sentisse motivado a apreciar, a duvidar, a sentir, a participar. James caminha cada vez mais na direção de exigir o máximo de atenção de sua audiência. Se a prosa se adensa e as emoções se sutilizam, se os motivos se tornam mais inefáveis e as relações, mais refinadas, se os resultados finais se mostram cada vez mais abertos e criptografados, o leitor só pode corresponder com atenção redobrada, com os seus sentidos e capacidade de apreensão ligados na maior potência possível.

Foi nesse espírito de ampliação dos limites artísticos que James produziu a *Edição de Nova York*, encetando modificações textuais, inserindo fotos e escrevendo seus Prefácios. Mais do que meras molduras para as estórias apresentadas, estes últimos apresentam um tecido narrativo próprio, uma motivação própria, que vai além da discussão de tópicos de crítica literária. Se podem ser vistos como “um apelo à Crítica, ao Discernimento”, como uma defesa dos inúmeros requintes da arte da ficção, também podem – e devem – ser considerados a mais evidente, comovente e enviesada defesa da participação autoral no processo criativo, praticamente

a única forma concebida por James para inserir-se como participante ativo, em sua economia expressiva, dentro da própria produção artística.

Os Prefácios narram uma estória, que é a estória da própria estória em si. Foi Blackmur, sabemos, o primeiro a atentar para esse fato. “Antes de continuar com a apresentação e a análise”, diz ele em sua introdução a *The Art of the Novel*, “pode ser útil salientar que tipo de coisa, em sua particularidade, um prefácio de James é, e que tipo de exercício o leitor pode esperar empreender. O fator-chave é simples. Um prefácio é a estória de uma estória [...], por ‘estória de uma estória’ James queria dizer uma narrativa dos fatos acessórios e considerações que estiveram ligadas ao ato de escrever; o como, o porquê, o quê, o quando e o onde que não se mostram evidentes na estória em si, mas têm fascinação e significado próprios, que intensificam o conhecimento do leitor”.<sup>[80]</sup> Assim como os germes das estórias primárias permanecem ocultos até seu autor decidir dar-lhes forma, plantá-los e vê-los desabrochar, as circunstâncias, os “fatos acessórios” desse desabrochamento também se encontram soterrados, submersos, cobertos como se fosse por camadas de pentimento de um quadro ou de lodo de um rio. O processo descrito por James é de recuperação de um passado que só ele, como “autor-tornado-leitor”, pode trazer à luz.

Segundo a observação de Goetz, os Prefácios “assumem o caráter de uma ‘obra narrativa’, mesmo em seu parágrafo de abertura, quando James os chama de ‘conto emocionante’, ou (mais tarde) quando se refere a eles como ‘a estória de nossa estória’”.<sup>[81]</sup> Além disso, podemos apontar vários outros elementos típicos da criação literária, como diálogos, descrição de tempo e lugar e, sobretudo, narração em primeira pessoa. Mas não se trata de uma narrativa qualquer. Embora tome emprestados elementos da ficção para discutir a ficção, James certamente não se sentiria confortável em ver suas considerações discutidas apenas no âmbito do relato ficcional. O movimento é basicamente outro e envolve o formato da “autobiografia” – o que não deixa de ser uma característica bastante curiosa.

Sabemos que James rejeitava o uso da primeira pessoa em suas histórias, pois para ele esse procedimento acarreta a “terrível fluidez da autobiografia”. Ora, justo no campo do ensaio, da crítica, gênero supostamente mais objetivo, que sempre parece exigir o distanciamento, a isenção, além do uso das ferramentas retóricas correspondentes, dentre as quais o emprego da terceira pessoa, o escritor se empenha em elaborar um texto de cunho pessoal, subjetivo, em que a figura do “eu” aflora a cada página. Por quê? Em princípio, poderíamos supor que James está procurando fundar sua crítica no terreno da experiência, experiência particular por certo, mas não menos real e verossímil. “Minha experiência foi essa”, ele parece afirmar, “eu estive lá, sei como ela se deu; posso prová-la acrescentando as particularidades de sua gênese, de seu desenvolvimento, e inferindo daí as leis do gênero.” Baseando sua crítica no movimento da memória, o autor buscaria dar às suas considerações o estranho lastro de serem universais precisamente por serem pessoais, e de serem particulares na exata medida em que demonstram um tamanho cosmopolitismo.

Todavia, se está baseada no caráter testemunhal e, portanto, na voz autoral (que empresta a esses ensaios o alicerce da autoridade), a “autobiografia”, de fato, a despeito do rigor que observamos o escritor imprimir em seu discurso, reforça o cunho hipoteticamente expansível, multifacetado, fluido desses textos. Temos a impressão de que James sem mais nem menos pula de uma consideração a outra, insere novos elementos de forma aleatória, conduz seu pensamento independentemente de uma linha evolutiva coerente, encerra seus comentários sem muita cerimônia, deixa os Prefácios com um ar de coisa truncada, difícil de ser manipulada. Certamente esse aspecto deu munição a muitos de seus detratores e faz um ensaio tão rigoroso como o de Lubbock, por exemplo, semelhar-se a uma peça de calibre bastante diferente.

Mesmo deixando de levar em conta essas características para nos centrarmos apenas na linha autobiográfica como modo de compreender os Prefácios, podemos ficar bem frustrados, como sugere Goetz. O crítico raciocina que, do ponto de vista da teoria tradicional da representação

artística, a ficção comentada pelo escritor por meio dos Prefácios, assim como o quadro desenhado pelo pintor, constituiria uma mimese, uma recriação da realidade. Ora, como vimos, essa representação é posta em xeque diversas vezes nos próprios Prefácios, até o ponto em que chegamos a duvidar de sua eficácia como fazer artístico. O que James está procurando recuperar, nesses ensaios, não é tanto “a relação mimética do romance com o mundo que espelhou, mas sua relação com a biografia de seu autor [...] a obra é menos uma representação do mundo exterior do que da subjetividade do autor”.<sup>[82]</sup> E mais. Apesar de a ficção ser, como observou o escritor no prefácio a “The Reverberator”, “em alto grau um documentário” de si mesmo,<sup>[83]</sup> a relação da fábula com esse “documentário” não é visível para ninguém que não o próprio autor. Se não fosse pela interferência do relato autobiográfico, esse elo ficaria perdido para sempre.

Haveria, assim, pelo menos dois níveis de leitura dentro de qualquer texto ficcional. Um, que pode ser inferido pelo leitor, se devidamente munido das ferramentas críticas adequadas, e que representa a camada do significado literário. O outro, o estrato onde a imaginação do autor trabalhou seus inúmeros toques, a verdadeira fonte da criação, a qual só pode ser revelada pelo próprio artista. Como o pentimento, a primeira camada encobre a segunda, com a qual pode não ter nenhuma ligação.

Nisso talvez não haja nenhuma novidade em relação ao que já descrevemos nos parágrafos anteriores. Também já abordamos a repetida frustração do artista quando decide “apropriar-se da realidade externa”. Goetz escreve: “Em cada um desses Prefácios, então, James compõe uma pequena narrativa que coloca em ordem temporal os diferentes ‘momentos’ que compreendem a discussão do autor sobre a mimese. As narrativas não têm um *status* próprio, mas são seguidas por um comentário resumido que procura minimizar a frustração sentida em razão do fracasso do impulso mimético do artista”.<sup>[84]</sup>

Mas é preciso atentar para o fato de que esse fracasso se repete duplamente nos Prefácios. Como observa Goetz, está reproduzido, em

primeiro lugar, na própria descrição do labor artístico. Vimos que James nunca relata o processo de criação como uma sucessão de acertos, nem mesmo quando se refere a suas fábulas mais bem-acabadas. Antes, o que surge é uma seqüência de malogros, equívocos, dificuldades, acompanhada por tentativas de conserto, de remendo, de prestidigitação, o que leva a um desvio inevitável do plano inicial da representação. Em segundo lugar, podemos dizer que o modo como James narra esse fracasso assemelha-se a um novo fracasso, de estilo, de concepção, de resultado. Em outras palavras, o esforço mimético para representar o fracasso artístico da mimese como representação do real resulta numa série de narrativas, por assim dizer, essencialmente “frustradas”, por estarem balizadas pelos limites de sua condição ontológica. “O resultado é que esses ensaios”, completa Goetz, “em vez de formarem uma única estória contínua do crescimento do autor, consistem numa série alternada de narrativas fragmentárias e abortivas, e sentenças discursivas que tentam redimir o fracasso dessas narrativas.”<sup>[85]</sup> Ele conclui dizendo que os Prefácios não são, por si, um fracasso. Mas podem sê-lo, se forem lidos somente numa de suas grandes linhas interpretativas: uma, a que os considera apenas do ponto de vista da crítica; outra, a que só os concebe a partir da perspectiva autobiográfica.

À vista desse dilema, gostaríamos de encaminhar nosso comentário, nestes parágrafos finais, ainda em outra direção. Sem dúvida, James conhecia os obstáculos surgidos no decorrer do processo de criação literária. Seu discurso, nos Prefácios, em grande parte procura descrever e justificar essas dificuldades. Ele mostra como, nos romances, precisamos abarcar a imensa variabilidade representada pelo rótulo daquilo que conhecemos como “vida”, dentro do extremo rigor e precisão da fórmula que podemos definir como “arte”. À maneira de um balão de gás, é indispensável introduzir todo o ar capaz de ser empurrado pelo bocal da experiência, até o máximo permitido pelo reservatório, sem explodi-lo. Como relato dessa impossibilidade inerente (pois como conhecer a capacidade máxima de gás que o balão comporta sem romper com a

forma?), os Prefácios também precisam expandir seus limites até o limite, para abranger toda a experiência do artista, nem que para isso seja necessário misturar o ensaísmo e a autobiografia, incluir “o abismo negro do *romance*” no relato objetivo; nem que, para tanto, os Prefácios, coerentes com a *Edição de Nova York* da qual fazem parte, reforcem o caráter de gloriosa ruína, como sugere Stuart Culver.

No início da introdução, mostramos que James comparou sua *Edição de Nova York* ao trágico destino de “Ozymandias”, soneto de Shelley, que faz uma leitura parabólica das ruínas de um fabuloso monumento outrora erguido em homenagem a um soberano egípcio.<sup>[86]</sup> No entender de Leon Edel, a imagem apenas confirmaria a derrocada do grandioso projeto do romancista, que mais uma vez via o público virar as costas para o que tinha a dizer. Stuart Culver, porém, para quem o poema significa mais do que “uma fábula patética de ambição frustrada”, enxerga na frase de James um subtexto irônico. De fato, se atentarmos para o soneto, percebemos que há nele um duplo sentido. O primeiro consiste na intenção do déspota de querer que seu poderio seja eternamente louvado (indicado pela imagem do “coração que alimenta” [...] as “paixões” mundanas) – plano frustrado pela ação implacável do tempo. A segunda instância é o zelo do escultor em retratar essa vaidade (ilustrado pelas “mãos que zombam” dessas mesmas paixões). Para este último, seu triunfo só poderá ser assistido após os anos terem transformado em escombros sua obra-prima; no momento em que o desmoronamento da forma puder, por fim, representar à perfeição a tragédia da falibilidade e da insensatez humana, diante da inevitável aniquilação. Para Culver, James faria as vezes do imperador que sonha em perpetuar sua marca e também do artista, que mostra que a marca só é perpetuada na ruína. Os Prefácios fazem eco a essa nota irônica quando, por exemplo, James afirma que o sucesso do autor “depende muito de sua falibilidade”.<sup>[87]</sup> *A Edição de Nova York*, do mesmo modo, seria bem menos um monumento irrepreensível e acabado, dedicado à perene excelência da forma, do que um

relato sobre a imperfeição, a indefinição e a ausência de acabamento, como índices artísticos opostos à frágil concepção de primor absoluto.

Os Prefácios, inseridos nesse conceito, descrevem uma evolução antes tentativa do que normativa, antes experimental do que catequética, antes equívoca do que homogênea, antes inconclusa do que definitiva, antes “aberta à visitação” do que encerrada. Por isso é que, em vez de serem um fracasso, os Prefácios *re(a)presentam* o fracasso da ficção como mera apropriação mimética da realidade. Esse “radicalismo” constitui um êxito do ponto de vista artístico, se o consideramos inserido dentro das preocupações e experimentos estéticos da última fase da carreira de James, a mais alinhada com a modernidade literária que estava nascendo com o então novo século xx. A questão é que a representação que James almeja traçar nessa nova abordagem é “uma apresentação provisória do assunto, ao mesmo tempo completa e não exatamente definitiva. O texto bem-sucedido é o que convida o leitor a revisar e refazer o assunto”.<sup>[88]</sup> A sensação de indefinição é, assim, uma ponte para o leitor preencher as lacunas apenas sugeridas pelo texto. O autor talvez não tenha condições de abarcar tudo, mas, dada a correta sugestão, fornece ao leitor a impressão de que a totalidade está bem próxima dali, ao alcance de seus dedos. Da mesma forma que, em suas últimas obras, James não almejava o retrato elaborado com traços definidos e cores contrastantes, os Prefácios não podem ser examinados, dentro dessa economia “orgânica”, com uma camisa-de-força interpretativa: eles, na verdade, exigem uma maior liberdade para a leitura, um horizonte mais amplo para o discernimento.

Trata-se de uma crítica impressionista, se quisermos, ou de uma leitura crítico-memorialística, que, coerente com o pensamento e com o tom mais adensado da produção final de James, abre campo para inúmeros significados e interpretações. Cada frase, cada observação e definição parecem apontar para um grande número de possíveis comentários, alguns dos quais, como vimos, capazes até de soar contraditórios entre si. Isso não quer dizer que não possamos captar as lições do mestre. Elas se acham lá,

bem nítidas no meio desse “rico retrospecto”, e ainda reluzem mais fortemente por conta do grande número de matizes que emprestam à arte da narrativa. Não se procurem nelas, porém, resultados simples, valores típicos ou significados únicos. Faz parte do rigor de James, em sua fase mais experimental, a necessidade de abertura, a busca da polissemia e dos toques sutis.

Ao discutir a narrativa por meio de elementos comuns a um relato autobiográfico, fazendo por isso uso dos instrumentos da ficção que lá se vêem discutidos, James está levando as possibilidades de sua crítica (e, portanto, da ficção) a limites muito mais amplos, porém, do que poderia desejar uma interpretação formalista. Ao procurar abarcar a imensa variabilidade do romance pela forma do ensaísmo fundado na grande dilatação da memória, James mostra-se disposto a afirmar que, na verdade, em ambos os casos as “relações não param em nenhum lugar”. E se é preciso apresentar um modo pelo qual elas parecem parar, que seja então que a crítica continua sendo, como o romance que espelha em seus comentários, “sob a adequada persuasão, a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa das formas literárias”.<sup>[89]</sup>

Marcelo Pen

# Bibliografia

## Básica:

JAMES, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. (Organização e introdução de Richard P. Blackmur.) New York/London: Charles Scribner's Sons, 1937.

## Do autor:

EDEL, Leon (org.). *The Selected Letters of Henry James*. New York: Farrar, Strauss and Cudahy, 1955.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.

———. *Autobiography*. (Edição e introdução de Frederick W. Dupee.) New York: Criterion Books, 1956.

———. *Literary Criticism*. New York: The Library of America, Literary Classics of the United States, 1984. 2 v.

———. *El Arte de la Novela*. Tradução de Igor Retamales e outros. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1973.

———. *Du Roman Consideré comme un des Beaux-Arts*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1987.

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

———. Prefácio. In ————. *Retrato de uma senhora*. Tradução de Gilda Stuart. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

———. Prefácio. In ————. *Pelos olhos de Maisie*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (orgs.). *The Notebooks of Henry James*. New York: Oxford University Press, 1947.

ZABEL, Morton Dauwen (ed.). *The Portable Henry James*. London: Penguin Books, 1974.

## Sobre o autor:

ADAM-SMITH, Janet. *Henry James and Robert Louis Stevenson: A Record of Friendship and Criticism*. London: R. Hart-Davis, 1948.

ANESKO, Michael. "Friction with the Market": *Henry James and the Profession of Authorship*. New York: Oxford University Press, 1986.

BEACH, Joseph Warren. *The 20th Century Novel: Studies in Technique*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1932.

———. *The Method of Henry James*. 2. ed. Philadelphia: Albert Saifer, 1954.

———. "The witness of the notebooks". In: ————. *Forms of Modern Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1948.

BELL, F. A. *Henry James: Fiction as History*. London/Totowa (N.Y.): Vision/Barnes & Noble, 1984.

BELLEI, Sérgio. *Theory of the Novel: Henry James*. Florianópolis: Ares, 1998.

- BLACKMUR, Richard P. Introduction. In: JAMES, H. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York/London: Charles Scribner's Sons, 1937.
- . *Studies in Henry James*. New York: New Directions, 1983.
- BLAIR, Sara. *Henry James and the Writing of Race and Nation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BLOOM, H. *Henry James*. (Edição e introdução de Harold Bloom.) New York: Chelsea House, 1987.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo (trad. Ivan Junqueira). In: JAMES, H. *A volta do parafuso*. Tradução de Olivia Krähenbühl. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- CARGILL, Oscar. *The Novels of Henry James*. New York: MacMillan, 1961.
- COUTO, José Geraldo. Posfácio. In: JAMES, H. *A morte do leão: histórias de artistas e escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CREWS, Frederick C. *The Tragedy of Manners: Moral Drama in the Later Novels of Henry James*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- DUPEE, F. W. (org.). *The Question of Henry James: A Collection of Critical Essays*. New York: Henry Holt & Co., 1945.
- . *Henry James*. London: Methuen, 1951.
- EDEL, Leon. *The Life of Henry James*. New York: J. B. Lippincott Co., 1953-1972. 5 v.
- (org.). *A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.
- . *The Psychological Novel, 1900-1950*. New York: J. B. Lippincott & Co., 1955.
- . *The Prefaces of Henry James*. Paris: Jouve et Cie., 1931.
- . *Henry James: A Life*. London: Collins, 1987.
- . *The Ghostly Tales of Henry James*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1948.
- . The architecture of Henry James' *New York Edition*. *New England Quarterly*, n. 24, June 1951.
- FORD, Ford Madox. *Henry James: A Critical Study*. New York: A. and C. Boni, 1915.
- FREEDMAN, Jonathan. *The Cambridge Companion to Henry James*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- GIBSON, Walter. Authors, speakers, readers and mock readers. *College English*, v. xi, February 1950.
- GOETZ, William R. Criticism and autobiography in James's prefaces. *American Literature*, v. 51, n. 3, November 1979.
- GOODE, John (org.). *The Air of Reality: New Essays on Henry James*. London: Methuen, 1972.
- GORDON, Lyndall. *A Private Life of Henry James*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.
- GRAHAM, Kenneth. *Henry James: A Literary Life*. Kent: MacMillan Press, 1995.
- GRAHAM, Wendy. *Henry James's Thwarted Love*. California: Stanford University Press, 1999.
- HAYES, Kevin J. *Henry James: The Contemporary Reviews*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- KELLEY, Cornelia Pulsifer. *The Early Development of Henry James*. Urbana: The University of Illinois, 1930.
- KROOK, Dorothea. *The Ordeal of Consciousness in Henry James*. New York: Cambridge University Press, 1962.
- LE CLAIR, Robert C. *Young Henry James (1943-1870)*. New York: Bookman Associates, 1955.

- LEVY, Leo Ben. *Version of Melodrama: A Study of The Fiction and Drama of Henry James*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press, 1976.
- McCARTHY, Harold T. *Henry James: The Creative Process*. New York: Thomas Yoseloff, 1958.
- McELDERY, Bruce R. *Henry James*. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.
- McWHIRTER, David. *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship*. California: Stanford University Press, 1995.
- MATTHIESSEN, Francis Otto. *Henry James: The Major Phase*. New York: Oxford University Press, 1947.
- MOORE, Harry T. *Henry James*. London: Thames and Hudson, 1999.
- NESTROVSKI, Arthur. Introdução. In: JAMES, H. *A madona do futuro*. São Paulo: Imago, 1997.
- NOWELL-SMITH, Simon. *The Legend of the Master*. New York: Charles Scribner's Sons, 1948.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PEARSON, John H. *The Prefaces of Henry James: Framing the Modern Reader*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997.
- POIRIER, Richard. *The Comic Sense of Henry James: A Study of the Early Novels*. New York: Oxford University Press, 1967.
- POLLAK, Vivian R. *New Essays on "Daisy Miller" and "The Turn of the Screw"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- PORTE, Joel. *New Essays on The Portrait of a Lady*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- POWERS, Lyall H. *Henry James: An Introduction and Interpretation*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970.
- RAHV, Philip. *Image and Idea: Fourteen Essays on Literary Themes*. New York: New Directions, 1949.
- ROBERTS, Morris. *Henry James's Criticism*. Cambridge: Harvard University Press, 1929.
- STANG, Richard. *The Theory of the Novel in England, 1850-1870*. London: Routledge & Kegan Paul, 1959.
- SHORT, R. W. Some critical terms of Henry James. *PMLA*, lxxv, September 1950, p. 667-80.
- STEVENS, Hugh. *Henry James and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- STEVENSON, Elizabeth. *The Crooked Corridor: A Study of Henry James*. New York: MacMillan, 1949.
- STONE, Albert E., Jr. (org.). *Twentieth Century Interpretation of The Ambassadors: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969.
- TRILLING, Lionel. Introduction. In: JAMES, H. *The Princess Casamassima*. New York: MacMillan, 1948.
- VEEDER, William & GRIFFIN, Susan, M. (orgs.). *The Art of Criticism: Henry James and the Theory and Practice of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- WARD, Joseph A. *The Imagination of Disaster: Evil in the Fiction of Henry James*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1961.
- WELLEK, René. Henry James's literary theory and criticism. *American Literature*, v. xxx, November 1958.
- . Henry James. In: ————. *A History of Modern Criticism, 1750-1950*. New Haven: Yale University Press, 1965.
- WILLEN, G. (ed.). *A Casebook on Henry James's "The turn of the screw"*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1960.

- WILLIAMS, Merle A. *Henry James and the Philosophical Novel: Being and Seeing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- WILSON, Edmund. *The Triple Thinkers*. New York: Oxford University Press, 1948.
- WINTERS, Yvor. Maule's well, or Henry James and the relation of morals to manners. In: ————. *In Defense of Reason*. Denver: University of Denver Press, 1947.
- WOOLF, Judith. *The Major Novels of Henry James*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- YEAZELL, Ruth Bernard (org.). *Henry James: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1994.
- ZABEL, Morton Dauwen. Introduction. In: JAMES, H. *Eight Tales from the Major Phase*. New York: Norton, s.d.

## Obras de apoio e referência:

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ARISTOTE. *La Poétique*. Tradução e notas de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1971.
- BAKHTIN, M. M. Discourse in the novel. In: HOLQUIST, Michael (ed.) *The Dialogic Imagination*. Tradução de Michael Holquist e Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, Roland. *Critique et Vérité*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e outros. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . The task of the translator. In: *Illuminations*. (Organização de Hannah Arendt.) Tradução de Harry Zohn. New York: Schocken, 1969.
- BERMAN, Antoine. L'auberge du lointain. In: *Sur les Tours de Babel*. Mauvezin: Trans-Europ, 1985.
- BLOOM, Harold et al. *Deconstruction & Criticism*. New York: Continuum, 1984.
- BROOKS, Cleanth. *The Well-Wrought Urn*. New York: Harcourt, Brace & World, 1947.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FREEDMAN, Ralph. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- FUENTES, Carlos. *Aura*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1994.
- LANE-MERCIER, Gillian. Translating the untranslatable: the translator's aesthetic, ideological and political responsibility. In: *Target*, v. 9, p. 1, 1997.
- LASS, Abraham H. et al. *The Wordsworth Dictionary of Classical & Literary Allusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.
- ORTEGA y GASSET, José. *La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos de Estética*. Madrid: Revista de Occidente e Alianza, 1983.
- OUSBY, Ian. *The Wordsworth Companion to Literature in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- SMITH, William. *The Wordsworth Classical Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- SPITZER, Leo. *Études de Style*. Paris: Gallimard, 1970.
- ; VOSSLER, K.; HATZFELD, H. *Introducción a la Estilística del Romance*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1949.
- SYPHER, F. J. *The Reader's Adviser*. New York: R. R. Bowker Company, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.
- (org.). *Rethinking Translation*. London: Routledge, 1992.
- XAVIER, Ismail. Cinema e teatro. In: ———. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

## Traduções

*“A translation issues from the original – not so much from its life as from its afterlife.”*

Walter Benjamin, *The Task of the Translator*

## Prefácio a *Roderick Hudson*

(Volume I na *Edição de Nova York*)<sup>[90]</sup>\*

Iniciei Roderick Hudson em Florença, na primavera de 1874, desde o princípio planejando publicá-lo em folhetins na *The Atlantic Monthly*, na qual apareceu em janeiro de 1875 e continuou durante o ano.<sup>[91]</sup> Rendo-me à tentação de registrar essas circunstâncias, como farei com outras e como me rendi à necessidade de renovar o convívio com o livro, depois de um quarto de século. Esse ressurgimento de uma relação de nenhum modo extinta com uma obra antiga pode produzir, para um artista, creio, mais graus de interesse e emoção do que ele conseguirá expressar, com facilidade, e ainda ilumina uma extensão nada desprezível da face velada da Musa, a cujo estudo eterno e ansioso está condenado. A arte da representação é prolífica em questões cujos termos são difíceis de aplicar e apreciar; mas o que for que a torne árdua também a torna, para nosso alívio, infinita, fazendo que sua prática, com a experiência, envolva-nos num círculo que não se estreita, mas se amplia. Por isso, a experiência tem de organizar, por conveniência e alegria, um sistema de observação – por receio de perder o rumo na admirável imensidão. Vemo-la como se se detivesse de tempos em tempos para consultar suas notas, para medir, a fim de servir de guia, o maior número possível de aspectos e distâncias, o maior número de passos tomados e obstáculos vencidos e frutos colhidos e belezas desfrutadas. Tudo conta, nada é supérfluo nessa pesquisa; as anotações do explorador parecem-me aqui infinitamente receptivas.<sup>[92]</sup> Destarte, isso é o que quero dizer com o valor auxiliário – ou, simplificando, com o charme encantador – dos fatos *acessórios* num determinado caso artístico. Esse é o motivo pelo qual, quando se olha para trás, a história pessoal de qualquer obra sincera – por mais modestas que sejam suas pretensões – materializa-se com sua própria plenitude no rico e ambíguo ar estético, e parece, de uma só feita,

emprestar dignidade e marcar, por assim dizer, uma posição. Por isso é que, ao reler para a revisão, correção e relançamento dos volumes que ora tenho em mãos, vejo-me, bem atentamente, na presença de algo assim como uma dessas listas de registro ou placas comemorativas cinzeladas – das quais o caráter “particular”, ademais, continua insistindo em desligar-se. Essas notas representam, durante um curso considerável de tempo, a continuidade do empenho do artista, o crescimento de toda sua consciência operante e, melhor de tudo talvez, a própria tendência delas de multiplicar-se, implicando, nisso, uma memória muito enriquecida. Aficionado por “estórias” e inclinado a rememorar, ele carinhosamente toma, nessa visão retrospectiva, todo seu desdobramento, seu processo de produção, por um conto emocionante, quase por uma aventura maravilhosa, apenas perguntando a si mesmo em que estágio da recordação a marca do relevante começará a falhar. Ele francamente propõe tomar essa marca em toda parte como certa.

*Roderick Hudson* foi minha primeira tentativa de escrever um romance, uma ficção longa com um assunto “complicado”, e mais uma vez me lembra a sensação bastante enlevada com que minha idéia, tal como era, permitiu que por fim me aventurasse o suficiente no mar. Ativera-me no máximo à costa em diversas e breves ocasiões anteriores;<sup>[93]</sup> titubeando, para adquirir prática, nas águas rasas e nas enseadas arenosas do “conto”, sem assenhorar-me, até então, de nenhuma embarcação construída para portar uma vela. O assunto de *Roderick* representou nitidamente, para mim, esse emprego da vela, e eu não me esqueci, mesmo depois de muitos anos, de como os azuis mares do sul pareciam desdobrar-se imediatamente diante de mim e o odor das ilhas das especiarias já estava no ar. Contudo, nessa mesma ocasião, devo ter começado a sentir o temor, hoje tão familiar, de ser indevidamente tentado e levado por “desenvolvimentos” – o que não é senão a disciplina desesperada da questão aí envolvida. Estes são da própria essência do processo do romancista e é fundamentalmente por meio deles que a idéia toma forma e vive, ainda que imponham ao artista, graças ao

princípio da continuidade que os conduz, uma ansiedade proporcional. São a própria condição do interesse, que define e cai sem eles, pois o assunto do pintor consiste sempre, obviamente, na relação recíproca entre certas figuras e coisas. Exibir essas relações, assim que todas são identificadas, é “tratar” sua idéia, e isso implica não negligenciar nenhuma das que servem diretamente ao interesse. O grau dessa adequação continua sendo, porém, uma questão de extrema dificuldade e sobre a qual impiedosamente repousa a felicidade da forma e composição como parte do efeito total. Até que ponto este ou aquele desenvolvimento é *indispensável* ao interesse? Qual é o ponto além do qual ele rigorosamente cessa de sê-lo? Onde, com vistas à expressão completa de um determinado assunto, uma dada relação pára – dando lugar a alguma outra não concernente a essa expressão?

Na verdade, universalmente, as relações não param em lugar nenhum, e o refinado problema do artista consiste apenas em traçar, por uma geometria própria, o círculo dentro do qual elas parecem com felicidade fazê-lo.<sup>[94]</sup> O romancista não consegue fugir do fato de que a continuidade das coisas é, para ele, todo o assunto da comédia e da tragédia; de que essa continuidade não se quebra nunca nem por um instante nem por uma polegada, e de que, para que alguma coisa possa ser feita, ele precisa, de imediato, consultá-la e ignorá-la com a mesma intensidade. Tudo isso talvez não passe de um modo supersutil de apontar para a moral simples tirada da estória de um jovem bordador do tecido da vida que logo começou a trabalhar justificadamente aterrorizado com a vasta expansão daquela superfície, com o ilimitado número de perfurações distintas para a agulha e com a tendência inerente em suas variegadas flores e figuras de cobrir e consumir o maior número possível de furinhos. O desenvolvimento da flor, da figura, envolveu, portanto, uma imensa contagem de furos e uma cuidadosa seleção entre eles. Este já lhe pareceria um processo bastante corajoso, caso a própria natureza dos furos não fosse a de convidar, solicitar, persuadir, praticar de fato milhares de armadilhas e logros. O principal efeito de um sistema tão sustentado, de uma superfície tão preparada, é avançar sempre;

enquanto a fascinação de acompanhar reside, ademais, no pressuposto de haver *algum lugar* conveniente e visível para parar. A arte seria realmente fácil se, por intermédio de um gentil poder disposto a “patrociná-la”, tais conveniências, tais simplificações, fossem fornecidas. Nós temos, como ocorre de fato, de inventá-las e estabelecê-las, de chegar até elas por um processo penoso e audaz de seleção e comparação, de entrega e sacrifício. O próprio sentido da perícia é a coragem adquirida para nos prepararmos para a crise cruel a partir do momento exato em que a vemos sinistramente avultar.

Persegui *Roderick Hudson* com afinco durante parte de um verão passado na Floresta Negra e (como voltei aos Estados Unidos no início de setembro) em três meses vividos nas proximidades de Boston. Mas um dos aspectos luminosos sobre a textura recuperável daquela fase intrincada é que o livro não estava pronto quando precisava começar a aparecer em fragmentos mensais: fato sob cuja luz me sinto mais uma vez vivendo, e com bastante deslumbramento e ternura, essa experiência tão íntima de dificuldade e atraso. É indubitável que o fato de haver “gostado” tanto de tê-lo escrito, de haver trabalhado o pálido bordado com tamanha convicção e de, contudo, não ter alcançado êxito ao cabo de tantos meses não coadunava com nenhum padrão de excelência e de confiança – embora precise confessar que o prolongado processo hoje agrade tanto à memória justamente por causa dessa mesma qualidade de duração confusa e insuficiente. Uma circunstância de outrora na verdade sobrevive a todas as outras; a circunstância de que, como era a Itália o cenário de uma ficção – muito mais amada do que somos capazes de expressar, mesmo após cinquenta esforços! – e sendo obrigado a abandoná-la, ela continuava existindo como uma dor interna, de sorte que padecia por ainda conseguir, de certo modo, estar ali e prolongar, mês após mês, a ilusão do ar dourado. Ainda que o romance, lido novamente hoje, pareça fornecer bem pouco desse ambiente, metade do verdadeiro interesse esconde-se para mim na séria e frustrada intenção de fazer com que este fosse sentido.<sup>[95]</sup> O fato de

toda uma parte da velha consciência emergir e triunfar de novo sob essa pressão suave mostra, com muita força, a quantidade de “evocação” contida em meu plano e também a quantidade que julgava ser capaz de atingir. Considero a persistente percepção de tudo isso, posso acrescentar – ou seja, das advertências contidas em toda a recordação –, uma notável prova do modo como uma obra de arte, independentemente do tamanho e sempre que suficientemente sincera, pode vivificar e até mesmo dignificar os acidentes e incidentes de seu crescimento.

Naquele inverno (que mais uma vez quero registrar que passei em Nova York<sup>[96]</sup>), devo ter produzido meus últimos fragmentos a tempo, pois não me recordo de nenhuma ansiedade me assombrando: o que lembro com perfeição é o prazer sentido, durante aqueles meses – e na rua 25 Leste! –, em procurar, no outro lado do mundo, ainda cercar com o apropriado calor local os personagens que compuseram para mim o ano anterior, em Florença. Desde o início uma bênção, uma grande vantagem, parecia provir deles; e acalentá-los entrementes era realmente sentar-me novamente no velho quarto, alto, charmoso e empobrecido, que originalmente se situava a cavaleiro deles e que, nos meses quentes de maio e de junho, dava vista, pelas frestas das venezianas refrescantes, para a empoeirada mas sempre romântica Piazza Santa Maria Novella. A casa ficava na esquina (tenho o prazer de especificar) da Via della Scala, e receio que aquilo que os primeiros capítulos do livro mais me “oferecem” não é o ar umbroso de sua cidade da Nova Inglaterra, mas a vista do pequeno ponto de cabriolés de aluguel indolentemente dispostos – muito antes dos dias dos bondes estridentes – em torno do obelisco rococó da Piazza, cujo pedestal, se bem me lembra, apoiava-se em quatro deliciosos elefantinhos. (Assim é, de todo modo, como o objeto em questão, pouco afeito à verificação, volta a mim com o repique dos baldes de feno dos cavalos, com as discussões, nos intervalos de repouso sob capotas bem fechadas, dos *cocchieri* – filhos da mais loquaz das raças – em seus trajes desabotoados, e com a ocasional quietude de um deserto ao meio-dia.)

Todavia, resulta realmente patético (por assim dizer), nessa releitura, o modo como a evocação almejada da pequena cidade da Nova Inglaterra de meus dois primeiros capítulos carece de intensidade – se era intensidade, nessas condições, o que de fato devia tentar obter. *Poderia* eu, na verdade, segundo os termos de meu pequeno plano, ter na melhor das hipóteses “me empenhado” nisso, apesar de uma das condições ter sido desde o início a de projetar, para a minha fábula, uma antítese mais ou menos vívida de um estado civilizatório fomentador da “arte”? O que em essência queria era a imagem de alguma perfeita comunidade humanitária, incapaz, contudo, de fomentá-la, e tive de empregar o que me proporcionava minha escassa experiência. Não me lembro de ter sentido nenhuma limitação por causa dessa escassez, mas sim uma completa, rara e pequena adequação, de modo que a apresentação obtida serviria bem a seu propósito, creio, se não tivesse me deixado enganar, dando nome ao lugarejo. Nomear uma localidade, em ficção, é fingir em certo grau representá-la – falo aqui, é claro, apenas do uso de nomes existentes, os únicos de peso. Eu queria um que tivesse peso ou, ao menos, assim supunha; mas é claro que me equivoquei, pois meu efeito residia bem superficialmente – e só poderia – no *tipo* local, sobre o qual tinha meu punhado de impressões. A situação local em questão era outro ponto, e eu haveria de rever depois de muitos anos o caso em que as passagens iniciais de *Roderick Hudson* imprudentemente fincaram pé. Não havia nada ali para sustentar-me, salvo a frágil desculpa de que não tivera muito a *pretensão* de “reproduzir” Northampton, Massachusetts. A desculpa foi aceita de modo charmoso, mas nada poderia ter sido mais pertinente do que o modo como, naquela situação, voltou à baila toda a problemática da “reprodução” para o romancista, com sua eterna riqueza ou, em outras palavras, seu eterno tormento de interesse. Ele embarca, aventureiro impulsivo, sob a estrela da “representação”, comprometendo-se portanto a lembrar que a arte de nos fazer interessar pelas coisas – uma vez que essas sejam as adequadas para o caso – *somente* pode consistir na arte de representá-las. Essa relação com elas, no que tange ao interesse evocado,

envolve sua correta “reprodução”; e cabe a ele chegar a um acordo com sua inteligência sobre o que esse processo variável o obrigará a fazer.

Sem dúvida, sua sorte depende sobretudo do fato de alguma pessoa, se bem induzida, ter sido *sensível* a isso – mesmo o leitor ocasionalmente o faz, quando o escritor, como ocorre com freqüência, perde completamente o compasso. O modo como essa sensibilidade é ou não aplicada sempre constitui, com respeito a qualquer ficção, o próprio terreno da apreciação crítica. Essa apreciação exige, primariamente, no caso, que a coisa tenha sido feita, e agora vejo o que isso significava em relação ao primeiro e segundo capítulos de *Roderick*. Tratava-se de uma tranqüila comunidade rural *quelconque* da Nova Inglaterra – não era, não tinha necessidade de ser, Northampton, Massachusetts.<sup>[97]</sup> Mas naqueles dias nós tecnicamente nos reuníamos, e com anseio, sob a grande sombra de Balzac;<sup>[98]</sup> seu exemplo augusto – por menos que pudéssemos adivinhar-lhe o segredo – agigantava-se para mim sobre a cena. Por isso, o que estava mais claro do que tudo era o modo como, em se tratando de Saumur, de Limoges, de Guérande, ele “reproduzia” Saumur, Limoges, Guérande. Lembro que em minha fraqueza aspirei à apresentação preliminar de meu primeiro pequeno retalho da cena americana, embora não estivesse suficientemente alerta para perceber como sua grande experiência podia resultar enganosa, no meu caso. Balzac falava de Nemours e de Provins: portanto, por que não poderia, com extrema fatuidade, falar da praticamente única *ville de province* americana que me proporcionara, muito antes, uma visão deleitosa? A razão era simples: não estava em absoluto, por prudência, emulando-o em seu detalhismo sistemático. Também não cogitava a hipótese de que ele afinal – acostumado como estava com uma devida densidade em seu material – encontraria muito pouca coisa aproveitável em Northampton, Massachusetts. Balzac não empregava nenhum conjunto de circunstâncias exteriores, nenhuma face apresentável do organismo social (tratando-se aqui de visibilidade), se não fosse para fazer algo disso. O simples nomear e em certa medida não lidar com o material lhe teria parecido capaz de

refletir, diante de sua trajetória geral, a mais profunda desonra. Assim foi, como moral dessas muitas observações e sob sua influência, que “nomeei” o lugar, mesmo estando absolutamente consciente de não estar preso a ele; assim foi, sobretudo, que, apesar de todo o efeito de representação que viria a obter, eu poderia ter deixado passar a ocasião. Uma indicação “imaginosa” teria servido a meu propósito – exceto pelo fato de eu assim talvez ter perdido um pretexto para a minha atual insistência.

Mas, já que afinal insisto, vejo esse interesse fantasmagórico talvez ainda mais reafirmado pelas questões geradas dentro dos próprios limites do livro, interrogações que perambulam e vagabundeiam por lá como num velho jardim murado e com mato crescido, um paraíso seguro para a autocrítica. Aqui é que – caso houvesse ar para respirar – a questão crítica pulularia. E é aqui que, em particular, poderia soar uma das horas felizes do longo dia do pintor. Falo do pintor em geral e de sua relação com o velho quadro, fruto de sua lavra, que, quando redescoberto, após tê-lo perdido de vista, é posto de volta ao cavalete para que se calcule o efeito do tempo e do clima. Ele malogradamente desbotou, escureceu ou “perdeu o viço”, ou, dizendo de outro modo, abdicou, ou sairá apenas – bendito pensamento – fortalecido com o tempo, adquirindo, pobre e querido objeto corajoso, algum matiz da graça tão apreciável, embora de todo indescritível, que conhecemos como “tom” pictórico? Para vê-lo, o ansioso artista precisa, em primeiro lugar, passar-lhe um pano; para formar um juízo adequado de seu aspecto ou de seu valor, deve “limpá-lo”, digamos, aplicar-lhe novo verniz, ou pelo menos colocá-lo sob uma luz. Mas as próprias incertezas produzem um calafrio, e se o assunto e o tratamento, em confluência, obtiveram êxito, o artista, o criador primaz, pode descobrir um estranho encanto nessa etapa da relação. A velha tela o ajuda a viver de novo num estado esquecido, em convicções e credulidades talvez demasiado cedo dissipadas; ela respira as razões mortas das coisas, enterradas como estavam na

textura do trabalho, e as faz reviver, de modo que as aparências reais e os velhos motivos se reencontram e de alguma forma se destrinça uma lição, uma moral, uma congradadora luz final.

Quero dizer que tudo isso evidentemente apenas sucederá se a obra suportar esse tipo de pressão, se mesmo essa vistoria gentil não a deixar em pedaços. O autor sabe muito bem com que facilidade isso pode ocorrer, pois o vê de fato acontecer com bastante freqüência. As velhas razões estão, portanto, mortas demais para ser ressuscitadas; não eram, é claro, boas o bastante para viver. A única relação possível entre a atual consciência e a coisa consiste em descartá-la por completo. Por outro lado, quando não a descartamos – pois só podemos separar-nos pela aversão –, a intimidade criativa se reafirma, e a apreciação, a apreensão crítica, insiste em tornar-se o mais ativa possível. Quem poderá dizer, nesse aspecto, em que ponto ela não deve começar e em que ponto ela consentirá em findar? Ao esfregar sobre sua velha tela sem viço a esponja úmida que lhe mostra o que ainda pode vir à tona, o pintor torna sua crítica essencialmente ativa. Ao perceber, enquanto age seu lustro momentâneo, que a tela *ainda* mantém alguns segredos enterrados, e passa a repetir o processo com o cuidado adequado, munido de uma garrafa de verniz e uma escova, o pintor está “voltando a viver”, como digo, no máximo de suas possibilidades; está retomando sua velha relação, aparentemente ainda tão exequível, e não há nenhuma razão lógica que o impeça de ir até o fim. Eu me senti então, ao examinar minhas produções passadas, como o pintor que faz uso repetidas vezes de sua esperançosa esponja úmida. A superfície deteriorada sem dúvida recusou-se a reagir aqui e ali: os segredos recônditos, as intenções estavam sepultados muito fundo para emergir novamente. Não pareciam de fato à altura do enterro. Isso não se dá, porém, quando a tela úmida pulsa obscuramente, sugerindo o uso imediato da garrafa de verniz. Com respeito à minha revisão deste presente conjunto de telas mais antigas,

mais recentes, maiores e menores, o mais simples é dizer que realizei minha tarefa com o próprio auxílio da garrafa de verniz. Também é lícito afirmar, em palavras que tive a oportunidade de usar noutra contexto (quando também realizei um reexame com vistas a um “possível acerto de forma e realce de significado”), que “não me furtei a reescrever uma frase ou passagem ao julgá-las suscetíveis de um resultado melhor”.

Reler *Roderick Hudson* foi encontrar uma observação tão pronta e urgentemente prescrita que de imediato só pude considerá-la indicadora de uma moral quase severa demais. Saltou-me à vista que o esquema temporal da estória era bastante inadequado; tanto, de fato, que faltou muito pouco para o defeito arruiná-la. Mas esta escapou, creio, com vida: o efeito procurado é por sorte mais atingido do que perdido, já que o interesse do assunto reduz, felizmente dissimula, essa determinada falha no tratamento. Tudo ocorre, todavia, pontualmente demais e avança com demasiada rapidez: a desintegração de Roderick, um processo gradual cujo interesse descritivo reside precisamente no fato de *ser* gradual e ocasional – portanto passível de ser acompanhado e observado –, engole dois anos num só bocado, segue em frente na verdade *não* em anos, mas em semanas e meses, prestando ao quadro como um todo o desserviço de apresentar o personagem como um caso morbidamente especial. A própria fábula defende o fato de ele *ser* especial, de que seu grande talento o torna e o mantém altamente excepcional; mas nem por um momento se supõe que isso o impeça de também parecer típico (do tipo geral), pois o herói ficcional só nos agrada como um exemplo eminente, tão eminente quanto queiramos, de nossa própria espécie consciente. Meu equívoco com respeito a Roderick – e não se trata nem um pouco de um erro de concepção, mas de composição e de expressão – é que a velocidade com que ele desmorona o distancia de nossa compreensão e de nossa simpatia. Esses não são nossos ritmos, dizemos; nós mesmos, certamente, sob uma pressão idêntica (pois que é isso, afinal?), teríamos lutado mais. Compreendemos o

desmoronamento – nada é mais fácil, pois vemos pessoas ao nosso redor, de um modo ou de outro, cair aos pedaços; mas esse jovem deve ter tido pouco do princípio de desenvolvimento para ter sofrido tanto do princípio de colapso, ou então pouco do princípio do colapso para quem teve tanto do princípio do desenvolvimento. “Diante de tamanha fraqueza”, podemos ouvir um leitor perguntar, “onde fica sua idéia de interesse? Diante de tamanho interesse, onde está o fundamento para tanta fraqueza?” É possível sentir, de fato, à luz desse desafio, que o pobre Roderick e sua imensa capacidade para a ruína são obrigados a virar-se num campo muito vagamente projetado e sugerido. Tudo começou cedo demais, como disse, e com demasiada simplicidade, e a principal função atribuída a Christina Light – o caráter de quase única agente de sua catástrofe, o qual essa infeliz jovem se impôs – não consegue convencer nosso senso de verdade e de proporção.<sup>[99]</sup>

Entretanto, não posso dizer que estava satisfeito nesse ponto, mesmo na doce ingenuidade inicial da composição. Também sempre soube quantas reviravoltas, quantas aventuras e complicações diversas meu jovem precisaria ter vivido, quantas experiências adicionais precisaria ter perpetrado, em resumo, quer seja para fazê-lo sucumbir, quer seja para fazê-lo triunfar. Toda a máxima perplexidade, a verdade superior, estava em mim mais ou menos presente. O que não sabia, lamentavelmente, era como apresentá-la ao leitor. Como condensar tantos fatos no alambique, de modo que o resultado destilado, a aparência produzida, tivesse intensidade, lucidez, brevidade, beleza, todos os méritos necessários ao meu efeito? Como, quando já era difícil, pelo que descobri, avançar da forma como já *estava* avançando? Não ajudava, ai de mim!, apenas enlouquecia, lembrar que Balzac teria sabido como fazê-lo, e não pediria nenhum crédito especial por isso. Além de todas as dificuldades vencidas, que pareciam deixar muitas outras para trás, já me via ali diante de uma das mais interessantes questões que o artista deve enfrentar. Dar a imagem e o sentido de certas coisas e mantê-las ao mesmo tempo subordinadas a seu plano, conservando-

as relacionadas a assuntos mais imediatos e evidentes; dar todo o sentido, em suma, sem toda a substância ou toda a superfície, e assim sumariar e escorçar, de modo a tornar os valores tão ricos quanto penetrantes, para que a mera sucessão de itens e perfis não seja somente evitada, mas também, por conta da qualidade essencial, quase “ajustada” – essa delicada questão sempre se apresenta ao pintor da vida que deseja ao mesmo tempo tratar o assunto escolhido e limitar o quadro necessário. Somente assim é que a arte se torna primorosa, e é somente tornando-se positivamente primorosa que se afasta da vulgaridade, repudiando a rude produção que se disfarça em seu nome. Para o romancista, essa eterna questão temporal nunca dá trégua. Sempre formidável, ela jamais cessa de insistir, em termos de verossimilhança, no *efeito* do grande salto e da passagem, do “negro retrocesso e do abismo” e, segundo os termos da estrutura literária, no efeito da compressão, da composição e da forma. Trata-se realmente de uma tarefa capaz de aterrorizar a todos – exceto os mais valentes – que lutam contra a omissão e a mutilação vergonhosas. Contudo, veríamos o medo mais generalizado, se a consciência da dificuldade fosse maior. Na verdade, não é a consciência da dificuldade que mais oprime o contador de estórias. Se fosse assim, um número prodigioso de narrativas talvez dificilmente teria sido “contado”. Creio que nenhuma foi muito bem contada, quando regida pela lei da mera eliminação, apesar da grande influência desse recurso. Lembro-me de ter feito o possível, no caso de *Roderick*, para não me limitar a isso, enquanto, em minha consciente impotência, evitava milhares de questões. A preciosa verdade a que me aferrava como meu princípio de simplificação era que estava tratando, afinal, essencialmente de uma Ação, e que nenhuma ação, ademais, tornara-se historicamente nítida sem um certo tipo de compactação artificial. Mesmo assim, essa lógica abria horizontes e abismos próprios, nos quais mergulharemos noutra ocasião.

Foi de qualquer modo por conta de uma ou duas advertências pescadas das profundezas dessa verdade que devo ter ampliado meu controle sobre o remédio disponível para suprir a ausência daquelas ilustrações mais

adequadas acerca do caráter e da estória de Roderick. Como estava lidando com uma Ação, poderia tomar emprestado algo da arte do Dramaturgo, sua intensidade – pela qual o romancista tantas vezes com tristeza o inveja como uma fortuna em si mesma. A quantidade de ilustração que eu podia usar para justificar o desastre de meu rapaz era indubitavelmente parca, mas eu podia talvez torná-la vívida; podia produzir a ilusão, se fosse capaz de atingir a intensidade.<sup>[100]</sup> Era nisso que deveria ter-me concentrado, posso ver agora, com toda a arte de que dispunha, mas foi noutra terreno que obtive minha salvação. Diante de todas as dificuldades e apesar do título do livro, meu assunto felizmente não era – ao menos de modo direto – a aventura de meu jovem escultor. Fora-o apenas indiretamente, pois, tanto em essência quanto em efeito final, o tema consistia na visão e na experiência que tinha dele outro homem, seu amigo e mecenas. Minha sorte foi ter sentido o assunto de forma adequada – quer por instinto ou cálculo, o que mais cabia àqueles dias indistintos. Dessa circunstância pode-se talvez tirar uma pequena lição: quando isso felizmente ocorre, as falhas podem aparecer, podem desfigurar, sem, contudo, maltratar a obra. Assim que se lhe descobre o centro, o ponto de comando de todo o resto, esta se mantém em equilíbrio. Desse centro tratou-se o assunto e propagou-se o interesse. Portanto, independentemente do que mais possa ou não fazer, a obra rende-se a um princípio de composição e consegue pelo menos permanecer coesa. Nós vemos, em *Roderick*, por que isso deve ser assim; escapamos do desprazer melancólico muitas vezes capaz de ser causado por experiências dessa sorte, o sentido de qualquer coesão como se tivesse sido baldado pelos próprios termos do caso.

Em todo *Roderick*, o centro do interesse reside na consciência de Rowland Mallet, e o drama é o próprio drama dessa consciência – a qual tive, é claro, de tornar suficientemente aguda a fim de capacitá-la, tal como um cenário pronto e iluminado, para sustentar a peça. Ao torná-la aguda, ademais, tornamos seu próprio movimento – ou melhor, o movimento em estreita relação com a situação dada – interessante, já que esse processo

constitui exatamente o fundamento de nossa tese. Era preciso, porém, que a consciência de Rowland não fosse aguda *demais* – o que a teria desconectado e tornado sobre-humana: o belo e pequeno problema era mantê-la intimamente conectada com a suscetibilidade humana e, assim, mantê-la obnubilada e ludibriada e desnorteada, ansiosa, inquieta, falível, mas dotada de tamanha inteligência para que as aparências nela refletidas – as quais, juntas, constituem ali a situação e a “estória” – se tornassem, por esse fato, inteligíveis. Vislumbrei desde o início a alegria contida na “tarefa” de transformar a relação de Mallet com todos os aspectos envolvidos na estória num estado pessoal suficientemente limitado, suficientemente patético, trágico, cômico, irônico, de modo a ser sempre natural, e, contudo, ao mesmo tempo, num meio suficientemente claro para representar um todo. Esse todo devia ser a soma do que lhe “ocorria”, ou, em outras palavras, a totalidade de sua aventura. Mas, como o que lhe ocorria era acima de tudo sentir certas coisas ocorrendo a outros – a Roderick, a Christina, a Mary Garland, à sra. Hudson, ao Cavaliere, ao Príncipe –, a beleza do jogo construtivo era preservar em tudo o valor especial que havia para *ele*. Devo acrescentar que a concepção do efeito irônico de ele ter-se apaixonado pela própria garota enamorada de Roderick – apesar de Mallet não estar consciente, naquele momento, desse segredo – teve melhor sorte do que sua execução. Para isso, o leitor logicamente deveria estar numa posição melhor a fim de perceber a impressão causada pela presença de Mary Garland. O terreno não fora disposto para que essa situação ocorresse. Quando isso sucede, constrói-se em vão no ar: arranja-se às pressas uma superestrutura, que se pinta com as cores mais belas, pendura-se sobre o peitoril de suas janelas uma antiga tapeçaria fina e raro brocado, pendem-se bandeiras brasonadas de seu telhado. E todavia o edifício cambaleia, recusando-se a manter-se firme.

De fato, não é da forma como foi *introduzido* que o próprio Roderick teria empenhado sua palavra nessa situação, e muito menos nessa crise, antes de deixar os Estados Unidos, e é evidente que essa fraqueza produz uma claudicação em toda a marcha da fábula. Assim é que, apesar de não

haver nenhuma razão sobre a face da Terra (a não ser que eu abra uma exceção, que mencionarei adiante) pela qual Rowland *não* pudesse, em Northampton, ter nutrido uma paixão – ou algo mais próximo disso possível – por uma jovem notável que repentinamente lhe surgia diante dos olhos, era necessário adotar cuidados especiais para a concretização dessa possibilidade. A medida infelizmente não foi tomada com bastante habilidade, apesar da correção posterior feita à figura da moça. Não conseguimos aceitá-la, no quadro resultante, no papel de jovem irresistível a qualquer momento – sobretudo num momento em que a ênfase estava em *outra* preocupação –, no papel de tecelã do feitiço (mesmo o mais condicionado), que a narrativa lhe impõe. Há vários modos pelos quais o feitiço da atração é lançado por moças sobre os jovens, e o romance tem a constante obrigação de lembrar-nos disso. Mas a maneira de Mary Garland sem dúvida não nos convence; não mais, creio, do que estamos verdadeiramente convencidos de que o destino de Rowland ou, digamos, sua natureza torná-lo-ia acessível ao mesmo tempo a duas comoções bem distintas, cada qual muito profunda, provenientes de sua inteira economia pessoal. Vistos de forma rígida, cada um dos cataclismos à sua sensibilidade deveria vir excluído de outros, a não ser que se peça ao leitor que os aceite como se funcionassem em conjunto. São vibrações diferentes, mas todo o sentido da situação descrita é que deveriam ser das mais fortes, demasiado fortes para caminhar de mãos dadas. Por isso é que, no navio, sob as estrelas, quando Roderick de súbito conta a seu amigo o segredo de seu noivado, instintivamente negamos ao companheiro o direito da aflição. O quadro inteiro o apresenta, nesse momento do processo ascendente, altamente exposto a centenas de aflições, mas nada exposto àquela. O dano à verossimilhança é profundo.

A dificuldade desde o início consistia no fato de eu depender de minha antítese – minha antítese a Christina Light, um dos principais elementos do assunto. Somos reféns da lei que afirma que os termos antitéticos, para serem eficientes, devem ser tanto diretos quanto completos. A direitura pareceria falhar, caso Mary não fosse, por assim dizer, “monocromática” –

já que Christina é essencialmente tão “colorida”; e a completude pareceria falhar, a não ser que ela também tivesse sua força. Era perfeitamente possível, ademais, que a jovem antitética tivesse isso: caberia ao narrador o êxito de mostrá-lo. Creio que a própria presença e a ação de Christina estão, por outro lado, em terreno firme; a verdade provavelmente reside no fato de que a antítese ideal raras vezes “se realiza”, de que esta deve contentar-se na maior parte das vezes com um termo forte e um termo fraco, e de que, mesmo assim, deve dar-se por satisfeita. Na mais difícil das artes, talvez já se considere um triunfo quando um dos termos é forte. De qualquer modo, lembro-me de ter sentido, ao chegar ao final de *Roderick*, que a Princesa Casamassima fora lançada e que, propulsionada pela correta chave prateada, avançaria durante algum tempo, em virtude do movimento comunicado. Graças a isso conheci a infelicidade, a dor real de perdê-la de vista. Como em nenhum outro caso de que me lembre, desejei preservar, recuperar a visão; e julgo ter compreendido bem, relendo o livro, o porquê. A multiplicação das pinceladas produzira mais vida do que o assunto precisava, e essa vida, noutras condições, noutra relação primária, ainda deveria de alguma forma ser consumida. Por isso é que se podia esperar por ela, abordando-a de chofre em alguma curva da estrada futura – tudo o que precisava era dar-lhe tempo. Foi precisamente isso que fiz, encontrando-me novamente com ela e voltando a caminhar a seu lado, mais tarde.<sup>[101]</sup>

## Prefácio a *The American*

(Volume II na *Edição de Nova York*)<sup>[102]</sup>

The American, que iniciei em Paris no princípio do inverno de 1875-76, estreou na *The Atlantic Monthly* em junho deste último ano, e lá continuou, de mês a mês, até maio de 1877. O romance se pôs a caminho enquanto muito ainda não estava escrito, e a lembrança desse fato mais uma vez me faz reviver as freqüentes assombrações e alarmes dessa época relativamente remota. Costumava ruminar sobre o que aconteceria se algo “acontecesse”, se, por acaso, quebrasse um braço ou se meu corpo, alma ou fortuna passassem por um longo sofrimento, por uma enfermidade ou por qualquer outro infortúnio que me fizesse perder tempo.<sup>[103]</sup> O receio habitual tornou-se de certo modo a confiança habitual de que seria possível vencer os obstáculos, de que, com bastante sorte, nenhuma interrupção grave *ainda* ocorreria, e de que, apesar do triste exemplo de *Dennis Duval*, de Thackeray, e de *Wives and Daughters*, da sra. Gaskell (a de *Weir of Hermiston*, de Stevenson, viria depois<sup>[104]</sup>), uma Providência especial zelava pelos ansiosos romancistas condenados à sistemática da publicação em folhetins. Lembrome de ter exigido muita atenção, pelo menos durante muitos meses e em muitos lugares, à minha Providência: quando hoje releio o livro, vislumbro uma imensa variedade de locais de trabalho, o que implica tamanha renovação de esforços. E, no entanto, enquanto o pálido interesse de todo o episódio volta a ganhar cor, o que mais me vem à memória, em sua baça fantasmagoria, é um nível de alegria, uma disposição na defesa de minha narrativa, o que deve, com bastante arrojo, ter dissipado toda sorte de ansiedade, incluindo aí qualquer percepção das dificuldades inerentes.

Não me recordo de nenhuma outra vez na qual tenha agido com tanta complacência, em que o assunto de meu romance tenha parecido tão capaz de tomar conta de si mesmo. Vejo agora que deveria ter-lhe devotado

cuidado maior; embora, como, naquela ocasião, não percebi que o estava negligenciando nem mostrei dedicação mais intensa ou piedosa, hoje só possa especular em vão sobre a estranha natureza de minha tranqüilidade. De fato, pergunto-me se, tendo notado, após a partida, o perigo de uma falha incomum – já que a embarcação tinha realmente em seu flanco um vazamento grande o suficiente para fazê-la afundar –, guiado pelo mero desespero e sabendo estar em alto-mar, sem porto ou refúgio até o final de minha viagem seriada, não teria logrado fazer ouvidos moucos ao barulho das águas, *fingindo* de mim para mim estar à tona. Se de algum modo (noutra esfera) tive êxito nessa imitação da avestruz perseguida, devo ter tido êxito completo; devo ter enterrado minha cabeça na areia, onde achei paz. A explicação para meu deleite, sem dúvida, é que estava mais do que habitualmente enamorado de minha idéia, acreditando que ela, investida de tamanha confiança, com tanto amparo na imaginação, poderia claudicar até sua meta sobre três pés ou sobre um apenas. Pouco importava o tipo de claudicação: para mim estava claro que a coisa *avançava* – ou seja, mais do que a maioria dos dramaturgos pode pedir de sua obra; e eu aqui me permitirei discorrer primeiro sobre o modo como ela aparentemente seguiu adiante, explicando depois o que pretendo dizer com o fato de ela ter dependido, na prática, de um milagre.

Tive de súbito, alguns anos antes, esta ditosa e hesitante visão de um caso interessante: lembro com precisão a felicidade do primeiro vislumbre, embora tenha me esquecido da circunstância que o produzira. Recordo que estava sentado num bonde americano, puxado por cavalos, quando me vi repentinamente considerando com entusiasmo, como tema de uma “estória”, a situação, em outro país e em outra sociedade aristocrática, de um rígido compatriota, insidiosamente iludido e atraído, cruelmente ultrajado: a questão em especial era que ele devia sofrer nas mãos de pessoas que assumiam ares da mais alta civilização possível, de pessoas que estavam numa esfera de todos os modos superior à dele. O que ele “faria” em meio a essa crise, como se recuperaria, ou, na ausência de um remédio, como agiria diante dessa traição? Essa seria a questão envolvida no caso, e

me lembro de como, tendo entrado no bonde sem sequer sonhá-la, logo saí do veículo senhor de minha resposta. Ele se comportaria da maneira mais interessante – tudo dependeria disto: ferido, espicaçado, amargurado, chegaria à sua justa vingança e então deixaria de desfrutá-la com todo triunfo e crueldade. Tendo sua desforra nas mãos, ele a acalentaria e sentiria sua doçura, e então, no próprio ato de levá-la a cabo, acabaria por sacrificá-la, nauseado. Em resumo, libertaria aqueles que o desprezam, mesmo os tendo sentido, com alegria, em seu poder. Ao fazê-lo, estaria seguindo um dos impulsos grandes, fáceis e *habitualmente* característicos de seu tipo. Ele não os “perdoaria” – no caso, isso não teria sentido –, simplesmente viraria as costas no momento supremo. A força de sua aversão venceria a amargura pela sua perda pessoal. Tudo o que lhe restaria, assim, seria apenas a conveniência, ou melhor, a necessidade moral de sua magnanimidade prática, por todos menosprezada. A última visão que teríamos dele seria a de um homem forte, indiferente à sua força, demasiado absorto em reflexões refinadas – acima de tudo demasiado absorto em *outras* reflexões mais intensas – para defender os seus “direitos”. Este último ponto era essencial, constituía de fato o assunto: é claro que não haveria assunto nenhum – ou apenas o mais comum deles –, se meu cavalheiro tirasse proveito de sua vantagem. Embora encantado com minha idéia, sabia que ela ainda precisava ser trabalhada. E, exatamente pelo fato de ela ter tanto a oferecer, creio que devo tê-la naquela ocasião largado no poço profundo da celebração inconsciente: sem dúvida esperançoso de que ela no fim emergisse desse reservatório, como um tesouro enterrado vindo à luz, dotada de uma firme superfície iridescente e de um notável aumento de peso.

A ressurreição se deu, então, em Paris, onde morava na época, ou seja, em dezembro de 1875. Minha sorte aparentemente consistia no fato de que Paris sempre me oferecera de pronto, com uma imediata clareza diante da qual hoje me assombro (já que, após algumas visitas anteriores, havia chegado lá poucas semanas antes), tudo de que precisava para concretizar minha concepção. Pareço estar vendo, depois de tantos anos, a idéia

novamente crescer com toda a rapidez e facilidade, como se estivesse ganhando vida naquele ar. Ela logo se revestiu da objetividade necessária, e se havia questões, de igual intensidade, para meu herói e sua crise – toda a formidável lista de quem? onde? quando? por quê? como? –, as respostas foram colhidas, por excelentes razões, na sombra fria do Arc de Triomphe, como flores primaveris para a confecção de uma alegre guirlanda. De um dia para o outro, vi esse meu conjunto de circunstâncias exhibir dentro de si a vida da cidade esplêndida como uma fonte luminosa numa pia de mármore. O próprio esplendor parecia de alguma forma observar e intervir: para que obtivesse o efeito do desconforto sofrido por meu amigo, era importante que tudo se passasse num palco alto e iluminado<sup>[105]</sup> e que sua ambição original, o projeto que o expunha, surgisse de belas e nobres sugestões – aquelas que, em alguns momentos e sob determinadas impressões, sentimos irresistivelmente transmitir a aura ao redor do Sena. Essa concepção tinha um charme simples, e a corrente deve ter jorrado forte e clara a partir do momento em que Christopher Newman surgiu diante de meus olhos, num dia perfeito na divina primavera parisiense, no grande e dourado Salon Carré, do Louvre. Sob a forte atração exercida por esse local, ele encontraria, pelo mais feliz dos acasos, seu velho amigo, já iniciado e domiciliado. O resto depois correria por si. Para haver a traição, era preciso que a injúria lhe sobreviesse dessa forma conspícua, nesse exato grau de felicidade e, pior, tendo por conseqüência uma aflição posta em ridículo. Áurea e retumbante, a armadilha estava enfim toda preparada para sua inocência desconfiada, e nela esta viria a topar com seu destino. Devo confessar que não guardo lembrança de nenhuma dúvida perturbadora. Logo após ter imaginado o meu herói (e *essa* germinação é um processo quase impossível de ser seguido), ele deve ter-se metido na situação como se tirasse uma chave mestra do bolso.

Mas qual seria, entretanto, a afronta que o veríamos sentir mais intensamente? A afronta, é claro, sofrida por ele como amante; mas não a lançada pela própria amada, já que ofensas dessa ordem representam a

matéria mais desgastada dos *romances*.<sup>[106]</sup> Não o queria simplesmente rejeitado, da mesma forma como não queria ver sua vingança coroada de êxito: tanto o ultraje sofrido como a correção aplicada teriam sido, outrossim, muito vulgares. É claro que também senti que a concepção de Paris como cenário consagrado de paixões impetuosas e de traições ousadas pertencia, na imaginação anglo-saxã, à infância da arte. Para que houvesse uma renovação adequada ao tema, a estória teria de transcorrer em Boston ou Cleveland, em Hartford ou Utica – dando-lhe assim alguma conexão local da qual ainda não estamos saturados. Não, eu deveria tornar minha própria heroína (se era para sê-lo) uma vítima também – assim como Romeu não deixou de ser um joguete do destino, mesmo sem ter sido intencionalmente sacrificado por Julieta; e, para isso, só era preciso imaginar de novo “grandes pessoas”, imaginar meu herói confrontado e envolvido com elas, dotando-as, com liberdade sutil, de arrogância e crueldade, comportamento tortuoso de que muitos, dadas as condições, mostraram-se tantas vezes historicamente capazes. Mas, como essa era a luz sob a qual eles se apresentariam, a essência do problema residia no fato de que ele os teria no momento certo em seu poder. A questão sobre como ele utilizaria esse conhecimento faria a situação alcançar seu interesse máximo. No ponto em que estivesse de posse desse poder e de sua aplicação, ele emergiria forte, atraindo, assim, a nossa simpatia. Foi aqui sobretudo, porém, que minha concepção desfraldou, com a melhor das intenções, a bandeira brasonada do *romance*, cuja insígnia venerável, ainda que inadvertidamente, esteve ostentando desde o começo e em toda parte. Estive a tramar um “*arqui-romance*” sem sabê-lo, do mesmo modo como, ignorante desse fato, comecei a escrevê-lo naquele dia de dezembro e persegui o processo, com toda a serenidade e alegria, de mês a mês e de lugar a lugar; do mesmo modo como, em resumo, ao reler agora o livro, percebo que nenhum interesse e nenhuma recompensa suplantam a querida percepção dessa verdade.

Mesmo sem intenção, presunção, hesitação e contrição, a coisa é consistente, consumada e – de pronto ousou dizer – charmosamente romântica. O efeito também não foi projetado ou ocultado, e devo acrescentar que, nesta hora tardia, deixo-me levar por uma certa inveja melancólica diante da liberdade que havia em tanto instinto irrestrito. Ansiamos por recuperar essas horas de gracioso impulso. Para o senso crítico com o tempo despertado de modo completo e inelutável pelo exercício de *todo* nosso talento, elas representam a mais ditosa fase de entrega à musa invocada e à fábula projetada: a fase de imagens tão livres, ágeis e confiantes que descartam as questões e se divertem, como os espontâneos escolares da bela *Ode* de Gray,<sup>[107]</sup> com todo o êxtase da ignorância ao seu dispor. Sem dúvida, logo chega a hora em que as questões, como as chamo, dominam a cena e em que a pequena vítima, para ajustar novamente o termo de Gray à criatura da imaginação deleitosa, não ousa propor um folguedo até que todos tenham (como a diretoria de uma empresa discutindo novos gastos) deliberado sobre o caso possivelmente escandaloso. De alguma forma sinto, portanto, que tive sorte de ter rendido sacrifícios nesse mesmo altar enquanto pude, embora possa talvez soar mais cômico – num grau ainda maior – não tê-lo feito simplesmente por faltarme malícia, mas até mesmo por estar imbuído da convicção geral de que, do mesmo modo que nenhuma “representação” de nenhum objeto e nenhuma pintura de nenhum quadro podem ter efeito sem uma forma de referência e controle, essas garantias só podiam assim residir na alta probidade da observação. O tempo todo eu devo decididamente ter suposto que estava empreendendo um exame cuidadoso – e com uma bendita ausência de espanto pelo fato de este ser tão fácil. Deixem-me agora regozijar-me com essa ausência; pois me pergunto como, sem ela, teria sido possível escrever *The American*.

Seria, entretanto, minha excelente consciência a responsável por sustentar o encanto que, para mim, não se perdeu nesse rico retrospecto? – ou seria a mera influência de horas e lugares rememorados, de associações,

de todas as agudas impressões, que dão a ilusão de uma confiança mais aguda do que houve na realidade? É um prazer ver como, repetidas vezes, as profundezas atrofiadas de velhas obras ainda permitem ser vasculhadas ou – mesmo que esta seja imagem um tanto terrível – “rocegadas”: o longo cabo da memória remexe o fundo, e podemos pescar esses fragmentos e relíquias da vida submersa e também a consciência extinta à medida que esta nos impele a juntar os pedaços. Minhas janelas davam para a Rue de Luxembourg – desde então renomeada de modo mais prosaico como *Rue Cambon* –, e aquele clique sutil do pequeno fiacre no asfalto impecável, com seu estridente matraqueado entre as casas altas, promovem hoje para a esmaecida página uma espécie de entrelaçamento sonoro. Esse som se transforma num estardalhaço marcial no momento em que uma tropa de couraceiros avança pela rua estreita, a cada manhã, para enfileirar-se defronte à minha casa, no portal simples do quartel que ocupa parte do vasto domínio situado nos fundos de um dos *Ministères*, diante da Place Vendôme; uma área marcada, num trecho considerável da rua, por uma dessas paredes de jardim bastante coloridas e burocraticamente emplacadas, formando numerosos registros vagos e recorrentes na vastidão orgânica da cidade.<sup>[108]</sup> Basta reler dez linhas para me lembrar de meu vão esforço diário para não perder tempo à janela vendo a cavalaria, cuja música dura dos cascos me agradava de forma tão direta e emocionante. Preciso acrescentar que essa circunstância trivial hoje ganha dignidade porque os frutos dessa fraqueza, os vários itens do quadro vívido, tantas vezes recapturado, devem ter sido em si mesmos sugestivos e inspiradores, devem ter sido ricas melodias na grande harmonia parisiense. Sempre tive dificuldade para escrever sobre os lugares sob uma impressão imediata demais – a impressão que impede o distanciamento e não permite que haja espaço ou tempo para a perspectiva. A imagem tinha de ser em grande parte esmaecida se a reflexão tivesse de ser, como é apropriado, ao mesmo tempo calma e perspicaz: creio que temos horror, em termos artísticos, de reflexões agitadas.

Talvez seja por isso que a obra afinal não tenha recebido, à medida que avançava, nenhuma grande transfusão – certamente nada muito direto – da imensa presença sobranceira. A estória tinha de salvar a própria vida, não importa como, para manter firme o controle sobre o diáfano fio prateado, o qual não podia se enredar ou partir. Era sem dúvida mais fácil manter noutros lugares um honesto controle sobre esse fio – ainda que o veja, ao retomar o fluxo da composição, mais uma vez colorir-se de leve: com a luminosa proteção da costa da Normandia (trabalhei algumas semanas em Étretat); com o brilho mais forte da França meridional, banhando uma estada em Bayonne; e finalmente com a fina substância histórica e “extra-sensorial” de Saint-Germain-en-Laye, um trecho púrpura de um outubro enclausurado, antes de voltar a Paris. Depois disso, surge a lembrança de um último, breve e intenso encantamento advindo da cena circundante, do esforço pio para desembaraçar resoluto minha meada, na mesma luz (essa luz das altas e um tanto estreitas janelas francesas em velhos quartos; de algum modo, a luz que sempre sentimos ser do próprio “estilo”) que estimulou minha visão original. Eu me mudaria para Londres naquele outono; era mais uma razão para considerar a questão da última dificuldade enfrentada por Newman com a devida intensidade: estava certo de que deixar uma ponta solta oscilando sobre um ar estranho imprimiria, no todo, a desonra de uma composição desconjuntada. Por isso, esforcei-me para concluir – primeiro no pequeno hotel penumbroso da Rive Gauche, onde, apesar de as janelas mais uma vez serem altas, os dias seguiam indistintos, e o *hall* crepuscular, doméstico, íntimo e “pitoresco” fazia jus aos modos antigos, quase como se fosse o da Maison Vauquer em *Le Père Goriot*, de Balzac,<sup>[109]</sup> e depois novamente na Rue de Luxembourg, onde um medalhão imperial incrustado numa moldura negra, suspenso no centro de cada painel branco do meu quase nobre salão antigo, formava uma decoração bastante serena, discreta e regulada; e onde, ainda que através dos caixilhos abertos para a última temperatura amena do ano, um veranico extemporâneo em novembro, a estória recebeu novo fôlego com o clique e matraqueado

tênuas, o som da respiração da superfície parisiense, rarefeita, rápida, bastante feminina, o menor dos ritmos para um organismo tão gigantesco.

Não direi se lá concluí meu livro – na verdade, não me atrevo a fazer o fato passar pelo crivo da memória. Acompanho a velha tarefa urgente e engenhosa até esse ponto, perdendo-a depois de vista: pelo que posso inferir – diante da impossibilidade de recuperar o assunto com exatidão – que, daquela feita, não arrastei uma corrente muito longa pelo Canal, o que seria detestável. Reduzo talvez ao absurdo, por conta dessa pequena questão subjetiva, qualquer medida excessiva de interesse nessa insistente recuperação do que chamei de fatos acessórios. O trabalho artístico válido sempre tem uma estória – apesar de esta interessar sobretudo ao crítico curioso, para quem essas coisas crescem e se formam de modo muito semelhante ao de jovens personagens e vidas conjugados, esses casos notáveis de desenvolvimento feliz para os quais a evidência e a anedota estão sempre a postos. É certo que o desenvolvimento precisa ter sido feliz, a vida sincera, o personagem preciso: a obra de arte, para criar ou reembolsar a curiosidade crítica, deve, em resumo, ter sido bastante “válida”. Contudo, não há, por outro lado, nenhuma medida matemática sobre essa importância – pode ser uma questão de apreciação extremamente variável; por certo estou disposto a conceder que de algum modo o interesse é muito maior para o artista. E, afinal, receio que, mesmo para ele, sua grande justificativa continue residindo num campo altamente pessoal – a alegria de reviver, como um capítulo da experiência, aquela aventura intelectual. Aqui se oculta uma imensa homenagem ao privilégio que o artista costuma desfrutar, aquela paixão construtiva, criativa – palavras portentosas, mas eficientes! –, cujo exercício encontra tantas vezes oportunidade de parecer-lhe o mais elevado dos destinos humanos, a mais rara dádiva dos deuses. De modo sublime e talvez um tanto fátuo, ele julga essa prerrogativa por seu valor intrínseco – como a maior de todas as expansões da experiência e da consciência; sendo que o afã e a aflição<sup>[110]</sup> não passam de mera penumbra que cai, desloca-se e se esvaece,

conseqüência de ele ter vivido sob luz tão intensa. Sobre essa constante e indescritível felicidade, Robert Louis Stevenson disse com correção, numa passagem admirável e em muitas outras ocasiões: para ele, o participante da “vida da arte” que se queixa da ausência de recompensas, como são chamadas, certamente deveria dar melhor destino à sua vocação. Seria muito antes preferível que ele se espantasse por não ter de entregar metade de si mesmo em troca dessa dedicação deleitosa. Ele a aproveita, por assim dizer, sem pagar ônus; o esforço do trabalho envolvido, o tormento da expressão, do qual ouvimos tanto falar hoje em dia, não passam de um último refinamento deste seu privilégio. Podem deixá-lo abatido e fatigado; mas como, a seu modo, ele terá vivido! Como se fosse possível combinar liberdade e tranqüilidade! Essa tola segurança é apenas o sinal do cativo e da privação. Como se pode imaginar uma seleção irrestrita – ou seja, *tudo* o que é belo e terrível na arte – sem uma dificuldade irrestrita? Essa é a própria regalia da cidade e a maior ambição do cidadão. Quando olhamos para trás, a visão da dificuldade banha nossa trajetória num lume dourado através do qual aqueles objetos que nos acompanham na estrada são transfigurados e glorificados. É por isso que os exibimos diante de outros olhos com um júbilo possivelmente presunçoso.

Como me acuso, de qualquer forma, dessas gabolices, tiro vantagem delas para repetir que o que mais aprecio, na minha retrospectiva, é a inesperada luz vívida encontrada na propriedade romântica de meu assunto. Se, em *The American*, invoquei a associação romântica sem premeditação maliciosa, mas com a inequívoca produção do efeito romântico, talvez esta seja a melhor ocasião para penetrar um pouco na obscuridade desse princípio. Por que arte ou mistério, engenho ou seleção, omissão ou encargo, um dado retrato da vida parece envolver seu tema, suas figuras e imagens num ar de *romance*, enquanto outro retrato bem próximo nos impressiona como se embebesse toda a substância no elemento da realidade? Trata-se sem dúvida de uma questão, da parte do pintor, muito mais relativa ao efeito percebido, efeito *posterior* ao fato, do que a uma elaboração consciente – apesar de eu nunca ter conseguido compreender

como um retrato coerente de qualquer coisa possa ser produtivo sem um complexo de medições precisas. Mas como a causa do desvio, em qualquer sentido evidente, deve encontrar-se bem no fundo, na maior parte das vezes reconhecemos o caráter de nosso interesse apenas após o que chamo de magia específica ter operado por completo – e, na verdade, só se formos um pouco criticamente atentos, ou seja, só se encontrarmos prazer nessas apreciações íntimas (para as quais, sei muito bem que noventa e nove leitores em cem não vêm nenhuma serventia). A condição determinante pareceria de qualquer modo tão latente que poderíamos com razão duvidar que toda a consciência artística fosse por ventura capaz de atingi-la; o que logo faria da questão não um caso de o autor traçar, planejar e calcular, mas apenas de ele sentir e ver, de ele, numa só palavra, imaginar, e de, portanto, inevitavelmente expressar-se, independentemente do valor sob cuja influência se encontra. Esses valores representam diferentes tipos e graus da emoção comunicável, e duvido que algum romancista, por exemplo, já tenha proposto dedicar-se a uma espécie ou outra, mesmo com a menor das atenuantes que às vezes somos capazes de lhe conceder. O interesse é maior – o interesse de seu gênio, quero dizer, e de sua saúde geral – quando ele se compromete com as duas direções; não bem ao mesmo tempo ou para o mesmo efeito, é claro, mas por conta de uma necessidade de executar toda sua revolução possível, pela lei de alguma rica paixão que nele há pelos extremos.

Mesmo dentre os homens com maior imaginação para a cena humana, Scott, Balzac, mesmo o grosseiro, abrangente e prodigioso Zola, sentimos, creio, que nunca houve uma inclinação para qualquer um dos dois sentidos; que nem a natureza da mente humana nem a condição de sua experiência jamais a determinou bem. O fluxo do romancista permanece, portanto, extraordinariamente rico e variado, entregando-nos sucessivamente tanto à onda cálida do próximo e do familiar quanto ao choque tônico, como deveria sê-lo, do distante e do estranho. (Ao fazer essa oposição, não sugiro que o estranho e o distante sejam de algum modo necessariamente românticos: ocorre que são apenas o desconhecido, o que é coisa bem

diferente. Para mim, o real representa aquilo que não podemos, mais cedo ou mais tarde, de uma forma ou de outra, *deixar* de conhecer. É apenas por causa de um dos acidentes de nosso estado limitado e um dos incidentes da quantidade e do número das coisas que algumas instâncias não se encontraram em nosso caminho. O romântico representa, por outro lado, aquilo que, mesmo diante de todos os confortos do mundo, de toda a riqueza, de toda a coragem, de toda a inteligência e de toda a aventura, nunca *podemos* conhecer diretamente; o que somente apreendemos por meio do belo circuito e subterfúgio de nosso pensamento e de nosso desejo.) Creio que haja muitas definições de *romance*, como assunto inseparável de navios, caravanas, tigres, “personagens históricos”, fantasmas, falsários, detetives, mulheres belas e perversas, de pistolas e facas, mas todas parecem em grande parte redutíveis à idéia de enfrentar o perigo, à aceitação de grandes riscos por causa do fascínio, o próprio amor em sua incerteza, a alegria no possível êxito e na inevitável batalha. Essa seria uma boa fórmula, caso resistisse ao exame. Ela, todavia, soa-me fraca e inadequada, de modo nenhum esgotando o terreno da verdade e ainda nos metendo em estranhas confusões.

A exaustiva busca do perigo é a busca da própria vida, na qual o perigo nos espreita a cada passo e nos confronta a cada movimento, de modo que o sonho de uma experiência mais intensa facilmente se transforma numa espécie de visão de uma segurança sublime, como a desfrutada nos campos floridos do paraíso, onde nos podemos imaginar seguindo em êxtase de uma a outra de suas fases e formas prodigiosas. E, caso se insista que a medida do tipo é então a *apreciação* do perigo – supondo-se que o sinal de nossa projeção do real seja a pequenez de seus riscos, que o de nossa projeção do romântico seja sua imensidão e que a marca da distinção, em resumo, como dizem dos colares, luvas e sapatos, estejam no tamanho e no “número” do perigo –, essa discriminação mais uma vez não procede, pois não revela uma diferença de espécie, que é o que desejamos, mas uma diferença apenas de escala, sujeita, por isso, à indignidade de uma régua de grau e a uma medição cambiante. Enquanto há riscos imensos e flagrantes, que não

passam de sórdidos e esqualidos, como podemos perceber, conspurcando com sua qualidade os próprios desafios provocados, também existem os comuns e clandestinos, que “parecem insignificantes” e somente podem ser tratados interna e subliminarmente. Estes envolvem os maiores obstáculos à vida e à honra e as mais altas decisões instantâneas e bravuras de ação. É arbitrário o selo que trivializa os últimos e heroifica os primeiros. No entanto, não deveria encampar tanto uma mera divisão “subjetiva” – quero dizer, uma que põe toda a diferença na índole do agente periclitante. Difícil haver um gênio mais romântico do que o de *Madame Bovary*, de Flaubert, ainda que nada lembre menos um *romance* do que o registro de suas aventuras. Classificá-lo segundo esse aspecto – a definição do espírito que a anima – é como renegar a questão à presença ou ausência de “indumentária”. Onde mais uma vez, então, a indumentária começa ou termina? – salvo com a “temporada” de algum tipo de peça? Devemos reservar etiquetas vagas a misturas desenxabidas.

Para mim, o único atributo *geral* do *romance* projetado, o único adequado a todos os casos, refere-se ao tipo de experiência empregada – experiência livre, por assim dizer, desimpedida, fresca, desembaraçada, isenta das condições que, sabemos, aderem-se a ela e, se quisermos dizer dessa forma, arrastam-se sobre ela, operando num meio que a livra, para um fim específico, da inconveniência de um estado “relacionado”, mensurável, sujeito a todas as nossas referências vulgares. É evidente que a maior intensidade pode ser atingida dessa forma – quando o sacrifício da referência, dos lados “relacionados” das situações, não foi duro demais. Para isso, é importante que o *romance* não se traia de modo flagrante; nós devemos até mesmo, para nossa ilusão, ser impedidos de suspeitar que houve qualquer tipo de sacrifício. O balão da experiência é de fato claramente preso à Terra. Sob essa necessidade nós oscilamos, graças a uma corda de tamanho considerável, no carro mais ou menos cômodo de nossa imaginação. Mas é por meio dessa mesma corda que sabemos onde estamos e, no momento em que se corta o cabo, estamos soltos e desvinculados: nós apenas nos distanciamos do globo – apesar de continuarmos naturalmente

tão exultantes quanto quisermos, especialmente se tudo correr bem. A arte do escritor de *romances* consiste em cortar sub-repticiamente o cabo, “por pura diversão”. O que reconheci então em *The American*, para meu grande espanto após tantos anos, é que a experiência aqui representada é aquela desconectada e descontrolada – descontrolada para nosso senso geral sobre “o modo como as coisas ocorrem” –, que só o *romance* de forma mais ou menos bem-sucedida nos impinge. O caso está na própria experiência íntima e completa de Newman (esse é o meu assunto), cujo fio do início ao fim nunca é, por um momento sequer, trocado por nenhum outro; e a experiência dos outros nos interessa, e o interessa, apenas na medida em que o atinge e em que ele a reconhece, sente ou intui. Há nosso senso geral quanto ao modo como as coisas ocorrem – este nos acompanha, como leitores, inabalável, assim que exigimos que nossa ficção seja inteligível; e há nossa percepção particular sobre como elas não acontecem, passível de ser despertada quando nossa reflexão e nossa crítica não foram hábil e triunfalmente entorpecidas. Há, é claro, bastantes entorpecentes – tudo é uma questão de aplicá-los com tato; nesse caso, a forma como as coisas não ocorrem pode ser engenhosamente transformada na forma como elas ocorrem.

Confesso ser hoje divertida, até mesmo tocante, a engenhosidade (digna, não obstante seus lapsos, de uma boa causa) com que, em prol da aventura de Newman, ensaiei essa prestidigitação. É claro que não diminuo o valor do caso pelo fato de este ter sido ensaiado com tamanha boa-fé. Sim, tudo me parece romântico aqui, mesmo, apresso em acrescentar, o fabuloso êxito de minha candura. O modo como as coisas ocorrem não é de fato o modo como as representei como tendo ocorrido, em Paris, para meu herói: a situação concebida somente me atrelou a isso por eu não ter inventado algo melhor. Agora sinto, em uma palavra, que os grandes Bellegardes, dadas as circunstâncias, dada a *totalidade* do terreno, teriam se comportado de um modo completamente diferente daquele que minha narrativa os obriga; verdade essa, além disso, sobre a qual não estou de forma alguma certo de que, apesar daquilo que chamei de minha

serenidade, não tivesse o tempo todo uma incômoda suspeita. Infelizmente cavei em meu caminho um buraco dentro do qual estava fadado a cair. Estava tão obcecado com minha idéia de que Newman deveria ser maltratado – a essência de meu assunto – que não dei importância suficiente à forma como isso se daria. Pareço ter assumido que quase qualquer uma serviria, desde que pudesse extrair o máximo dele; uma questão que dependia não tanto do ardil a ser-lhe aplicado, mas da interessante atitude que ele teria diante de um embuste *qualquer*. Assim, afastei-me de um terreno seguro na medida em que tornei esse ultraje muito mais ostentoso, do ponto de vista dramático, do que bem fundamentado. Tivesse me esforçado mais para dar um maior fundamento aparente, meu próprio truque teria funcionado, do ponto de vista artístico; eu deveria ter cortado o cabo sem que meu leitor se desse conta disso. Repito que, sem dúvida, na época, acreditei ter tomado minhas precauções, mas elas deveriam ter sido maiores, para conferir um ar verossímil à atitude – ou seja, primeiro à pompa e à circunstância e, segundo, à esquisita falsidade – dos Bellegardes.

A verdade é que os Bellegardes teriam, então, agarrado o rico e fácil americano, sem “se importar” de modo algum com qualquer desvantagem – especialmente porque, afinal, com a palheta agradável que usei para retratá-lo, havia poucos inconvenientes a serem considerados. Meu tema me impunha um grupo unido de pessoas animadas por imensas pretensões – o que não constituía nenhum problema e prometia grande interesse, sobretudo à luz da comédia e da ironia. Ou seja, isso não se adequava à idéia de eles não o julgarem à altura, estando daí prontos para sacrificá-lo. Eles, pelo contrário, tomariam com entusiasmo tudo o que ele pudesse lhes dar, apenas pedindo mais e mais, para depois confortavelmente ajustar suas pretensões e seu orgulho. Essa acomodação da teoria da nobre indiferença à prática da profunda avidez representa a nota real da política das aristocracias desesperadas – e eu, é claro, queria que os Bellegardes estivessem quase desesperados. O desvirtuamento da verdade não está, de forma alguma, creio, na visível intensidade com que eles se lembram de “quem” e “o que” são, ou, pelo menos, daquilo que acreditam ser; pois essa é a infelicidade

comum quando se insiste nas vantagens “mundanas” – e a situação desse tipo de pessoa cerca-se, na melhor das hipóteses (desde que estejamos sob o apelo de uma simplicidade superficial), de pompa, tom de voz e arrogância – produzindo às vezes um efeito de grosseria. O retrato de suas evasivas, de qualquer modo, por mais que eu tenha a princípio achado coerente, tomou essa aparência rococó precisamente porque a atitude mais ajuizada, mil vezes mais ajuizada, teria sido arrebatá-lo junto com sua fortuna para dentro do seu barco, na calada da noite talvez, de qualquer modo o mais silenciosamente e com o menor número de colisões e marulhos possível, acomodando-o no mais seguro e conveniente dos assentos. Levando-se em consideração Newman e o fato de que tudo se estruturava organicamente em torno de *suas* aventuras, essa também poderia ser considerada uma boa situação e um bom assunto. Apenas não seria o tema do *The American* que conhecemos, o tema com o qual desde muito antes eu estava comprometido. Essa outra alternativa poderia ter sido arranjada de forma a dar-me a almejada “traição”, poderia ter sido até mesmo arranjada para satisfazer minha exigência de alguém ou alguma coisa estar tão deliciosamente “em seu poder”; e com o efeito capital de, no fim, tudo se “definir”. (Como disse acima, é tão difícil traçar a linha divisória entre o real e o romântico quanto plantar um marco entre o Norte o Sul, mas talvez um sinal infalível deste último não deixe de ser esse campo fértil do “poder” que as pessoas más exercem sobre os bons, ou vice-versa. Infelizmente é tão raro alguém ser influenciado pelo *nosso* poder!)

Tenho hoje dificuldade em acreditar que não possuísse, à medida que minha obra seguia adiante, *algum* pressentimento sobre minha afronta à verossimilhança; entretanto, não me lembra nenhuma espetada, nenhuma verdadeira angústia crítica, de remorso: uma anomalia de cuja razão não restam vestígios. Na época, queria que Newman fosse e se mantivesse consistente; fui responsável por sua consistência, e a lembrança *dessa* paixão continua perfeitamente ao meu lado. Ele deveria ser a figura iluminada. Os outros – sem dúvida até mesmo descomedidamente a mulher que se torna agente de suas aflições – tinham de ser obscurecidos. Com

isso, poderia alcançar grande parte do efeito a ser evocado; aquele da natureza generosa ocupada com forças, dificuldades e perigos dos quais só compreende a metade. Se Newman fosse atraente o bastante, devo ter raciocinado, seu enredo seria claro o bastante; pois somente em *sua* visão, em *sua* concepção, em *sua* interpretação residia o interesse de tudo: à janela de sua larga, quase suficientemente larga, consciência, estamos sentados; dessa posição admirável nós “assistimos”. Ele, portanto, interessa-nos acima de tudo; todo o resto interessa somente na medida em que ele o sente, trata-o, descobre-o. Sempre é uma bela paixão o esforço criativo para entrar na pele da criatura; o ato da possessão pessoal, mais completa possível, de um ser por outro – e, com o supremo refinamento de esse ato consistir, ao mesmo tempo, no esforço do artista em preservar, para seu assunto, tal unidade; e, para o uso de seu assunto (em outras palavras, para o interesse que deseja despertar), tal efeito de um *centro*, que mais conserva o seu valor. Quanto mais se opera essa economia, mais o valor é suscetível de análise; o conteúdo e a “importância” de uma obra de arte dependem, em suma, totalmente do fato de ela *ser* uma: fora disso, não passa de impertinência todo o blablablá sobre seu caráter representativo, seu significado e propósito, sua moralidade e humanidade. Se for forte nesse aspecto – condição para realmente ser testemunha dos fatos –, ela será sempre forte. Muito, portanto, permanece verdadeiro em nome do meu instinto para multiplicar os finos toques pelos quais Newman deveria viver e comunicar vida. Mesmo assim, confesso que ainda me pergunto o que poderia ter feito da “vida”, em meu quadro, numa junção como a que existe no intervalo entre o estado em que primeiro encontramos meu herói e os ritos nupciais que deveriam coroá-lo. Nada se oferece aqui, na verdade – tudo se evade. O efeito disso, reconheço, é dos mais estranhos. Sua relação com madame de Cintré deveria ter sido muito bem trabalhada, mas o autor parece ter visto isso como um sinal para deixá-la rigorosamente de lado.

Fiquei estupefato, nessa rigorosa revisão do romance, ao descobrir, virando a página, que a luz sob a qual ele é exibido logo após madame de Bellegarde tê-lo conspicuamente apresentado a todo o seu círculo como

futuro esposo de sua filha é a de uma noite na ópera, totalmente só; como se ele não fosse por certo desfrutar suas horas livres, e sobretudo aquelas, com sua prometida. Por instinto, a partir desse momento, esperaríamos vê-los íntima e até mesmo, para nós, harmoniosamente unidos, cabendo ao autor ilustrar parte dessa harmonia. A verdade é que, nesse ponto, o autor só poderia respirar fundo e passar desenxabido; permanecer teria sido difícil demais – ele armou para si mesmo uma complicação acaçapante. Como madame de Cintré deveria afinal “faltar à palavra”, toda a pincelada dada ao quadro de sua aparente lealdade se somaria à desonra de seu gesto final. Ela agira em clara boa-fé, mas como eu poderia dar o *detalhe* de uma atitude, de sua parte, cujos alicerces ainda se mostravam tão frágeis? Preferi, como mal menor, evitar a tentativa – ao custo de uma evidente perda de “charme”; e, com relação a essa senhora, reconheço que, no todo, uma prancha leve, leve demais, foi posta para o leitor sobre um negro abismo “psicológico”. Ele nunca apreende em definitivo a delicada pista sobre a conduta de madame de Cintré: na verdade, devo ter preferido pensar que esta *era* delicada, gabando-me porque a questão tinha de ser apreciada com a ponta de dedos, em vez de manuseada com força. Eis aqui, de qualquer forma, o romântico *tout craché* [111] – a fina flor da experiência de Newman vicejando num meio “à parte” e fechado em si mesmo. Nem por um momento considero, por isso, qualquer trecho narrativo dela procedente necessariamente menos factível, para uma criatividade triunfante. Provoque no leitor a suspeita de que *ele* está isolado, transforme-a na positiva ilusão da maior liberdade possível, e o êxito será sempre proporcional ao risco. Só que tudo isso, percebo, deixou-me esperando coisas demais, e talvez tenha me enganado ao pensar que Newman, por si próprio, e por qualquer polegada extra que eu por acaso contrabandeasse para suas medidas, me tiraria de minha dificuldade. Certamente não se podia imaginar nada mais livre e desconectado, para repetir os termos que usei, do quando ele declarou aos Tristrams que aspirava a um “grande” casamento, por exemplo. Fui obrigado a levar isso adiante, junto com meu personagem, e

ensaiar um encaixe – tinha na verdade de excluir o ar ao redor. Mas já que, nessa releitura, vi-me capaz de pelo menos respirar em meu doloroso vazio, agarro-me a meu herói, como a um irmão mais velho, alto, protetor e paciente num local inóspito, e entrego a estória, para que fique de pé ou caia, em função da imagem mais ou menos convincente que ele venha a passar.

## Prefácio a *Retrato de uma senhora*

(Volume III na *Edição de Nova York*)<sup>[112]</sup>

Como Roderick Hudson, *Retrato de uma senhora* foi iniciado em Florença, durante três meses passados ali na primavera de 1879.<sup>[113]</sup> E, como *Roderick* e *The American*, foi planejado para publicação na *The Atlantic Monthly*, na qual começou a aparecer em 1880. Diferentemente de seus dois predecessores, porém, também encontrou um canal aberto, de mês a mês, na *MacMillan's Magazine*;<sup>[114]</sup> essa seria, para mim, uma das últimas ocasiões de “publicação seriada” simultânea nos dois países, mantida até então inalterada pelas condições inconstantes do intercâmbio literário entre a Inglaterra e os Estados Unidos. Trata-se de um romance longo, e demorei a escrevê-lo; lembro-me de ter-me dedicado muito a ele, no ano seguinte, durante uma estada de várias semanas em Veneza. Eu alugara acomodações na *riva* Schiavoni, no alto de uma casa perto da passagem que conduzia a San Zaccaria.<sup>[115]</sup> A vida à beira-mar, a extraordinária laguna espraiada diante de mim e o incessante rumor humano de Veneza davam em minhas janelas, para as quais me sentia constantemente atraído, na agitação infrutífera da composição, como se quisesse ver se lá no canal azul não vislumbraria a nau de alguma sugestão correta, de alguma expressão melhor, da próxima reviravolta feliz de meu assunto, o próximo toque verdadeiro para minha tela. Mas me recordo com bastante precisão de que a resposta mais freqüentemente evocada para esses apelos insistentes era o alerta um tanto melancólico de que os locais românticos e históricos, do tipo que abundam em terras italianas, oferecem ao artista um auxílio questionável para a concentração, quando eles mesmos não vêm a ser o objeto dela. São ricos demais em sua própria vida e saturados demais de seus próprios significados para meramente ajudá-lo com uma expressão defeituosa; afastam-no de sua questiúncula para atraí-lo para suas próprias

grandes questões; de modo que, depois de algum tempo, ele sente, enquanto recorre a eles em sua dificuldade, como se estivesse pedindo a um exército de gloriosos veteranos para ajudá-lo a prender um mascate que lhe dera o troco errado.<sup>[116]</sup>

Nesta nova leitura, julguei rever nas páginas do livro a curva fervilhante da ampla *riva*, as grandes manchas coloridas das casas com balcões e as numerosas pontezinhas corcovadas por cujos arcos sobem e descem diminutos pedestres em tropel. O som dos passos e da grita de Veneza – independentemente do lugar, conversa-se alto ali como se estivesse a chamar do outro lado do canal – volta-me à janela, renovando a antiga impressão dos sentidos deleitados e da mente dividida e frustrada. Como os lugares que falam tanto *em geral* à imaginação podem deixar de oferecer-lhe, no momento preciso, justamente aquilo que ela mais deseja? Lembro-me muitas vezes, em belos lugares, de ter mergulhado nesse deslumbramento. Parece-me que, sob esse apelo, eles expressam um pouco demais – mais do que se podia usar nesse caso; de modo que, no que se refere ao quadro circundante, afinal nos vemos trabalhando de modo menos adequado do que se estivéssemos na presença do moderado e do neutro, ao qual podemos emprestar algo da luz de nossa visão. Um lugar como Veneza é orgulhoso demais para essas caridades; Veneza não toma emprestado, mas dá com prodigalidade. Nós lucrámos muito com isso, mas, para fazê-lo, precisamos estar de folga ou trabalhando a serviço exclusivo dela. Assim são – e tão pesarosas – essas reminiscências, mesmo que, sem dúvida, no geral o livro e o “esforço literário” como um todo tivessem se beneficiado delas. É estranho como o esforço de atenção desperdiçado muitas vezes se mostra profícuo a longo prazo. Tudo depende do *modo* como se ludibria ou se desperdiça a atenção. Há fraudes insolentes e arrogantes, e há as furtivas e insidiosas. E receio que haja, mesmo da parte do artista mais artiloso, sempre uma boa-fé tola o bastante, sempre um desejo ansioso o suficiente, que o impedem de defender-se desses logros.

Tentando recuperar aqui, para a análise, o germe de minha idéia, vejo que ele não deve ter consistido de forma alguma em nenhuma presunção de “trama”, nome nefando, em nenhum lampejo fantasioso de um conjunto de relações, ou em nenhuma dessas situações que por uma lógica própria entram para o fabulista imediatamente em movimento, numa marcha lenta ou acelerada, um tropel de passos rápidos; mas antes todo na consciência de uma única personagem, o caráter e o aspecto de uma certa jovem cativante, para a qual todos os elementos costumeiros de um “assunto”, com certeza de um cenário, precisariam ser acrescentados. Devo mais uma vez repetir que tão interessante quanto a própria jovem, em seus melhores dias, é essa projeção da memória sobre toda a questão do desenvolvimento, em nossa imaginação, de alguma forma de justificativa para o motivo. São esses os fascínios da arte do fabulista, essas forças furtivas da expansão, essas necessidades de germinação em semente, essas belas determinações, próprias à idéia concebida, de crescer o mais alto possível, de forcejar em direção da luz e do ar e florescer com abundância ali; e, quase em mesmo grau, essas sutis possibilidades de recuperação, a partir de um bom posto de observação sobre o terreno conquistado, da estória íntima do empreendimento – voltando à origem e reconstruindo-lhes os passos e estágios. Lembro-me sempre com carinho de uma observação que escutei anos atrás dos lábios de Ivan Turgueniev, em relação à sua própria experiência com a origem costumeira do quadro ficcional.<sup>[117]</sup> Para ele, quase sempre começava com a visão de uma ou mais pessoas, que pairavam diante do romancista, solicitando-o, como figuras ativas ou passivas, interessando-o e encantando-o justamente como eram e pelo que eram. Ele as via, desse modo, como *disponibles*,<sup>[118]</sup> expostas ao acaso e às complicações da existência. E as via com nitidez, mas então tinha de encontrar-lhes as relações adequadas, aquelas que mais as revelassem; tinha de imaginar, inventar e selecionar, de juntar as situações mais úteis e favoráveis à natureza dessas criaturas, as complicações que elas mais provavelmente produziram e sentiriam.

“Chegar a isso era chegar à minha ‘estória’”, ele dizia, “é assim que a procuro. O resultado é que geralmente sou acusado de não produzir ‘estória’ suficiente. Para mim, julgo ter quanto me é necessário – para mostrar minha gente, exibir suas relações mútuas; pois essa é minha única medida. Se as observo o bastante, vejo-as unir-se, vejo-as *situadas*, vejo-as ocupadas neste ou naquele ato, e com essa ou aquela dificuldade. Apenas relato o modo como elas se apresentam, se movem, falam e se comportam, sempre no ambiente que lhes criei, embora ouse dizer que isso, infelizmente, *manque souvent d’architecture*.<sup>[119]</sup> Mas prefiro ter arquitetura de menos a ter de mais, creio, quando há o perigo de ela interferir em minha medida da verdade. Os franceses, é claro, tendo por seu próprio gênio tanta habilidade para isso, desejam mais do que lhes dou; e, de fato, sempre se precisa dar tudo o que se pode. Quanto à origem de nossos próprios germes trazidos pelo vento, quem pode dizer, quando você pergunta, de onde *eles* vêm? Precisamos retroceder demais, voltar demasiado para trás, para respondê-lo. Mas e se tudo o que podemos dizer é que eles vêm de cada região do firmamento, que eles estão *ali* em quase cada curva do caminho? Eles se acumulam, e nós sempre os estamos colhendo, selecionando-os. São o sopro da vida – pelo que quero dizer que a vida, a seu modo, exala-os sobre nós. De certo modo prescrito e imposto, são assim insuflados em nossa mente pela corrente da vida. Isso reduz à imbecilidade a vã e tão comum controvérsia crítica sobre o assunto escolhido, quando não se tem a perspicácia para aceitá-lo. Indicará então o crítico outro mais apropriado? – já que seu ofício consiste essencialmente *em* indicar. *Il en serait bien embarrassé*.<sup>[120]</sup> Ah, quando mostra o que fiz ou deixei de fazer com o assunto, é outra questão: aqui ele está em seu terreno. Cedo-lhe minha ‘arquitetura’”, meu distinto amigo concluía, “quanto dela ele quiser.”

Eis aí esse admirável gênio, e recorro satisfeito a gratidão que me inspirou sua referência à intensidade da sugestão em tese contida na figura desgarrada, o personagem independente, a imagem *en disponibilité*.<sup>[121]</sup> Conseguia com isso uma garantia maior do que então julgava ter

encontrado para esse afortunado hábito de nossa imaginação – o truque de investir algum indivíduo concebido ou real, um par ou grupo deles, de propriedade e autoridade germinativas. Para mim mesmo, a consciência de minhas figuras antecedia em muito a de seu cenário; por elas tinha um interesse preferencial, preliminar demais, que me parecia em geral algo como o ato de pôr a carroça adiante dos bois. Eu podia invejar, mas não emular, o escritor imaginativo tão bem constituído a ponto de ver sua fábula primeiro e discernir seus agentes depois; era-me difícil conceber qualquer fábula que não necessitasse de seus agentes para ser realizada; não costumava imaginar uma situação cujo interesse não dependesse da natureza de seus participantes e, portanto, do modo como eles a consideravam. Entre romancistas da moda creio haver os chamados métodos de apresentação, que consideram a situação indiferente a esse apoio; mas não perdi o sentido do valor que teve para mim, àquela época, o testemunho do admirável russo, para que não precisasse supersticiosamente tentar executar esse malabarismo. Outros ecos do mesmo naipe prolongam-se em mim, confesso, de forma indelével – se todos não forem todos de fato um só eco muito abrangente. Impossível seria depois disso não registrar, para benefício próprio, a elevada lucidez existente na atormentada, desfigurada e turva questão do valor objetivo, e mesmo acerca da apreciação crítica do “assunto” no romance.

No que se refere a essa questão, costumamos ter, desde muito cedo, o instinto para estimar corretamente tais valores e reduzir à vacuidade a lengalenga acerca do assunto moral e “imoral”. Tendo descoberto de pronto a única medida do valor de um dado assunto – a pergunta sobre ele que, corretamente respondida, liberta-nos de todas as outras, ou seja, é válido, em suma, é genuíno, é sincero, o resultado de uma determinada impressão direta ou de uma percepção da vida? –, não encontrei muita valia numa pretensão crítica que negligencia desde o princípio toda a delimitação de terreno e toda a definição de termos. O ar de minha juventude se apresenta à memória como se estivesse totalmente obscurecido por essa presunção – a menos que nossa própria impaciência tardia nos tenha tolhido a atenção.

Creio que a única verdade proveitosa ou sugestiva nesse aspecto seja a da perfeita dependência do sentido “moral” de uma obra de arte à quantidade de vida empenhada em produzi-la. É claro que a questão remete, portanto, à natureza e ao grau da sensibilidade primaz do artista, o solo de onde brota seu assunto. A qualidade e a capacidade desse terreno, sua habilidade de “fazer crescer” qualquer visão de vida com o frescor e retidão adequados, representam, em menor ou maior grau, a moralidade projetada. Esse elemento não passa de outro nome para a conexão mais ou menos próxima do assunto com uma marca deixada na inteligência, com uma experiência sincera. Com o que, ao mesmo tempo, certamente estamos longe de querer argumentar que esse ar circundante à humanidade do artista – que dá o toque final ao valor da obra – não seja um elemento de ampla e assombrosa variedade; sendo numa ocasião um meio rico e magnífico e noutra, comparativamente pobre e nada generoso. Aqui temos exatamente o alto preço do romance como forma literária – não apenas seu poder de, posto que fiel a essa forma, percorrer todas as diferenças da relação individual com seu tema geral, toda a variedade de perspectivas sobre a vida, de disposição para refletir e projetar, criada por condições que nunca são as mesmas de homem a homem (ou, nessa argumentação, de homem a mulher), mas também de positivamente parecer mais verdadeiro a seu caráter na medida em que, com uma extravagância latente, retesa ou tende a romper seu próprio molde.

Em suma, a casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas. Cada uma foi aberta, ou pode ser aberta, na vasta fachada, pela urgência de uma visão individual ou pela pressão de uma vontade própria. Como essas aberturas, de tamanho e formatos variáveis, debruçam-se todas juntas sobre a cena humana, seria de esperar que nos fornecessem uma maior semelhança informativa do que a encontrada. Quando muito, não passam de janelas, meros buracos numa parede inerte, desconexos, a sobranceiro. Não são como portas com dobradiças abrindo-se diretamente para a vida. Mas têm uma característica própria: em cada uma encontramos uma figura com um

par de olhos ou, pelo menos, com binóculo, os quais freqüentemente representam um instrumento único para a observação, assegurando ao sujeito que faz uso deles uma impressão diferente da dos outros. O observador e seus vizinhos estão assistindo ao mesmo espetáculo, mas um vê mais onde o outro vê menos, um vê negro onde o outro vê branco, um vê grande onde o outro vê pequeno, um vê grosseiro onde o outro vê refinado. E assim por diante; felizmente não há *nada* que proíba, em relação ao determinado par de olhos, a abertura da janela; “felizmente” por causa, para ser exato, dessa variabilidade incalculável. O campo extenso, a cena humana, é a “escolha do assunto”; a abertura perfurada, seja ela ampla, com sacada, ou estreita e de mau gosto, é a “forma literária”; mas elas nada significam, juntas ou isoladamente, sem a presença alerta do observador – em outras palavras, sem a consciência do artista. Diga-me quem é o artista, e eu lhe direi em que *esteve* ocupando sua consciência. Desse modo, expressarei ao mesmo tempo sua infinita liberdade e sua referência “moral”.

Mas estamos indo muito longe para falar de minha primeira confusa aproximação ao *Retrato*, o qual consistia precisamente na concepção de uma única personagem – uma aquisição que fiz, além disso, de um modo que não se pode recuperar aqui. Bastava que dela tivesse ou julgasse ter completo domínio, que assim continuasse durante um longo tempo, que esse estado a tornasse familiar, sem apagar seu encanto, e que, com toda a urgência e tormento, eu a visse em movimento e, por assim dizer, em trânsito. Com isso, quero dizer que a vi como se estivesse debruçada sobre seu destino – seja qual fosse; a questão sendo exatamente saber *qual* seria, dentre as possibilidades. Assim eu tinha meu indivíduo vívido – estranhamente vívido, apesar de ainda estar solto, não limitado pelas condições nem envolvido nas complicações, nas quais buscamos grande parte da impressão que constitui uma identidade. Se a aparição ainda precisava ser situada, como podia ser vívida, já que destrinchamos essas quantidades *grosso modo* justamente ao situá-las? Seria sem dúvida possível responder a essas questões com elegância, se pudéssemos fazer coisa tão sutil, se não fosse tão monstruosa, como escrever a estória do

desenvolvimento de nossa imaginação. Poderíamos então descrever o extraordinário que sucedera num dado momento e poderíamos estar, por exemplo, em condições de relatar com relativa clareza o modo como, num golpe de sorte, fomos capazes de adquirir (diretamente da vida) tal e tal tipo de figura ou forma constituída, animada. A figura *foi* nesse aspecto, como você vê, situada – situada na imaginação que a detém, preserva, protege, aproveita, consciente de sua presença na sombria, apinhada e heterogênea lojinha dos fundos da mente, assim como o atento negociante de bricabraques, capaz de pagar um “adiantamento” pelos objetos raros a ele confiados, está consciente da pequena “peça” rara deixada como garantia pela misteriosa e decadente dama ou pelo especulador aficionado, peça que lá está prestes a revelar seu mérito outra vez tão logo a chave estale na porta do armário.

Reconheço que essa analogia acerca do “valor” particular do que falo aqui – a imagem da jovem natureza feminina que por tempo tão considerável e de modo bastante curioso estivera ao meu dispor – pode ser um pouco sutil demais, mas a comparação mostra-se à querida memória bastante fiel ao fato. Devo com isso também lembrar que eu apenas desejava sinceramente situar meu tesouro com propriedade. Parece-me assim bastante com o negociante conformado em não “efetuar a transação”, conformado em manter o objeto indefinidamente trancado, em vez de confiá-lo, pelo preço que fosse, a mãos vulgares. Pois *há* negociantes que mexem com essas formas, figuras e tesouros, capazes de tal refinamento. Mas a questão é que essa pequena e única pedra angular, a concepção de uma certa jovem desafiando seu destino, começara a ser todo o meu material para a ampla construção de *Retrato de uma senhora*. Esta acabou se tornando uma residência sólida e espaçosa – ou pelo menos me pareceu nessa revisão; mas, tal como é, precisou ser erigida ao redor de minha jovem, enquanto esta permanecia ali, em perfeito isolamento. Essa é para mim, em termos artísticos, a circunstância do interesse; pois confesso que mais uma vez me entrego à curiosidade de analisar a estrutura. Mediante que processo de acumulação lógica devia essa frágil “personalidade”, mera

sombra vaga de uma garota inteligente mas presunçosa, ver-se dotada dos altos atributos de um Assunto? – e de fato mediante que escassez, na melhor das hipóteses, não se invalidaria esse assunto? Milhões de jovens atrevidas, inteligentes ou não, diariamente arrostam seu destino – e o que tanto lhes *reserva* o destino, para que façamos um alvoroço sobre isso? Pois o romance é por sua própria natureza um “tumulto”, um tumulto sobre algo, e, quanto mais ampla a forma assumida, maior, claro, o tumulto. Dirija-me, portanto, consciente nessa direção – para positivamente criar um tumulto em torno de Isabel Archer.<sup>[122]</sup>

Recordo-me que examinava essa extravagância de frente, buscando precisamente reconhecer o charme do problema. Enfrente qualquer problema desse tipo com algum grau de inteligência e verá imediatamente quanto é substancioso. O surpreendente consiste na tamanha certeza e no descomedimento com que, quando olhamos para o mundo, as Isabéis Archers – e mesmo os tipos femininos mais ordinários – insistem em fazer-se notar. George Eliot observou-o de modo admirável – “Nessas frágeis embarcações avança através das eras o tesouro da afeição humana”. Em *Romeu e Julieta*, Julieta tem de ser importante, assim como precisam ser, em *Adam Bede*, *O moinho sobre o rio Floss*, *Middlemarch* e *Daniel Deronda*, Hetty Sorrel, Maggie Tulliver, Rosamond Vincy e Gwendolen Harleth; sempre com bastante terreno firme e ar revigorante, porém, à disposição de seus pés e pulmões.<sup>[123]</sup> Não obstante, elas representam uma típica dificuldade de categoria na composição de um centro de interesse; tão difícil na verdade que muitos pintores talentosos, como Dickens e Walter Scott – e até mesmo e sobretudo R. L. Stevenson, cuja pena é tão sutil –, preferiram não se aventurar na tarefa. Há de fato escritores que, inferimos, fogem ao problema na suposição de que o caso não vale a pena – uma tamanha covardia com respeito à verdade que por pouco não lhes empana a honra. Ao representarmos mal um determinado valor, não fazemos jus a ele ou à imperfeita compreensão que temos dele ou mesmo a nenhuma verdade. A fraca percepção do artista sobre alguma coisa nunca é artisticamente

compensada “fazendo-a” o pior possível. Há saídas melhores do que essa, e a melhor de todas é começar com menos estupidez.

Pode-se retrucar, ao mesmo tempo, em relação ao testemunho de Shakespeare e de George Eliot, que o grau de “importância” concedido a suas Julietas, Cleópatras e Pórcias (mesmo que Pórcia seja o próprio tipo e modelo de uma jovem pessoa inteligente e presunçosa) e a suas Hettys, Maggies, Rosamonds e Gwendolens sofre o abatimento de que essas exigüidades, quando figuram como principais esteios do tema, nunca tiveram de ser as únicas agentes do interesse, mas viram sua inadequação suplementada por interlúdios cômicos e tramas paralelas, como dizem os dramaturgos, quando não por assassinatos, batalhas e grandes mutações mundiais. Se as apresentam tão “importantes” quanto elas desejariam ser, isso se deve à existência de centenas de outros indivíduos, feitos de matéria mais firme, cada um envolvido com centenas de relações que *a eles* interessam, em concomitância à primeira. Cleópatra é infinitamente importante a Marco Antônio, mas os colegas deste último, seus antagonistas, o Estado de Roma e a batalha iminente também o interessam demasiado. Pórcia importa a Antônio e a Shylock, ao príncipe de Marrocos e a cinquenta príncipes ambiciosos; mas, para essa fidalguia, há outras preocupações prementes – para Antônio, sobretudo, há Shylock e Bassanio, seus empreendimentos perdidos e a situação extremamente difícil em que se encontra. Pórcia também se interessa pela situação difícil de Antônio – embora o caso só desperte interesse porque Pórcia *nos* importa. O fato de ela nos interessar, enfim, e de quase tudo se reduzir mais uma vez a isso, confirma minha defesa desse excelente exemplo do valor reconhecido apenas na jovem criatura. (Digo “apenas” porque creio que mesmo Shakespeare, por mais preocupado que estivesse com as paixões dos príncipes, dificilmente poderia ter pretendido basear seu interesse por ela na elevada posição social ocupada pela jovem.) Trata-se de um ótimo exemplo da profunda dificuldade enfrentada – a de fazer da “frágil embarcação” de George Eliot, se não o único objeto de nossa atenção, pelo menos aquilo que mais claramente a desperta.

Para o artista realmente compulsivo, domesticar a profunda dificuldade é sempre sentir quase fisicamente o belo incentivo; senti-lo na verdade de tal modo como a desejar o perigo intensificado. A dificuldade que mais vale a pena ser enfrentada só pode ser para ele, nessas condições, a maior permitida pelo caso. Por isso me lembro de ter sentido aqui (sempre diante, é certo, dessa incerteza em meu terreno) que haveria um modo melhor do que outro – oh, tão muito melhor que qualquer outro! – de fazê-la entrar na batalha. Aquela frágil embarcação incumbida do “tesouro” de George Eliot, e portanto de tanta importância àqueles que dela curiosamente se aproximam, traz consigo possibilidades próprias de importância, possibilidades que permitem o tratamento e de fato peculiarmente o exigem desde o momento em que são consideradas. Sempre se pode escapar de qualquer relato fiel sobre a fraca agente desses apelos usando-se como ponte para a fuga, para a retirada ou debandada, a visão de suas relações com aqueles que a cercam. Apresente-a sobretudo no quadro das relações *deles* e o truque se efetiva: você dá o sentido geral do efeito despertado por ela, e o faz – no que se refere à construção de uma superestrutura – com a máxima tranqüilidade. Bem, de uma posição que hoje me permite ver perfeitamente as relações, recordo-me de quão pouco me atraía o máximo de tranqüilidade, e de como eu julgava ter-me livrado disso por uma honesta transposição dos pesos em dois pratos de balança. “Situe o centro do assunto na própria consciência da jovem”, disse a mim mesmo, “e obterá uma dificuldade tão bela e interessante quanto possa desejar. Atenha-se a isso – quanto ao centro; ponha o peso maior *nesse* prato, que será *grosso modo* a escala da relação da moça consigo mesma. Enquanto isso, faça-a interessar-se apenas o suficiente pelas coisas que estão fora de si própria, e essa relação não correrá o risco de ser limitada demais. Ponha entretanto no outro prato de balança a carga mais leve (geralmente o que determina o peso do interesse); pressione com menor intensidade, em suma, a consciência dos satélites da heroína, especialmente os personagens masculinos; torne esse interesse apenas tributário do maior. Veja, de qualquer modo, o que pode ser feito dessa forma. Que campo melhor pode

haver para exercer o engenho apropriado? A garota paira, inextinguível, como uma criatura charmosa, e a tarefa será traduzi-la aos termos mais elevados dessa fórmula e, mais ainda, a *todos* eles tão rigorosamente quanto seja possível. Lembre-se de que, a fim de ser bem-sucedido, deve depender por completo dela e de seus pequenos interesses e de que, para isso, é preciso efetivamente ‘construí-la’.”

Assim ponderei, e agora vejo com clareza que nada precisei além desse rigor técnico para inspirar-me a confiança adequada para edificar, nessa área circunscrita de terreno, uma bela, cuidadosa e proporcional pilha de tijolos que sobre ela arqueia e que deveria constituir, em termos de construtura, um monumento literário. Esse é o aspecto com que hoje o *Retrato* se mostra para mim: uma estrutura erigida com tal competência “arquitetônica”, como Turgueniev teria dito, que ao autor parece a mais proporcional de suas produções após *The Ambassadors* – que lhe seguiria tantos anos mais tarde e que possui, sem dúvida, melhor acabamento. De uma coisa tinha certeza: ainda que precisasse erguer tijolo sobre tijolo na criação do interesse, não deixaria espaço para me acusarem de falta de alinhamento, escala ou perspectiva. Construiria em grande estilo – com abóbadas finamente ornamentadas e arcos pintados, como se diz, sem jamais deixar transparecer que o pavimento escaqueado, o terreno sob os pés do leitor, não se estende perfeitamente até a base das paredes. Esse espírito precavido, na releitura do livro, é a velha nota que mais me comove, pois mostra como estava empenhado em prover o leitor de diversão. Senti, em vista das possíveis limitações de meu assunto, que nenhuma providência dessa natureza seria excessiva e que seu desenvolvimento consistia apenas na forma geral dessa honesta demanda. E creio que este é realmente o único relato que posso fornecer sobre a evolução da fábula: sob tal denominação está o fato de que concebo efetuado o necessário acréscimo e iniciadas as complicações adequadas. Era naturalmente essencial que a jovem fosse ela própria complexa; isso era básico – ou era de qualquer forma a luz sob a qual Isabel Archer originalmente se materializara. No entanto, depois de certo ponto, foi

necessário empregar outras luzes para atestar sua complexidade, luzes contrastantes, conflituosas e da maior variedade de cores possível – como rojões, fogos-de-bengala e rodinhas de uma “exibição pirotécnica”. Sem dúvida, eu tinha um instinto cego pelas complicações adequadas, pois sinto-me hoje bem incapaz de rastrear os passos daquelas que constituem a situação geral exposta. Elas estão lá pelo que valem e são as mais numerosas possíveis, mas confesso que minha memória não consegue reconstituir-lhes a origem ou o modo como surgiram.

A mim me parece ter certa manhã acordado de posse do conjunto definitivo de personagens que contribuiria para a estória de Isabel Archer: Ralph Touchett e seus pais, madame Merle, Gilbert Osmond e sua filha e irmã, Lorde Warburton, Caspar Goodwood e a srta. Stackpole. Eu os distinguia, conhecia-os, eram as peças numeradas de meu quebra-cabeça, os termos concretos de minha “trama”. Era como se por impulso próprio houvessem simplesmente flutuado até meu campo de visão, e sempre em resposta à minha questão primária: “Bem, o que ela *fará*?”. Pareciam dizer-me que, se confiasse neles, me mostrariam. Foi o que fiz, suplicando-lhes para que tornassem a estória ao menos o mais interessante possível. Eram como um grupo de figurantes e artistas que chegam de trem quando se dá uma festa no campo; representavam a garantia de levar o evento adiante. Tratava-se de uma excelente relação com eles – algo possível mesmo com um suporte tão frágil (por causa de sua parca coesão) como Henrietta Stackpole. É uma verdade familiar ao romancista, na hora de esforço, que, assim como em qualquer obra, certos elementos fazem parte de sua essência, outros pertencem apenas à forma; que, assim como este ou aquele personagem, esta ou aquela disposição de material, pertence diretamente ao assunto, por assim dizer, outros lhe concernem apenas indiretamente, pois são parte intrínseca do tratamento. Dessa verdade, porém, o romancista raramente se beneficia – pois só pode ser-lhe de fato assegurada por uma crítica baseada na percepção, tão incomum neste mundo. Ademais, reconheço de pronto que ele não deve pensar nos benefícios, atitude nada honrosa: ou seja, só pode pensar num deles – o benefício, seja qual for,

relacionado com o fato de ele ter atraído a mais simples de todas as formas de atenção. Isso é tudo a que tem direito; o romancista está fadado a admitir que não tem direito a nada proveniente do leitor, como resultado de qualquer ato de reflexão ou discriminação deste último. O escritor pode *desfrutar* desse delicado tributo – essa é outra questão, mas sob a condição de apenas aproveitá-lo como uma gratificação dada de “lambuja”, mera sorte inesperada, o fruto de uma árvore que ele não pode pretender haver balançado. Em seu nome conspiram terra e ar contra a reflexão e a discriminação; por isso é que, como digo, em muitos casos ele precisa ter-se disciplinado desde o início a trabalhar somente com um “salário mínimo”. Essa remuneração é concedida pelo leitor, que presta a mínima atenção necessária para tomar consciência de uma “atração”. A encantadora “gorjeta” ocasional é ato de inteligência que vai além do que se espera dele, um pomo dourado caído ao colo do escritor, direto de uma árvore sacudida pelo vento. O artista pode, é claro, num humor caprichoso, sonhar com algum Paraíso (para a arte), onde o apelo direto para a inteligência possa ser legalizado; pois não se pode esperar que sua mente ansiosa se tranque a essas extravagâncias. O máximo que ele pode fazer é lembrar que *são* extravagâncias.

Tudo isso talvez não passe de um modo graciosamente tortuoso de dizer que Henrietta Stackpole, no *Retrato*, é um bom exemplo da verdade que acabei de assinalar – o melhor exemplo que poderia dar se não se mencionasse o de Maria Gostrey, em *The Ambassadors*, então ainda em gestação. Elas não passam das rodas da carruagem; não pertencem nem ao corpo do veículo nem por um momento se acomodam num assento interno. Neste apenas o assunto se refestela, na forma de seu “herói e heroína” e das altas autoridades privilegiadas, digamos, que acompanham o rei e a rainha. Há razões pelas quais teríamos apreciado a consideração desse aspecto, como em geral gostaríamos de ver quase tudo considerado, em nossa obra, como nós próprios contributivamente consideramos. Vimos, porém, como é inútil essa pretensão, pela qual lamento ter dado tamanha importância. Tanto Maria Gostrey quanto a srta. Stackpole são portanto casos de

superficiais “*ficelles*”,<sup>[124]</sup> não de agentes reais; podem correr ao lado da carruagem “no limite de suas forças”, podem agarrar-se a ela até perder o fôlego (como faz a pobre srta. Stackpole de modo tão evidente), mas nenhuma, em momento algum, chega a pôr o pé sobre o degrau, nenhuma cessa por um momento de trilhar a estrada poeirenta. Diga-se até que elas são como vendedoras de peixe que ajudaram a levar a Paris de Versalhes, naquele dia ominoso da primeira metade da Revolução Francesa, a carruagem da família real. Reconheço que podem pedir-me explicação pelo fato de eu ter tolerado que Henrietta (sobre quem temos indubitavelmente demais) invadissem o *Retrato* de modo tão solícito, estranho, quase tão inexplicável. Logo procurarei explicar essa anomalia da forma mais conciliadora possível.

Um ponto sobre o qual ainda desejo tratar é que, se atingi uma excelente relação de confiança com os atores de meu drama que são, ao contrário da srta. Stackpole, verdadeiros agentes, ainda restava minha relação com o leitor – um assunto completamente diferente e sobre o qual sentia só poder confiar em mim mesmo. Essa solicitude teria sua adequada expressão na engenhosa paciência com que, como disse, ergui tijolo sobre tijolo, considerando como tais os pequenos toques, invenções e realces, que me pareceram, durante a recontagem, inumeráveis e sempre escrupulosamente ajustados e coesos. Trata-se de um efeito de detalhe, e do mais ínfimo. Mesmo assim, para que tudo seja dito sobre esse aspecto, teria de expressar a esperança de que o ar geral e mais amplo do modesto monumento tenha sobrevivido. Eu ao menos creio ter obtido a chave para uma parte dessa abundância de ilustração hábil, ligeiramente ansiosa, pois me lembro de ter identificado, na defesa do interesse de minha jovem, o mais óbvio de seus predicados. “O que ela ‘fará’? Ora, a primeira coisa será ir à Europa; o que de fato constituirá, mui inevitavelmente, parte importante de sua aventura. Para ‘as frágeis embarcações’, nessa idade maravilhosa, a viagem à Europa não passa de uma aventura amena; mas o que é mais verdadeiro por um lado do que a necessidade de suas peripécias serem

amenas – levando-se em conta sua independência com respeito à comoção, ao acidente excitante, à batalha, ao assassinato, à morte súbita? Sem a impressão que têm das aventuras, o que sentem *por* elas, como se pode dizer, estas não valem quase nada. Mas a beleza e a dificuldade não estão justamente no ato de mostrar tais acontecimentos convertidos misticamente por essa impressão, convertidos em matéria do drama ou, palavra ainda mais deliciosa, da ‘estória’?” Toda minha argumentação soava com a clareza de um sino de prata. Dois belos exemplos, acredito, desse efeito de conversão, dois casos de rara química estão nas páginas em que Isabel, ao chegar de uma caminhada naquela tarde chuvosa, entra em sua sala de estar em Gardencourt e encontra madame Merle sentada ao piano, muito absorta mas serena, em plena posse do local. Naquele mesmo instante, entre as sombras crescentes, em presença de uma personagem de quem até pouco atrás nem sequer ouvira falar, ela tem a profunda percepção de um momento de reviravolta em sua vida. É terrível ser obrigado, por conta de uma demonstração artística, a ficar pondo os pontos nos ii e insistir sobre nossas intenções, e eu não estou disposto a fazê-lo agora; mas a questão aqui era a de como produzir o máximo de intensidade com a mínima pressão.

O interesse tinha de atingir a altura adequada, sem que os elementos saíssem do tom; de modo que, para a coisa toda impressionar como convém, eu deveria mostrar o que uma vida interior “excitante” é capaz de fazer pelo indivíduo que a está levando, mesmo enquanto esta continua perfeitamente normal. E não posso imaginar uma aplicação mais consistente desse ideal a não ser na longa passagem, contida pouco além da metade do livro, da extraordinária vigília meditativa de minha jovem – ocasião que haveria de revestir-se de tamanha importância para ela. Reduzida à essência, não passa de uma vigília de análise especulativa, mas lança a ação mais longe do que vinte “incidentes”. Fora planejada para ter toda a vivacidade de um incidente e toda a economia de um quadro. Ela está sentada diante do fogo agonizante, no adiantado da noite, e, sob o encanto das recordações, encontra a última farpa de súbito à espreita. Trata-se

simplesmente de uma representação de sua *visão* estática, e uma tentativa ademais de tornar a mera e inanimada lucidez de seu ato algo tão “interessante” quanto a surpresa do encontro com uma caravana ou o reconhecimento de um pirata. Representa, nesse contexto, uma das identificações caras e até mesmo indispensáveis ao romancista; mas tudo sucede sem que a heroína seja interrompida por outra pessoa ou se erga de sua cadeira. Trata-se obviamente da melhor coisa do livro, mas é apenas a ilustração suprema de um plano geral.<sup>[125]</sup> Quanto a Henrietta, por quem minhas desculpas ficaram há pouco incompletas, receio que ela exemplifique, em sua superabundância, não um elemento de meu plano, mas antes um excesso de meu zelo. Cedo então se iniciara minha tendência (quando havia escolha ou perigo) de *supertratar* meu assunto, ao invés de dar-lhe um tratamento deficiente. (Imagino que muitos companheiros de pena estejam longe de concordar comigo, mas sempre considereei o excesso no tratamento o mal menor.) “Tratar” o do *Retrato* consistiu em nunca esquecer, em nenhum momento, que o romance tinha a obrigação especial de ser divertido. Havia o perigo da referida “exigüidade” – que precisava ser evitada com unhas e dentes, através do cultivo do vívido. Assim ao menos é como eu vejo isso hoje. Henrietta deve ter sido, na ocasião, parte de minha maravilhosa noção do vívido. E então havia outro ponto. Nos poucos anos anteriores, passara a residir em Londres, e a luz “internacional” difundia-se para mim, naquela época, intensa e rica sobre a cena. Era a luz da qual pendia grande parte do quadro. Mas essa é outra questão. Há de fato coisas demais para serem ditas.<sup>[126]</sup>

## Prefácio a *The Tragic Muse*

(Volume VII na *Edição de Nova York*)<sup>[127]</sup>

Professo uma lembrança algo vaga com respeito à origem e ao desenvolvimento de *The Tragic Muse*, que também foi lançado na *The Atlantic Monthly*,<sup>[128]</sup> começando em janeiro de 1889 e ultrapassando, demasiadamente, vários meses além dos doze usuais.<sup>[129]</sup> Se for mesmo interessante e proveitoso identificar o germe produtivo de uma obra de arte e se, com efeito, um relato lúcido de um trabalho desse tipo incluir essa perfeita identidade, só posso considerar a presente ficção como uma pobre órfã de pai e mãe, uma espécie de nascimento sem registro nem reconhecimento. Não consigo recuperar o primeiro e precioso momento de consciência em que tive a idéia posteriormente materializada, nem logro reconhecer nele – tal como gosto de fazer – o efeito de alguma impressão abrupta ou de um impacto. Sempre digo que esses vislumbres rememorados são preciosos, porque sem eles não há nenhuma visão clara de nossa intenção, e, sem essa visão, nenhuma medida exata dos resultados. O que discirno no passado é que devo ter tido, numa época ainda mais remota, devo de fato na prática sempre ter tido, o feliz pensamento sobre algum quadro dramático da “vida de artista” e sobre os termos difíceis com os quais ela é mais bem apreendida e desfrutada, razão pela qual não é fácil e completamente avaliada. Desde o início devo ter acalentado a intenção de “fazer algo sobre a arte” – ou seja, a arte como uma complicação humana e um obstáculo social. O conflito entre a arte e o “mundo”, assim, logo cedo chamou-me a atenção como um dos poucos grandes motivos primários. Lembro-me até mesmo de ter dado por certo, diante dessa doce e arraigada certeza, que nenhum tema fértil se mostraria mais repleto de material. Se esse era o caso, entretentes, o que a experiência poderia ter feito senão enriquecer minha convicção? – pois se, por um lado, passei a ganhar uma

visão cada vez mais íntima da natureza da arte e das condições concernentes, o mundo também era uma concepção que claramente exigia, e sempre reclamaria, muitas informações complementares. De qualquer modo, a grande e fecunda verdade era que havia oposição – o motivo pelo qual ela existia era outro ponto – e que esta geraria uma infinidade de situações. O que sem dúvida ocorrera, ademais, fora que justamente essa questão da essência e das razões da oposição parecera exigir a luz da experiência. O tratamento do assunto de fato dependera, estivera à espera, assim, da maturidade artística.<sup>[130]</sup>

Continuo, todavia, a sentir o estímulo da experiência especialmente na forma de um convite do gentil editor da *The Atlantic*, o falecido Thomas Bailey Aldrich, para que eu fornecesse às suas páginas um folhetim que se estenderia durante o ano. Esse apelo amistoso representa portanto a melhor declaração que posso dar quanto à “gênese” da obra; embora, do momento em que ele me alcança, todo o resto parece voltar a viver. Sobretudo, para ser muito franco, o fato de que veria essa produção quase dar cabo, naquela época, por conta de seu efeito sinistro – cujas razões, porém, ainda permanecem obscuras –, do velho hábito agradável de “conduzir” um romance. Somente muitos anos depois voltaria a praticá-lo com confiança. A influência de *The Tragic Muse* representou, portanto, o extremo oposto do que eu sinceramente almejava (ainda que em segredo, é claro). Recordo-me, no final, do temor suscitado pela sensação de tê-lo lançado num grande vazio cinzento do qual nenhum tipo de eco ou de mensagem jamais retornaria. Nenhum, no caso, jamais retornou,<sup>[131]</sup> e hoje, ao reexaminar o livro, vejo essa circunstância promover em favor da obra um sentimento especial de generosidade, até mesmo uma consideração mais delicada como as que há no seio parental por um rebento defeituoso ou negligenciado, desfigurado ou desmoralizado, desafortunado ou fadado ao fracasso – como se esse pequenino e infeliz pensamento mortal fosse, além disso, uma espécie de “conciliação”! Estou assim pronto para assumir que a obra bem deliberada e imperturbavelmente adquiriu existência autônoma e a

compará-la a um saquinho de plantas aromáticas cujo cordão nunca foi desapertado; ou, melhor, a um pote rebuscado e polido de *pot-pourri* cuja tampa, nunca levantada, criou em seu interior uma intensa acumulação de fragrâncias. O *tom* consistente, sustentado e preservado de *The Tragic Muse*, sua constante e, sem dúvida, bem sutil fidelidade à intensidade e ao foco almejados, são, falando em termos críticos, seu principal mérito – a harmonia interna que talvez presunçosamente me permiti comparar a um aroma indelével.

Isso posto, seria preciso não apenas explicar o que quero dizer, nesse caso, com um “tom” apreciável, senão também justificar minha pretensão, mas essa explanação nos será dada adiante. Basta dizer aqui que tenho a latente pista histórica mais uma vez em minhas mãos com a fácil lembrança de haver de imediato agarrado a oportunidade de produzir uma estória sobre a arte. Dessa vez *havia* um assunto – maduro por ter sido longamente aguardado, e com o bendito decoro de minha percepção original sobre seu valor estar um tanto perdida nas brumas da juventude. Devo ter guardado na mente a noção de um jovem que, em meio às dificuldades – as quais compõem a estória –, abandonou a “vida pública” pela ardente busca de um ofício supostamente menor; da mesma forma, é evidente, pairara diante de mim um quadro possível (mas de todo cômico e irônico) de uma das mais evidentes paixões “sociais” de Londres, a infatigável curiosidade pelas coisas do teatro; ou seja, por todas elas, excetuando-se o próprio drama, e pela “personalidade” do artista (quase qualquer artista serviria), em particular. Este último aspecto, em verdade, pareceu-me mormente sugestivo de um tratamento satírico; o único adequado ou efetivo, eu várias vezes senti, em relação à maioria das facetas da típica sociedade londrina: seu ar, em geral naturalmente farsesco, fazia tantos exemplos saltar de trás de qualquer arbusto. O que de imediato percebi, porém, era que minha tela estendida precisava de amplitude, que eu de fato necessitava de espaço para mover-me e que um único caso ilustrativo facilmente teria sido insuficiente. Tudo corria bem com o jovem que deveria “abandonar” a estimada política e, com esta, é claro, algum outro objeto estimado; mas isso não seria o

bastante – o que diríamos, portanto, para algum outro jovem que rejeitasse outra coisa e outra pessoa, a seu modo também admiráveis?

Na pior das hipóteses, seria fácil encontrar coisas para serem abandonadas, com vantagem, em nome da arte; só precisava escolher uma. Contudo, se fosse para representar uma luta – indispensavelmente interessante – contra as paixões do teatro (como profissão ou, pelo menos, como preocupação), seria necessário pôr o palco numa luz diferente da satírica. Mas isso, com sorte, também seria bem possível – sem sacrificar a verdade; e eu até mesmo seria capaz de dar o valor que quisesse a meu caso cênico. Parecia claro que precisava de grandes casos – os pequenos praticamente desperdiçariam minha idéia central; e percebo agora que ainda labutava sob a ilusão de que o caso do sacrifício pela arte sempre *pode* ser – com a autenticidade, o bom gosto e a discrição devidos – elaborado e aparentemente “grande”. Ouso dizer que sempre soube que a mais aguda dificuldade relativa à vítima do conflito que eu deveria descrever, e o mais alto interesse de seu dilema, jazia no fato de que seu repúdio à disposição mais cômoda, ética, funcional ou útil tinha de parecer como uma renúncia por absolutamente nada. Essas disposições são todas grandes e expansivas, posicionadas, estabelecidas, entronizadas; ao passo que a mais sedutora verdade sobre a preferência pela arte é que pavonear um assunto tão completamente interiorizado e tão naturalmente complexo é cair na vulgarização e na falsificação; que não há espaço para uma preferência nutrida sob os auspícios da publicidade; que, com efeito, segundo a regra da sinceridade, suas únicas honras são as da compressão, da concentração e de uma indiferença aparentemente deplorável por todo o resto. Nada pode parecer menos “grandioso”, confesso, do que o notável exemplo de alguém disposto a se fazer passar em grande parte por imbecil. Eu tinha perfeita consciência disso; o que talvez não percebesse era que, caso se impusesse um certo *glamour* romântico (mesmo ligado à mera excentricidade ou a uma fina perversidade) ao ato da troca de uma “carreira” pela vida artística, a prosa e a modéstia do assunto seriam representadas junto com os aparatos ligados ao âmbito específico da arte selecionada. Nesse caso, a atitude do

herói ou heroína poderia parecer-se demais – em relação ao efeito romântico – com uma preocupação sobre ninharias comprovadas. A arte de fato recebe hoje em dia tantas honras e emolumentos que o reconhecimento de sua importância é mais do que um hábito; às vezes, torna-se quase uma fúria: o limite – especialmente no mundo anglo-saxão – reside apenas na necessidade de se levar em consideração o que ela pode significar.

Quanto mais examino as minhas peças, porém, mais agora percebo que a presença de meus três exemplos típicos quase me fez perder (e me lembra as circunstâncias) o temor de uma tela ampla demais. A única questão era que, se de longa data caracterizara meu caso político como uma “estória por si própria” e depois assinalara meu caso teatral como outra, a união desses interesses, originalmente vistos em separado, podia desgraçadamente expor a costura, revelar-se mecânica e superficial. Uma estória é uma estória, um quadro é um quadro, e eu tenho horror mortal de duas estórias em uma, de dois quadros em um. E o motivo era bem claro: com essa desvantagem, meu assunto estava de imediato tão alijado de seu indispensável centro que, para expressar uma intenção principal, servia tanto quanto uma roda sem eixo para mover uma carroça. De fato, aparentemente algumas vezes vemos dois quadros num só. Não há acaso certos Tintoretos sublimes em Veneza, uma incomensurável Crucificação em especial, que mostram sem perda de autoridade meia dúzia de ações independentes?<sup>[132]</sup> Sim, pode ser, mas sem dúvida houve uma poderosa fusão pictórica que de algum modo misterioso recuperou a virtude da composição. Claro que seria bastante simples se pudéssemos manter a composição fora de discussão; todavia, com que arte ou processo, trancas ou ferrolhos, cães desaçaimados e armas em riste, poderíamos executar tal façanha? Eu tinha de reconhecer que era completamente inapto para qualquer heroísmo dessa sorte. Tinha de admitir que, para torná-lo possível, diversas coisas deveriam ter surgido para mim, muito antes de tê-las sentido, ainda no início. Um quadro sem composição não só negligencia sua mais preciosa chance de forjar o belo como também não se encontra de maneira nenhuma composto a não ser que o pintor saiba

como esse princípio de saúde e segurança, funcionando como uma arte absolutamente premeditada, prevaleceu. É incontestável que, em sua ausência, pode haver vida, como há em *The Newcomes*, em *Les Trois Mousquetaires* e como há em *Guerra e paz*, de Tolstói;<sup>[133]</sup> mas o que *significam* artisticamente esses grandes monstros frouxos e descosturados, com seus estranhos elementos do acidental e do arbitrário? Como podemos nos lembrar, ouvimos a afirmação de que estas coisas são “superiores à arte”; mas entendemos menos ainda o que *isso* quer dizer e procuramos em vão pelo artista, o divino gênio exegetico, que virá nos ajudar e nos revelar. Há vida e vida, e, como o desperdício não passa de vida sacrificada e assim impedida de ser “levada em conta”, satisfaço-me com uma economia profundamente exaustiva e com uma forma orgânica.<sup>[134]</sup> Minha tarefa era portanto “procurar” uma fusão pictórica, algum tipo de interesse comum entre minhas duas primeiras noções que, a despeito de seu nascimento díspar, não lhes faria nenhum mal.

Lembro ainda nessa contumaz ênfase rememorativa que, por trás das sutis percepções ora examinadas, lá soava a primeira hora de um período de imenso júbilo subjetivo para *The Tragic Muse*; mormente, julgo vê-lo, sob a luz de uma grande janela ocidental que, situada bem no alto, registrava sobranceira os próximos e distantes crepúsculos londrinos, uma expansão meio cinza, meio ruborizada, da vida de Londres. A produção da obra, que ainda tomou muitos bons meses, ressurgiu para mim com toda a atualidade sobre minha própria mesa, nessa vasta projeção das velhas manhãs de Kensington filtradas pelo *fog*, as quais tinham de fato um jeito de acompanhar o crepúsculo e que, bem no fim, fundem-se na memória a uma pressão diferente e mais nítida, aquela de um quarto de hotel em Paris, durante o outono de 1889, com a *Exposition du Centenaire* prestes a terminar – e minha longa estória, a despeito de suas costumeiras dificuldades, também.<sup>[135]</sup> As dificuldades costumeiras – e é com razão que reverencio o registro como se fosse um aventureiro que, noutra empreitada, teria se agarrado ao senso de seu inveterado hábito de bem a tempo salvar o

pescoço galhardamente arriscado – foram transmitidas como um vício específico do espírito artístico, contra o qual a vigilância desde o início esteve fadada a forcejar em vão. O resultado é que muitas vezes o centro de minha estrutura, perseverantemente, incuravelmente, insistia em *não* se colocar, por assim dizer, no meio. Pouco importava que o leitor munido de uma idéia ou suspeita do que seria um centro estrutural fosse o mais raro dos amigos e dos críticos – um pássaro aparentemente tão quimérico quanto uma fênix: era inevitável, todavia, que o derradeiro terror surgisse e que minha obra ameaçasse se portar diante de mim como uma figura ativa condenada ao infortúnio de possuir pernas curtas demais, demasiado curtas, para seu corpo. Preciso confessar que, para mim, em muito poucas de minhas produções o centro orgânico *logrou* instalar-se na posição adequada.

Tantas vezes, portanto, o cós ou cinta, abotoado, afivelado e inserido para uma corajosa exibição externa, na prática escorrega por si próprio, apesar dos protestos desesperados ou, em outras palavras, dos contragolpes essenciais, para uma posição periclitantemente próxima dos joelhos – digo periclitante por causa da liberdade dessas partes. Em várias de minhas composições, esse deslocamento mostrou-se tão capaz de, no extremo, desafiar-me e oferecer resistência, manifestando-se tão cheio de uma possível desonra, que ainda volto-lhes, a despeito do sucesso maior ou menor obtido na dissimulação final, um olhar pesaroso e inquisidor. Se me permitem a franqueza, essas produções têm de fato centros espúrios e especiosos, que compensam a inobservância da verdade. Abstenho-me terminantemente, porém, pelo menos nessa altura dos trabalhos, de revelar minha lista. Quanto às atenções alguma vez despertadas pelas páginas que constituem o objeto da minha crítica, não creio que esse rigor de discernimento tenha delas logrado fazer parte. No que talvez, afinal, haja uma justiça tacanha – pois a fraqueza a que me refiro, por exemplo, nada mais fora do que o fruto direto e imediato de um positivo excesso de prudência, o desejo exagerado de preparar-se para necessidades futuras e de estocar sublimes tesouros para suprir as demandas de meu clímax. Para mim, a primeira parte de uma ficção sempre insiste em figurar como palco

ou teatro para a segunda parte, e, como em geral dedico muito espaço para preparar a cena, minhas metades mostraram-se muitas vezes estranhamente desiguais.<sup>[136]</sup> Por isso surge, com triste regularidade, a questão de como mascarar a falha, de modo engenhoso e consumado, e de conferir à falsa quantidade a brava aparência da verdade.

Mas estou longe de fingir que esses desesperos criativos não tiveram seu encanto exasperador – como se revelando a *maior parte* da própria essência do problema –; tão longe disso que meu supremo dilema no hotel parisiense, sem dúvida após uma excessiva perda de tempo inicial, gasto no grande museu ribeirinho do Champ de Mars e o Trocadero, hoje positivamente reveste-se da doce graça de um dia de antanho. Relendo os últimos capítulos de *The Tragic Muse*, mais uma vez aspiro o aroma de Paris, que se eleva da rica ressonância da Rue de la Paix – com o qual meu próprio quarto, por falar nisso, parece impregnado – e, como reminiscência, mistura-se ao embaraçoso esforço de chegar a uma honrosa “conclusão”, dentro de meus limites já excessivamente dilatados. Um esforço que se prolongava a cada dia àquelas horas de fim de tarde, durante as quais o tom da terrível cidade parecia intensificar-se, resultando num efeito estranhamente composto, de uma só feita, do auspicioso e do fatal. Creio que nessas horas a “trama” parisiense se consolidava mais do que qualquer outra no mundo, mas lá havia ainda outra exigindo absoluta precedência. Não menos tormentoso, portanto, era o fato de que deveria ter tratado meu assunto com precisão e (dada a escala) com concisão, a despeito de ainda restar tanto da caótica quantidade irreduzível. Se falei há pouco, porém, do encanto “exasperador” da magnífica dificuldade foi porque o desafio da representação econômica facilmente se torna uma tarefa muito fascinante para se cumprir, independentemente da atividade artística. Pôr tudo o que é possível de nossa idéia numa forma e num compasso capazes de contê-la e de expressá-la apenas por meio de delicados ajustes e de uma química requintada, de modo que, no final, não reste nenhuma gota do destilado e não sobre a mais ligeira nesga na borda de nosso copo – todo artista

lembrará com que frequência esse tipo de necessidade traz consigo sua própria inspiração. Aí reside o segredo do encanto que nossa mente encontra na coisa bem *escorçada*, na qual se alcança a representação, como já tive oportunidade de defender, não pela adição de itens (uma luz para cuja sombra há uma possível aridez), mas pela arte da figuração sintética, uma compacidade na qual a imaginação pode entrar fundo, como na rica densidade de um bolo de casamento. Mas temo que a moral de tudo isso talvez seja apenas, de uma forma por demais trivial, que a parte “substanciosa”, falsa, camuflada, da segunda etapa do trabalho diante da qual me via, associada no todo ao esforço de pesar o mais laboriosamente possível meus valores dramáticos (pois tinham de ser tão poucos), apresente esse esforço em última instância como um espasmo bastante convulsivo, senão que a seu modo bastante agradável. Desses amenos prodígios compõe-se a “estória” de qualquer tipo de esforço criativo!

Mas obtive muito da “velha” luz de Kensington de vinte anos atrás – cujo persistente raio oblíquo, agora certamente quase extinto, caiu como uma bênção sobre a minha tela. A partir do momento em que discerni, de minha alcandorada janela ocidental, meu ditoso título, ou seja, do momento em que Miriam Rooth em pessoa mo concedera, essa jovem também me fornecera sua própria posição no livro, dando-me, por conseguinte, minha preciosa unidade, à qual, além de Miriam, tanto Nick Dormer quanto Peter Sherringham deveriam render-se. Grande parte do interesse do assunto logo residiu, portanto, em trabalhar no detalhe dessa unidade e – a sempre encantadora série de questões – na ordem, na razão e na relação dos aspectos apresentados. Com três *grandes* aspectos – os do caso de Miriam, de Nick e de Sherringham –, havia trabalho abundante por fazer; pois, embora seja deleitoso dizer “minhas várias ações admiravelmente se unificaram”, o ponto em questão seria *apresentá-las* admiravelmente se unificando, apresentação essa sem a qual eram inevitáveis a ameaça e o assalto do fracasso infame. Para o narrador, o prazer de lidar com uma ação (ou, expressando de outra forma, com uma “estória”) é, na pior das hipóteses, imenso, e o interesse que há numa questão, por exemplo, como a

de fazer que a estória de Nick Dormer seja dele, mas também efetivamente e em grande parte de Peter Sherringham, de manter a de Sherringham consigo, ao mesmo tempo em que também a conservamos em alto grau como a de seu compatriótico e de Miriam Rooth; assim como a de Miriam Rooth, ademais, também é produtivamente dele e de Nick, e bem do mesmo modo como a de cada um dos rapazes, por idêntica lógica, contribui para a estória da moça – o interesse de uma questão como essa, digo, de longe representa o maior interesse do sistema sobre o qual tudo se organiza. Vejo hoje que não passava de um sistema incompleto dizer: “Oh, Miriam, um caso em si é o *elo* entre os dois outros casos”. Para aquele procedimento, exigia-se tanta ajuda quanto a que recebíamos e muito mais diligência do que aparentava precisar. A consciência de um sistema livra o pintor da indignidade de uma *pincelada* arbitrária, o toque destituído de razão, mas, em paga por esse serviço, o processo insiste em ser impecavelmente respeitado.

Essas são de fato verdades essenciais cujo charme só se revela através da experiência e da prática. Contudo, gostaria de destacar que não é fácil afinal dizer qual das situações de *The Tragic Muse* é a que predomina e governa. O que houve, portanto, nessa ordem imperfeita, com o famoso centro de nosso assunto? Não se encontra, é claro, na consciência de Nick – pois, se assim fosse, por que somos apresentados a tamanha e intolerável dose da de Sherringham? O centro também não pode estar em Sherringham – para isso, temos no todo um excesso da de Nick. Como, por outro lado, pode localizar-se em Miriam, já que não temos nenhuma apresentação direta de sua consciência, apreendida totalmente por inferência e dedução, vista apenas através da interpretação mais ou menos duvidosa que os outros têm dela? A ênfase está toda numa Miriam absolutamente objetiva; e, nesse caso, como pode – com tamanha quantidade de subjetividade exposta ao seu redor – um meio tão denso ser um centro? Trata-se de perguntas diretas – e, por isso mesmo, tão deliciosas; sendo diretas, pertencem ao tipo das que possibilitam respostas. Miriam é, portanto, central para a análise, embora objetiva; central em virtude do fato de que tudo desde o princípio

precisa ser feito em condições dramáticas ou, pelo menos, cênicas – condições cênicas, porém, o mais perto possível do dramático quanto um romance pode permitir-se e as quais, tendo isso em comum com aquele, se movem à luz da *alternância*. Esse fato impõe uma consistência diferente do romance em sua forma mais livre e, em relação a nosso assunto, uma outra visão e um outro posicionamento do centro. Havia muito que a sedutora consistência cênica, a consistência na multiplicação dos *aspectos*, ou seja, o modo como torná-los espirituosamente variados, assombrara o autor de *The Tragic Muse*, a tal ponto que este se viu obrigado, no momento adequado, a render-se a ele em toda sua opulência, talvez de modo opulento demais, em *The Awkward Age*, como sem dúvida será condescendentemente mostrado no prosseguimento desses comentários.

De qualquer forma, na prática, o romancista sempre se colocou sob tal proteção (ele o fizera de modo evidente em *The Princess Casamassima*, tão francamente panorâmico e processional); e em que ocasião esse amparo poderia ter mais valor do que na obra que está diante de nós? Nenhum personagem numa peça (qualquer uma que não seja um mero monólogo) tem, para cunhar a expressão correta, uma consciência *usurpadora*; a consciência dos outros é exibida exatamente do mesmo modo como a do “herói”. A prodigiosa consciência de Hamlet, a mais vasta e repleta, a mais atestada presença moral, em todo o âmbito da ficção, apenas aguarda sua vez com a de outros agentes da estória, independentemente de quão ocasionais estes sejam. Em outras palavras, o dramaturgo a deixa responder por si, assim como a dos outros: razão pela qual (por uma paridade de raciocínio, se não de exemplo) Miriam pode, sem que sejamos inseqüentes, ser posta na mesma posição; e tudo a despeito do fato de *haver* uma exposição independente da “presença moral” de cada um dos homens mais significativamente ligados à moça – ou ao segundo, por quem ela pelo menos está significativamente ligada. Como a idéia do livro é ser, como disse, um retrato de algumas das conseqüências pessoais do apetite pela arte, elevadas ao entusiasmo, expandidas à voracidade, a pesada ênfase cai onde o símbolo de algumas das complicações assim geradas possa

tornar-se (como julguei, que Deus me perdoe!) mais “divertido”: divertido, quero dizer, no bendito sentido bem moderno. Nunca me ponho “por trás” de Miriam; apenas o pobre Sherringham o faz, bastante, Nick Dormer, um pouco, e o autor, enquanto eles desse jeito esbanjam sua admiração, põe-se atrás *deles*. Ela é tão completamente simbólica, funcional, para a ilustração da idéia, quanto qualquer um deles, mas sua imagem parecera suscetível de uma formação mais dinâmica e “mais bela”. Lembro que desejei para ela toda a vividez possível – pois havia muito isso inelutavelmente parecia “retratar a atriz”, tocar o teatro, atingir essa conexão de um modo ou de outro, em qualquer investida livre do garfo especulativo na salada social contemporânea.

O falecido R. L. Stevenson me escreveria, recordo-me – e precisamente na ocasião de *The Tragic Muse* –, confessando ser incapaz de compreender como alguém podia descobrir um interesse em algo tão vulgar ou fingir colher um fruto num pomar tão agreste; mas a visão de uma criatura do palco, do “temperamento histriônico”, evocando, é verdade, muito menos o pobre palco *per se* do que a “arte” em sentido amplo, impressionou-me, apesar disso, como algo igualmente sustentável. Uma objeção de ordem mais arguta me foi mais tarde e noutra relação feita por um amigo inteligente: protesta contra nossa prerrogativa, em qualquer suposto quadro da realidade social, de vincular à imagem de uma “personalidade pública”, de uma determinada celebridade hipotética, uma amplitude de interesse, de glória inerente, maior do que qualquer exibição de importância por parte dos eminentes membros dessa classe, tal como os vemos à nossa volta. *Havia* uma boa idéia ali, se quiséssemos – embora apenas boa o bastante, afinal, para ser facilmente divertida. Mas trataremos disso depois, numa conexão mais urgente.<sup>[137]</sup> O que me teria preocupado muito mais, caso surgisse antes, é a luz recentemente lançada pelo admirável escritor *monsieur* Anatole France sobre a questão de qualquer representação vigorosa do temperamento histriônico – uma luz que bem pode deslumbrar a ponto de afligir qualquer esforço criativo voltado a essa mesma área. Nas

partes mais felizes (pois há aquelas que nos inspiram reservas) de seu breve mas inimitável *Histoire Comique*,<sup>[138]</sup> ele “retratou a atriz” assim como o ator; retratou acima de tudo o charlatão, o mímico e o *cabotin*;<sup>[139]</sup> e, misturando-os no excêntrico ar teatral, quase coibiu para sempre outras mãos de mexer no mesmo material. Entretanto, creio que vi Miriam, e sem que houvesse um sacrifício da verdade, ou seja, daquele brilho de verossimilhança do qual desejei que ela se beneficiasse ao máximo, numa complexidade de relações mais requintadas do que qualquer uma que a fidalguia de Anatole France aparentemente poderia granjear.

Tinha a intenção, por exemplo, de que a relação de Miriam com Nick Dormer alcançasse um interesse superior – o de ser (enquanto perfeitamente sincera para *ela* e, portanto, perfeitamente afinada com seu perpétuo impulso de atuar e com seu sucesso na atuação) o resultado não apenas de uma imaginação sensível, um orgulho sensível pela “arte”, mas também, ainda, do encanto depositado em outras sensibilidades. A relação de Dormer com ela, sobre a qual trataremos em seguida, é assunto diverso, mas a solidariedade oferecida pela pobre jovem com tanta largueza e inteligência, quando a maioria das pessoas teria sido mais frugal, é mostrada em grande parte à custa de seu próprio egoísmo e de suas pretensões pessoais, embora com efeito fosse determinada pela idéia de que, juntos, Nick e ela subordinariam o “mundo” à sua concepção de outras contingências morais mais refinadas. No geral Nick não pode ver – pois o apresentei num momento suficientemente atormentado e ansioso de sua vida – por que deveria condenar à feia decrepitude seu talento mais precioso (ao menos para ele), mesmo para manter sua cadeira no Parlamento, herdar a bênção e o dinheiro do sr. Carteret, agradar a sua mãe e levar adiante a missão de seu pai, para, enfim, casar-se com Julia Dallow, uma bela e poderosa mulher com muitos milhares de libras por ano. Tudo se resume, em última instância, à visão individual da decência, o julgamento crítico e também apaixonado do decoro sob um momento de grande estresse; e a visão e o julgamento de Nick, sempre no terreno estético,

coincidiram muito bem, na imaginação de Miriam, com sua agora notável, inspirada e impenitente escolha pessoal: de modo que, sem nos esquecermos de fato de outras considerações poderosas, ela está disposta a computar o interesse de cada um como algo esplendidamente único. Ela se encontra num estado de exaltação para o qual os sacrifícios e as submissões surgem com abundância, mas surgem desse modo apenas porque precisam transmitir solidariedade, transmitir paixão, abundantemente. Sua medida sobre o que seria capaz de fazer por ele – ou seja, capaz de *não* lhe exigir – dependerá do que ele exigirá *dela*, mas Miriam não receia não poder satisfazê-lo, mesmo a ponto de por ele “abandonar”, se necessário, aquela sua identidade artística que estava começando a construir. Tudo consiste, portanto, na glória da extravagante paixão que ambos nutrem pela “arte”: ela sem dúvida não estará menos disposta em servir a dele do que esteve impaciente por servir a própria, expurgada agora de uma dissonância grande demais.

Isso a coloca num nível bem diferente daquele em que se encontram os monstros ostensivos de *monsieur* France, cuja identidade artística é a última coisa que *eles* desejam sacrificar – seu único sacrifício é o do superdrapeado social e material. Nick Dormer, a bem da verdade, não exige nada de Miriam, salvo seu desejo de ela continuar “excepcionalmente interessante para ser pintada”; mas esta é a relação *dela*, a qual, como disse, é outra questão. Ao menos ele, quem sabe felizmente para os dois, não a põe à prova: Nick está por demais ocupado com seu próprio caso, pondo a si próprio à prova e sentindo sua realidade. Ele acabou abrindo mão de coisas preciosas por um objetivo, e este de certo modo não era a jovem em discussão, nem nada muito parecido com ela. Miriam, por outro lado, tudo exigiu de Peter Sherringham, que exigiu tudo *dela*; e foi agindo dessa forma que ela realmente mais tomou partido da arte, instando-o a fazer o mesmo. Apesar de seu reconhecido interesse pelo teatro – uma das profundas sujeições pela qual, para os homens de “bom gosto”, a Comédie Française costumava conspirar nos velhos tempos, quando alguns estranhos e comoventes exemplos dessa sorte podiam ser observados –, ele lhe oferece

auxílio e uma introdução à nata da sociedade para ela deixar o palco. A capacidade que Miriam tem de “brilhar” no mundo e o fato de ela ter consciência dessa capacidade são, para Sherringham, seus grandes méritos, a prova que ele aplica ao belo valor humano da jovem; assim como o modo como esta o rejeita é aplicação de seu próprio padrão e critério. Ela está bem segura de seus próprios princípios, pois – se não fosse por outra coisa, e há muitas outras – sentiu o gosto do sangue, por assim dizer, na forma de seu imediato e auspicioso sucesso público, deixando todo o julgamento moral para trás (o que, tal como o livro o apresenta, é rápido e inesperado demais, ainda que inevitável: processos, períodos, intervalos, estágios, graus e conexões podem ser indicados bem fácil e explicitamente, podem ser declarados de modo bem pouco convincente, em ficção, para o profundo descrédito do escritor, mas o grande problema continua sendo *representá-los*, sobretudo representá-los numa rígida compressão e em termos breves e subordinados; e isso, mesmo que o romancista que não represente, e represente “o tempo todo”, esteja perdido, tão perdido quanto o pintor que, em seu trabalho e dada sua intenção, não pinta “o tempo todo”).

De qualquer modo, Miriam o rejeita; e uma das minhas idéias principais se perderia se não conseguisse mostrar que ela o faz com absoluta sinceridade e com a fria paixão do crítico competente que, vendo-os juntos, distingue na verdade comparativamente cinzenta o equívoco mais ou menos evidente. Sherringham dizia contentar-se com Miriam como ela era, afirmando que o teatro organizado, como Matthew Arnold<sup>[140]</sup> costumava declarar naqueles dias, era irresistível. É a rapidez com que ele descarta sua suposta fé tão logo esta infla com o sopro da realidade, tão logo é necessário dar uma prova de sacrifício, que desperta nela seu desprezo sem dúvida bastante arrogante. Onde fica a integridade do nobre interesse de Sherringham, se para todos os efeitos nunca *houve* um interesse verdadeiro; se tudo o que se percebe de imediato é que, a despeito de uma séria vocação, este é desavergonhadamente abandonado? Se ele e ela juntos, de par com o grande campo e futuro de Miriam, e toda a causa que

fortaleceram e defenderam, não foram coisas sérias, então foram torpes imposturas e frivolidades – no que de fato sempre se transforma a homenagem da sociedade à arte logo que esta última sugere não ser vulgar ou fútil. Está muito na moda, além de ser muito edificante, prestar atenção nesse preito, na medida em que se encontra limitado a fraudes e vaidades; mas este só conhece o terror, só sente o horror, no momento em que, em vez de fazer todas as concessões, a arte começa a requisitar algumas. Ao menos no que se refere a Sherringham, Miriam é apenas zelosa e, claro, “atrevida”: na apresentação absolutamente egotista à qual ela está condenada, esses são os próprios atributos de sua figura e as próprias cores de seu retrato. Mas Miriam é dócil e inseqüente com Nick Dormer (que pouco exige dela); como se estivesse séria e compassivamente abraçando a verdade de que o sacrifício *dele*, para o lado certo, não granjeará muitos dos louros que ela obteve. Deve ter sido bastante claro, para mim, que ela estava bem consciente da pequena tensão que um grande sacrifício por Nick lhe causaria – por causa do acentuado efeito exercido sobre ela pela lógica superior do jovem, na qual a própria intensidade da concentração viria a encontrar assim sua razão de ser.

Todavia, admitindo-se que o homem que a considera em alta conta também despreza sua mensagem extremamente pessoal para o mundo, então o homem capaz de uma coerência e, como ela vê a questão, de uma honestidade muito maior do que a de Sherringham quase não liga, não liga “mesmo” a mínima para a luta de sua colega. Se Nick a atrai, mas age com total indiferença com relação a ela, é porque, como Miriam e ao contrário de Peter, ele põe a “arte” em primeiro lugar. Mas, como veremos, o máximo que ela ganhará com isso será perceber como pode desfrutar intimamente do rigor que, aprendido com o ofício artístico, foi cultivado à sua custa. Nessa situação, nós a deixamos, conquanto houvesse mais a ser dito sobre a diferença que as duas relações têm para ela – com respeito a cada um dos homens –, se me fosse dado pressupor que o leitor ainda encontra no livro a mesma quantidade de interesse “remanescente” que este me proporciona. Sherringham, por exemplo, de modo muito “generoso” propõe casamento a

Miriam; mas se só o que pode me levar adiante é a questão do que nós, romancistas, sobretudo nos velhos tempos, podíamos apresentar, “em folhetim”, sobre o que propõe um jovem na posição bem diferente de Nick Dormer ou sobre o que aceita uma jovem nas circunstâncias de Miriam, então, pela mesma razão, essa excursão me é vedada. O ofício do ator de teatro, e acima de tudo da atriz, deve ter tantos lados detestáveis para a pessoa que o exerce que dificilmente podemos imaginar uma entrega total ao palco sem uma entrega completa a todas as compensações imediatas, a todas as liberdades e ao maior conforto disponível: representação essa da possível causa de Miriam ainda assim condenada – e sob fundamentos tão variados quanto interessantes à investigação – a continuar muito imperfeita.

Além disso, sinto que ainda poderia, havendo espaço, tecer longos comentários sobre o caráter e a crise de Nick, sugeridos por meu ponto de vista atual, mais ponderado. Infelizmente percebo que ele não é assim tão interessante quanto teria gostado que fosse, e isso apesar da multiplicidade de suas dores e penas inseridas no quadro. Portanto, ao examinar essa ligeira anomalia, descubro uma razão singularmente sedutora e tocante, e para qual já lancei um olhar ligeiro. Toda apresentação do artista *em triunfo* precisa ser proporcionalmente plana, porque na verdade se gruda ao assunto e apenas escamoteia em termos de relevo e de variedade. Assim, para usar uma imagem ilustrativa, tudo o que vemos então do propulsor do charme – nesse seu triunfo – são as costas que ele nos volta ao debruçar-se sobre seu trabalho. Apropriadamente, seu “triunfo” não é outro senão o triunfo daquilo que ele produz, e isso é outra questão. Sua paixão é a paixão que ele projeta; ele se banquetou com o privilégio mais raro, o mais saboroso saído do forno dos deuses – de modo que não pode ao mesmo tempo “desfrutá-lo”, na forma da prerrogativa do herói. Esta – isto é, a prerrogativa do mártir ou da *pessoa* interessante, encantadora e comparativamente desajeitada – o coloca numa categoria bem diferente, pertence-lhe apenas como artista iludido, distraído, frustrado ou vencido; quando seu lado “amador” recebe, para nossa admiração, compaixão ou o que seja, tudo o que o especialista é obrigado a dispensar. Portanto, sinto

que forcejei em vão para enredar e adornar esse jovem sobre o qual despejei centenas de toques engenhosos: no fim ele insistiu em parecer simples e plano como uma placa de bronze ou um número gravado, o símbolo e garantia de um tesouro armazenado. Sua melhor parte está trancafiada muito distante de nós, e a parte que vemos precisa se fazer passar por – bem, por aquilo que ele lamentavelmente se faz passar diante de seus amigos e parentes. Não, Nick Dormer não é, destarte, “a melhor coisa no livro”, como imaginava que fosse, e a obra não contém nada melhor, creio, do que aquela unidade e qualidade de tom obtida e preservada, um valor em si mesmo, sobre a qual me referi no começo desses comentários. O que pretendo dizer com isso é que o interesse criado e a expressão desse interesse continuam sendo coisas intrinsecamente boas, genuínas e verdadeiras. O apelo, a fidelidade ao motivo principal, é, com não pouca arte, forçosamente claro (como a prata polida), o que em parte responde – ao menos quanto à intenção – pelo ar de beleza. Há de novo uma falta de jeito em ter chamado a atenção para essas características assim tão tardiamente; mas é nessa elaborada aparência de animação e de harmonia, nesse efeito de livre movimentação, mas também de obstinada e recorrente referência, que *The Tragic Muse* me parece de novo como ciente de uma esplêndida vantagem.

## Prefácio a *The Awkward Age*

(Volume IX da *Edição de Nova York*)<sup>[141]</sup>

Lembro-me perfeitamente bem da idéia a partir da qual *The Awkward Age* se originou, mas a releitura me faz temer nomeá-la. Da forma como se apresenta, essa composição forma diante de meus olhos – e terá talvez formado ainda mais perante o de seus leitores – um conjunto tão amplo em comparação com o germe ali alojado e quiçá ainda hoje discernível, que me vejo bastante tentado a não divulgar meu pequeno segredo. Creio que não devo encontrar, no decorrer deste copioso comentário, nenhum exemplo melhor, e nenhum pelo qual me arriscarei a granjear maior interesse, sobre a quase incalculável tendência de um mero grão temático de se expandir, desenvolver-se e recobrir o terreno, quando as condições lhe são favoráveis. Tudo isso, claro, em relação à obra planejada em perfeita boa-fé, em prol da brevidade, da leveza, da simplicidade, da graça por fim, além da obsequiosa ironia. Para proteger-me, invoquei o espírito da comédia mais leve, mas *The Awkward Age* acabaria fazendo parte de um grupo de produções, aqui reintroduzidas, que parecem compartilhar o benquisto sinal de terem tomado sobre si um inopinado princípio de crescimento.<sup>[142]</sup> Planejei-as pequenas, mas acabei sendo obrigado a oferecê-las como monstros, em termos comparativos. É assim que as chamo, embora talvez me ressinta do título se empregado por outro crítico – sobretudo no caso específico desta obra, recentemente submetida por mim a um exame cuidadoso. O resultado dessa consideração consistiu, em primeiro lugar, em reavivar o interesse de todo o processo assim ilustrado e, em segundo, em promover uma inesperada reconciliação com meu próprio empreendimento. Após ter corrido os olhos por minha lista, não encontrei nenhum cuja “estória” incorpore um número maior de curiosas verdades – ou pelo menos de verdades cuja contemplação me seja mais estimulante. Para o trabalhador

ambicioso, a criação realizada e encerrada sempre tem, na melhor das hipóteses, um jeito de parecer morta, se não enterrada, de modo que ele quase vibra de êxtase quando, numa revisão ansiosa, a torrente vital reaparece. É verdade que, justamente por reconhecer essa torrente em grande parte de *The Awkward Age*, classifico o romance, com imenso carinho, porém, de monstruoso – o que não passa de meu modo de apontar para a *quantidade* de acabamento ali contido. Já que discorro com tanta galhardia, quando necessário, sobre o valor da composição, não farei rodeios em pleitear para minha obra o máximo desse benefício. Sendo possível, nesse contexto, uma proeza como a de tirar uma lição de nossa própria aventura, sinto que não fracassei – pois me vejo compelido a oferecer de meus louros uma demonstração bem maior do que creio ser capaz de expressar. Por isso é que, munido de um resto de amor-próprio, ou ao menos de sanidade, posso recorrer à auto-satisfação, posso persistir no orgulho. Deixemos meu orgulho causar espécie até eu justificá-lo; o que – embora haja mais questões a notar aqui do que me reserva este espaço – passarei em conformidade a fazer.

Primeiro, porém, preciso tomar coragem e apresentar, em sua humildade original, meu mísero mas bastante ponderável germe. A semente brotou naquele vasto berçário de apelos intensos e imagens concretas que, por pura conveniência, prefere ser chamado de Londres; e até mesmo se inseriu na ordem dos pequenos “fenômenos sociais” com os quais, como fruto para o observador, reveste-se aquela que é a mais poderosa das árvores da sugestão. Sem dúvida não se tratava de um belo pêssigo púrpura, mas poderia fazer-se passar por uma ameixa redonda e madura; nota que inevitavelmente fora mister tomar sobre a diferença gerada, em certas casas amigas e para certas mães exuberantes, quando a filha, ainda em elusivo botão, passa para o primeiro plano – algo às vezes temido, em geral postergado, mas nunca totalmente reprimido. Para que essas frágeis revoluções não continuassem frágeis em minha imaginação, ousou dizer que foi preciso ser infinitamente viciado em “notar”; segundo as regras desse vício secreto ou dessa vantagem injusta, de qualquer modo, pudemos

facilmente pressentir a crise causada pela cruel donzela antes encarapitada no alto, que, a partir de um dado momento, vem “sentar-se embaixo”. Tenho de reconhecer sem vacilar que essa crise e a percepção que dela têm as pessoas envolvidas foram a primitiva força propulsora de *The Awkward Age*. Esse assunto não parece ser suficiente para um “livro grande” e, de fato, não planejei a princípio nenhuma obra vultosa, senão que um charmoso e exíguo volume. Para tal proposta de escala, a pequena idéia parecia feliz – feliz, ou seja, acima de tudo por ter surgido de modo bastante direto; mas sua escala projetada não passava de uma diminuta tela quadrada. Estivemos várias vezes presente no quadro descrito – pois isso é que quero dizer com o fato ter “surgido diretamente” dessa determinada impressão londrina –; contudo, fomos ainda capazes de cometer um erro crasso de medição (causado por falibilidades que afinal tinham a sua candura, de modo que preferimos, no geral, mantê-las a desfazer-nos delas). Quando penso naquelas dentre minhas muitas medições falsas que acabaram resultando, após muitas angústias, em decentes simetrias, confesso achar toda a questão um caso de especulação filosófica. As pequenas idéias que não teria tratado a não ser pela intenção de mantê-las pequenas, as situações desdobradas das quais nunca sem premeditada malícia teria me encarregado, as longas estórias cujo propósito o tempo todo era o de serem curtas, os assuntos curtos que furtivamente tramaram seu desenvolvimento, a hipocrisia dos inícios modestos, a audácia dos centros deslocados, o triunfo dos planos nunca concebidos – desses remendos, ao olhar em torno, vejo minha experiência revestir-se: uma experiência para a qual nada falta, exceto, confesso, certa compreensão sobre sua lição final.<sup>[143]</sup>

Se funcionasse, essa lição certamente renderia uma lei para o reconhecimento, com a qual chegaríamos a uma resolução prévia, sobre os limites e a extensão apropriados da situação, de *qualquer* situação atraente, a qual, todavia, por causa da útil e presumível regra das situações, precisa ter suas reservas e também suas promessas. O contador de estórias a leva

em consideração porque ela promete, e a executa, em geral, justamente porque também julga perceber o ponto em que a promessa, de forma conveniente, finda. Por exemplo, a promessa da circunstância que acabei de citar, o caso do relato a ser tomado, numa roda social, acerca de uma nova presença, inocente e totalmente desaclimada, para a qual essas acomodações nunca tiveram de surgir, bem que poderia ter despontado tão limitada quanto era clara; e, se estas páginas não estivessem diante de nós para registrar minha ilusão, eu não poderia ter feito uma defesa mais ostensiva dessa conjuntura. São elas que me admoestam, porém, de cinqüenta maneiras diferentes, sobretudo enfatizando a vacuidade de um teste *a priori* sobre a capacidade de geração contida numa *idée-mère*.<sup>[144]</sup> Na verdade, o que um pensamento feliz tem para oferecer depende imensamente da natureza geral da mente que o engendrou, e do fato de que seu leal anfitrião, não só cultivando com carinho as possíveis relações e extensões, a clara eflorescência latente na idéia, mas também devendo cuidar de outras coisas, dotadas de sua própria ordem, fica terrivelmente à mercê da imaginação. Esta só tem de emitir, em sua medida, um fecundo ar tropical para produzir complicações além do concebível. A armadilha instalada para a superficial conveniência do autor reside no fato de que, embora as relações de uma figura humana ou de uma ocorrência sejam o que torna esses objetos interessantes, elas também dificultam, com igual intensidade, seu isolamento, o contorno descrito pelo traço negro bem marcado, seu encaixe no quadrado, no círculo, no charmoso oval que ajudam qualquer arranjo de objetos a se transformar num quadro. O contador de estórias só pode ter sido condenado por natureza a uma liberalmente divertida e equivocada, ricamente sofisticada visão das relações e a um fino sentido especulativo sobre elas, para se ver às vezes emaranhado numa selva cálida e profunda. É nesses momentos que ele se lembra, com pesar, de que o grande mérito de qualquer pequeno caso, o mérito para sua utilização ponderada e específica, jaz precisamente em sua pequenez.

Devo dizer logo que, à primeira vista, isso me parecera servir muito bem à bela noção do “círculo progressista”, impulsionada pelo fato de eu inesperadamente dispor de uma mente engenhosa e de um par de límpidos olhos inquisidores. Metade do apelo residia na realidade concreta do conceito: diversas vezes, à direita e à esquerda, como disse, eu vira esse drama formar-se, sempre no sentido de propor para o observador atento uma das questões intrínsecas à essência da intriga: o que acontecerá, quem sofrerá, quem não sofrerá, que crise surgirá, que conseqüências advirão? Claro que tinha de haver a esfera progressista, como base, mas esse era o material com que a boa Londres sempre presenteia seu verdadeiro amante e prosélito. Era possível contar nos dedos as lareiras libertárias (uma generosa concessão), além de cujo largo brilho, numa relativa penumbra, as adolescentes pairavam e aguardavam. O largo brilho era intenso, favorável ao colóquio “verdadeiro”, à liberdade de pensamento, a um interesse explícito pela vida, uma devida demonstração do interesse por parte de pessoas qualificadas a senti-lo: tudo isso significava franqueza e desembaraço, quase como se houvesse uma perfeita comunicação e um tom o mais distante possível do mundo infantil e escolar – o mais apartado possível, até mesmo, sem dúvida, em sua atraente “modernidade”, das cenas de conversação supostamente privilegiadas de vinte anos atrás. O charme se encontrava, de par com centenas de outras coisas, na liberdade – a liberdade ameaçada pelo inevitável surgimento da mente engenhosa. Assim, se a liberdade tinha de ser sacrificada, o que de fato *aconteceria* com o charme? O charme poderia parecer precioso aos membros do círculo que conscientemente contribuíram para a sua formação, mas não deixava de ser verdade que algum tipo de sacrifício, em alguma área, deveria ser feito e que pensador que fizesse jus ao nome não ficaria apreensivo, aguardando o resultado? Era verdade que a mente engenhosa poderia ser suprimida de todo e o desconcerto geral seria evitado, quer seja por um diplomático golpe de mestre ou por uma rude simplificação. Mas essas eram questões reles, e nos exemplos com que me deparara, nada reles, nada desarmonioso ou grosseiro, vicejara. Uma garota poderia ser dada em casamento um dia após

o seu debate ou, melhor ainda, um dia antes, para removê-la da esfera da liberdade de pensamento; mas essas não eram exatamente grosserias, e, mesmo então, na pior das hipóteses, um intervalo tinha de ser transposto. *The Awkward Age* é justamente um estudo sobre esses breves ou extensos períodos de tensão e apreensão, um relato acerca da maneira com que a temida interferência com as liberdades ancestrais veio a ser tratada num caso específico.

Volto a salientar que, após (admito) muito suspense amistoso, tive a oportunidade de vê-la – e a natureza e o grau do “sacrifício” – efetiva e notadamente tratada. Em círculos altamente civilizados, os grandes gestos, tudo o que é real, duro, cruel e mesmo deleitoso, os verdadeiros elementos de qualquer tensão e os verdadeiros fatos de qualquer crise, sempre têm de ser, para o uso do circunstante e do crítico, traduzidos em termos de relações mútuas – relações em cujo distinto nome e para cujo emprego adequado muitas das situações aqui examinadas pareciam convir de forma irresistível. Com efeito, às vezes não parecia haver fim para as coisas que elas diziam, para as sugestões nas quais desabrochavam; sendo que uma destas últimas surgira com a maior intensidade. Tendo estampado, diante de mim, o sistema perfeito com que grande parte das sociedades européias manipula a idade ingrata,<sup>[145]</sup> dei-me outra vez conta do inveterado truque inglês da temporização, moralmente bem-intencionada e intelectualmente ineficiente. Nós vivemos, como suponho toda idade viva, numa clara “época de transição”; mas creio que ainda se pode dizer que o sistema social dos franceses, por exemplo, protege-os contra desaires. Ou seja, nesse sistema, a presença adolescente de moças numa “boa” conversa é tão infinitamente desairosa e inconcebível que sua participação só é permitida, ao menos no âmbito teórico, após a juventude ter sido sem detença corrigida pelo casamento – ocasião em que deixam de ser meras jovens. Assim, quanto melhor for a conversa prevalecente em qualquer esfera, mais organizado e completo é o fator da precaução e exclusão. A conversa – em sentido amplo – é uma coisa, e uma experiência adequada,

outra; e nunca ocorreu a pessoas ajuizadas que o interesse do maior e do mais geral seja sacrificado pelo menor e mais restrito. Para elas, esses sacrifícios soam gratuitos e bárbaros, num nível de crueldade que ultrapassa a sabedoria social; além de serem perfeitamente contornáveis por meio de um acordo inteligente. Nada é mais evidente, por outro lado, para o observador dos costumes ingleses, do que o grau bastante moderado com o qual esse arranjo prudente, dentro do sentido francês de uma economia científica, costuma ser invocado; um fato que na verdade explica o grande interesse existente em sua incoerência, heterogeneidade e selvagem abundância. Os franceses, de um modo bem analítico, conceberam cinquenta propriedades diferentes, encontrando cinquenta casos distintos, enquanto a mente bretã, menos diligente, nunca passou de uma – a magnífica propriedade, devemos conceder, de ser apenas inglesa. Como a prática, porém, sempre acaba sendo mais frouxa do que a teoria, nenhuma aplicação desse rigor é possível no mundo londrino sem milhares de desvios do sóbrio ideal.

Creio que a teoria americana, se me permitem empregá-la, seria a de que essa conversa nunca deveria se tornar “melhor” do que a disposição da adolescente (direta ou indiretamente presente) para aceitá-la. *Esse* sistema envolve tão pouco comprometimento quanto o francês. Trata-se de algo absolutamente simples, e a beleza de seu sucesso transparece em todos os registros de nossas condições de comunicabilidade – tomando-se como hipótese “básica” o fato de as moças estarem lendo os jornais. A teoria inglesa pode ser, em si, quase tão simples, mas sua aplicação é excluída por outras forças, muito mais complexas, pois a proibidade da conversa depende muito do que há para conversar. Há mais em Londres, creio, do que em qualquer outro lugar do mundo. Daí advém o charme do embate dramático refletido em meu livro, a luta para de algum modo encaixar o decoro num sólido caso geral que, na verdade, está sempre rebentando e esboroando em intensas ocorrências particulares. A esfera envolvendo a sra. Brookenham, em *The Awkward Age*, certamente não passa de algo particular, até mesmo “peculiar” – e seu esforço bastante fútil (a futilidade, a verdadeira

inabilidade, fazia parte de minha estória) vai ao encontro da ousadia dessa condição. Seu campo surgira de inopino numa ordem social onde os julgamentos individuais sobre a adequação ainda não tinham sido formalmente considerados, apesar de, com muita freqüência, terem aflorado de modo um tanto grosseiro, violento, insolente, mas não insidioso. Assim, para o bem ou para o mal, a incorporação de Nanda, um tanto atrasada, mas no fim não menos real, quase redundou em seu desnudamento social. Ou seja, nessa conjuntura, entre outras, se viu a própria moça e, com intensidade variada, os demais participantes da ação, o que particularmente revelou o fracasso de um arranjo bem-sucedido e a moral, evidentemente desfavorável, relativa aos frutos da contemporização. Foi essa transigência que, de primeiro, permitiu que ela fosse posta em discussão e condenou a liberdade do grupo a um estado mais cuidadoso, compungido, no geral mais tímido do que corajoso. Enquanto isso, o imbróglio resultante, se o termo não for grosseiro demais, representava não só um grande inconveniente social, mas também, como acabei sentindo, uma imensa oportunidade, muito maior do que no quadro “estrangeiro”, para a pintura da vida. Além disso, deixem-me acrescentar que aqui está um exemplo legítimo do modo como as relações obscuras e furtivas de um motivo aparentemente simples, sempre prontas para atacar, podem, ao perceber a chegada de sua hora, mandar a simplicidade para longe. O pequeno caso da pobre Nanda e o de sua mãe, o do sr. Longdon, o de Vanderbank e o de Mitchy, sem contar os de todos os outros, só têm de captar o reflexo de uma luz vinda do outro lado do Canal, a fim de imediatamente redobrar seu apelo para a imaginação. (Nem preciso dizer que só estou considerando todos esses casos na medida em que se aproximam dessa faculdade. O contador de estórias não tem nada a fazer com uma relação que *não* sirva criativamente a seu material.)

Ocorreu, outrossim, que meu próprio material acabaria sendo especificadamente beneficiado por uma perspectiva ampliada. Queria dotar minha idéia de uma leve ironia – queria-a ágil e irônica, senão ela de nada valeria; de sorte que perguntei a mim mesmo qual seria a forma menos

solene de forjá-la, dentre os formatos consagrados e familiares. A questão surgiu assim de imediato: que forma mais familiar, mais consagrada entre leitores alertas, do que aquela com a qual a engenhosa e inesgotável, a encantadoramente filosófica “Gyp”<sup>[146]</sup> organiza a maior parte de seus estudos sociais? Sempre achei que Gyp era mestra, em sua leveza, de uma das formas mais felizes de ironia – a única objeção possível contra eu vir a empregá-la residia na falta de visão do leitor anglo-saxão. Já percebêramos que este é perverso e inconseqüente com respeito à absorção do “diálogo” – notáramos que o “público de ficção” o consome, na mesma escala e com o mesmo estalar de beijo característicos do consumo de pão com geléia num recreio infantil, consomem-no sem restrições no teatro, à medida que nosso teatro concede-lhe o crédito, mas notoriamente o rejeita quando servido, por assim dizer, *au naturel*. Víramos bons trechos de sólida ficção, bem fornida, poderíamos de fato pensar, desse suavíssimo lubrificante, sendo achincalhados por editores por não serem adequadamente “escorreitos” ao estômago comum, tal como *eles* o imaginam. “‘Diálogo’, sempre ‘diálogo’!”, podíamos ouvi-los de muito longe clamar: “Não podemos tê-lo em demasia, não podemos tê-lo o bastante, e nenhum excesso dele, seja como uma insípida diluição qualquer ou uma dispersão capenga, não pode sequer começar a prejudicar o livro, mesmo em termos da mais ínfima exigência levantada em nome da forma e da substância”. Essa lição nunca me saiu dos ouvidos, mas ao mesmo tempo sempre me pareceu evidente que o diálogo realmente construtivo, orgânico e dramático, falando por si, representando e incorporando substância e forma, é, entre nós, coisa incomum e abominável, com a qual não se pode lidar de modo algum. Uma comédia ou uma tragédia pode ser apresentada durante mil noites sem que vinte pessoas em Londres ou Nova York queiram examinar-lhe o texto, como se faz em Paris, onde, mal a peça começa a fazer sucesso, o número de cópias em circulação da obra impressa de muito ultrapassa a quantidade de apresentações. Mas, do mesmo modo como nosso público, por mais que esteja enamorado do teatro, recusa qualquer forma de comércio com a peça

publicada – embora esse fato com efeito só possa ser honestamente explicado pela fraqueza que a obra, se impressa, revelaria –, um horror idêntico parece estar ligado a qualquer traço tipográfico do proscrito texto teatral ou a qualquer insidiosa defesa de sua importância. A imensa esquisitice reside nos termos quase exclusivamente tipológicos do delito. [147] Uma Gyp inglesa ou americana ofenderia a tipografia, e este seria seu fim. À minha frente, em relação ao exemplo dessa escritora deliciosa, luziam ao mesmo tempo o perigo e a motivação. Eu poderia imitá-la, como audaciosamente faria, mas estaria fadado ao fracasso se, propondo tratar as diferentes facetas de meu assunto na forma dialogal mais totalmente institucionalizada, a evocasse e marcasse a presença dos participantes pelo nome repetido e anteposto, ao invés do recorrente e *posposto* “disse ele” e “disse ela”. Tudo o que posso dizer no espaço que me cabe aqui – por mais que o fato engraçado a que me refiro pareça nos convidar a dançar de mãos dadas ao seu redor – é que, devidamente consciente dos riscos, tomei as medidas apropriadas e hoje vejo esse processo ressurgir de modo bastante alegre e emocionante diante de mim, ao reexaminar o livro.

Mas o fato é que devo ter precisado me preparar para fornecer esta contribuição à estória de *The Awkward Age*, ou seja, emulando com determinação e muita seriedade a leveza de Gyp e também da mais viçosa das flores de sua escola, M. Henri Lavedan. Como posso ver a expressão no rosto do crítico, até mesmo do mais leniente, incitado a declarar que jamais suspeitou disso! Deixem-me dizer logo, à guisa de uma justificativa para a distância respeitosa demais com que posso ter mostrado seguir meu modelo, que o primeiro cuidado *tinha* de ser o de encobrir meus rastros – para que, na verdade, não fosse pego no ato de programar e organizar diálogos que “falassem por si”. Hoje percebo que acabei organizando e programando bem demais – bem demais para que figurasse qualquer traição à marca de Gyp, por mais frágil e esmaecida que fosse. O problema estava no fato de que, enquanto exorcizava a perigosa associação, também lograva ocultar de todos qualquer outra influência. Ninguém suspeitava que havia me

inspirado em alguma forma concebível ou calculável. Embora tivesse buscado a inspiração na concepção de Gyp (a todo custo habilidosamente dissimulada, e aplicada com sutil consistência, mas sempre oculta ao olhar), acabaria frustrado por não ter visto o livro dar em ninguém a impressão de que havia *algum tipo* de planejamento. Não tive essa sorte nem me deparei com nenhuma percepção crítica que o denunciasse. Apesar disso, quando falo, como acima, do que “viria a ocorrer”, sob a lei de minha pena engenhosa, eu de fato fico estupefato diante da visão de uma centena de fenômenos luminosos. Terei o prazer de citar alguns desses incidentes, já que estão entre os melhores que terei para contar, em qualquer ocasião. Mas primeiro devo mostrar como não tiveram a mínima repercussão prática. Essa obra fora originalmente lançada na *Harper’s Weekly* [148] durante o outono de 1898 e as primeiras semanas do inverno. O volume impresso foi publicado na primavera do ano seguinte. Como estivera ausente da Inglaterra, somente quando voltei é que meu editor deu-me novas de nosso empreendimento. A notícia matou, porém, toda minha curiosidade: “Sinto dizer que o livro não obteve nada digno de nota; nunca em toda minha vida vi ninguém ser tratado com um desrespeito tão completo e generalizado”. Não me concederam mesmo nada com que pudesse compor um carinhoso registro subsequente – sobre o qual sem dúvida mesmo hoje ofereço uma ilustração bastante adequada –, exceto a valiosa recompensa do interesse singular que havia na própria especificidade do esforço. [149]

Recordo-me de todo o “projeto” como algo desde o princípio incrivelmente divertido e deleitoso; já que o divertimento, creio, jaz no âmago de qualquer esforço artístico a cujos princípios e preliminares atribui-se uma determinada firmeza. Sobre esse terreno sólido, o elemento da composição sente-se mais ou menos confiante para *dançar*; nesse caso, as questões intrigantes, os obstáculos íngremes e os perigos nos detalhes podem ocorrer às dúzias sem magoá-lo ou desencorajá-lo. É a dificuldade produzida por um alicerce frouxo ou pelo esquema vago que entristece – quando uma infeliz estultícia faz o autor iludir-se com a virtude “salvadora”

do tratamento. O fato de uma idéia executável ser “tratada” nunca é uma condição meramente passiva. Não acredito que haja um só assunto passível de ajuda que não seja, como o homem em dificuldades de nossa sabedoria proverbial, capaz de ajudar a si próprio. Durante a execução do projeto eu viria a vislumbrar, invejoso, aquela impetuosidade e ventura artísticas que sempre crera serem os mais intensos e sublimes, a confiança do dramaturgo firme em seus postulados. Este realmente tem de *construir*, está comprometido com a arquitetura, com a construção a todo custo; está empenhado em lançar fundo seus apoios verticais e em deitar e fixar com firmeza suas bases horizontais – para que as vibrações advindas da batida de seu martelo principal não lhe ofereçam nenhum risco. Isso torna incomensurável o valor ativo de seus fundamentos, permitindo-lhe avançar imperturbável e até mesmo despreocupado com os flancos protegidos na relativa Arcádia das singelas ansiedades menores. Em outras palavras, seu esquema *se sustenta*, e, como ele sabe disso, a despeito das conhecidas tensões e sob os testes repetidos, sempre consegue manter o controle. Por isso mesmo, fiquei alegre quando senti que meu esquema se sustentava e até mesmo dolorosamente observei-o conceder-me mais do que esperava ganhar. Pois logo reparei que o arranjo projetado de meu material escancarava as portas para a criatividade. Lembro que, ao esboçar meu projeto para os diretores do periódico supracitado, desenhei numa folha de papel – possivelmente obtendo, ocorre-me hoje, um efeito tão próximo ao cabalístico que mesmo uma elaboração ansiosa só teria de balde atenuado – a caprichada figura de uma esfera composta de vários pequenos círculos equidistantes do objeto central. Tratava-se este último de minha situação, de meu assunto em si, de onde tiraria o título, e as pequenas rodas representavam as diversas lamparinas, como gostava de chamá-las, cuja função seria a de iluminar com a devida intensidade um de seus aspectos. Eu dividira o assunto (não estavam vendo?) em aspectos – por mais estranho que o termozinho soasse (ainda que nem por um momento sugerisse empregá-lo em público) e, com essa peculiaridade, lograríamos êxito.

Eles fizeram a generosa gentileza de “ver” – pois lembro muito bem, devo acrescentar, que tinha mórbido escrúpulo em tagarelar sobre Gyp e sua estranha influência. Quanto mais entranhava em meu esquema, levava-o adiante e satisfeito ficava, mais temerariamente silenciava sobre o caso. Era claro que precisava trabalhar para obter um encanto e, enquanto isso – recorrendo em cada etapa a requintados estratagemas –, teria de “assombrar, espantar e atacar de surpresa”. Cada uma de minhas “lâmparas” iluminaria uma única “ocasião social” da estória e da relação entre os personagens envolvidos. Além disso, ressaltaria toda a cor latente da cena em questão, fazendo-a ilustrar e esgotar sua contribuição específica para meu tema. Deleitava-me com a noção de Ocasão como algo isolado, como coisa de fato inteiramente cênica. Nenhum “O” seria grande o bastante para honrá-la, no momento em que me debruçava sobre os profundos mistérios de meu plano. A beleza da concepção residia em relacionar as respectivas divisões de minha forma com os sucessivos Atos de uma Peça – quanto aos quais era mais do que nunca o caso de empregar as ditosas letras maiúsculas. A divina distinção do ato teatral – a maior de todas que este poderia proporcionar, de modo bem simples – encontrava-se, eu calculava, na sua objetividade especial, controlada. Quando atingia seu ideal, essa objetividade por sua vez provinha de uma obrigatória ausência daquela necessidade de pôr-se “por trás”,<sup>[150]</sup> a fim de abarcar explicações e desdobramentos, de arrancar miudezas da grande oficina de acessórios que o “mero” contador de estórias usa como auxiliares da ilusão: um recurso sem o qual resolvi, para variar, seguir adiante, experimentando uma sensação ao mesmo tempo desconcertante e deliciosa. Nesse sentido, tudo se torna interessante a partir do instante em que precisamos examinar de perto a lei específica do gênero, para a obtenção de um efeito pleno. Os “gêneros” são a própria vida da literatura. A verdade e a força surgem quando os reconhecemos de modo cabal, quando nos nutrimos ao máximo de seus respectivos sentidos e mergulhamos fundo em sua consistência. Quanto a mim, nem preciso defender a bela, correta e fecunda causa, na

ordem e no lugar devidos, do postar-se “por trás”; mas, como a confusão de gêneros consiste na inelegância das letras e na estultificação dos valores, a renúncia dessa linha de procedimento em nome de algo bem diferente, pode tornar-se, em outra ligação, o verdadeiro caminho e o instrumento do efeito. Há algo na própria natureza, no rigor refinado deste sacrifício especial (capaz de causar ao formalista a impressão, creio, de uma forma realmente mais projetada do que outra coisa) que lhe empresta, ademais, seu charme coercivo; um charme que cresce na proporção em que seu apelo o testa, amplia-o, esgota-o, torna-o poderoso quando experimentado. Fazer a ocasião apresentada contar toda a estória por si, permanecendo confinada em seus próprios limites e, no entanto, nessa porção assinalada de terreno, mantê-la absolutamente interessante e conservá-la absolutamente clara, não é sem dúvida um processo notável quando lhe imprimimos um peso muito leve, mas é difícil o bastante para desafiar e inspirar uma grande destreza quando os elementos a serem tratados começam de certa forma a “aquilatar-se”.

Os detratores do drama contemporâneo estão, é óbvio, prontos para negar que a matéria a ser expressa por meio dos métodos cênicos – digo, expressa de modo rico e bem-sucedido – *possa* resultar numa grandeza qualquer; pois, no momento em que isso ocorre, uma das condições é quebrada. Sob pressão, o processo simplesmente desmorona, eles alegam, provando sua fraqueza tão rapidamente quanto a função que lhe é aplicada cessa de ser simples. “Saiba”, eles dizem ao dramaturgo, “que três coisas são sumamente necessárias: você precisa ser fiel à sua forma, você precisa ser interessante e você precisa ser claro. Em outras palavras, é imprescindível que prove ser capaz de suportar uma carga pesada. Mas o desafiamos a adequar-se a essas condições com um peso que não seja leve. Converta aquilo que é mister transmitir, transforme o quadro que é necessário pintar, em algo de algum modo denso e complexo, e você deixará de ser claro. Atenha-se à clareza – no grau de inteligibilidade requerida pela mente infantil de qualquer público disposto a assistir a uma peça –, e o que há de ser da ‘importância’ do assunto? Se a obra ‘produzida’

for importante para qualquer outra medida crítica que não o padrão rasteiro a que ela tem de se amoldar, haverá de ser uma mixórdia. Quando escapa ao imbróglio, a nota máxima que logra alcançar será uma daquelas chamadas de altas somente por cortesia, pelo provincialismo intelectual da crítica teatral, a qual, como podemos atentar por nós mesmos em qualquer manhã, é... bem, um abismo ainda mais fundo que o próprio teatro. Não procure nos assoberbar com Dumas e Ibsen, pois esses valores são, de qualquer ponto de vista douto e bem informado, ajustados segundo outros valores elevados, quer sejam estes literários, teóricos ou filosóficos, da ordem mais moderada. Ibsen e Dumas representam, a seu modo, em sua pobre camisa-de-força cênica, precisamente casos de homens especulativos, que *tiveram* de trocar o refinado pelo grosseiro, o espesso, em resumo, pelo raso e o curioso pelo óbvio. Que distinção intelectual possível, que façanha de ‘prestígio’ poderia ligar-se de qualquer maneira à substância de coisas como *Denise, Monsieur Alphonse, Francillon* (tomando o Dumas do período supostamente mais sutil). Que virtudes da mesma ordem estariam vinculadas a *Os pilares da sociedade, Um inimigo do povo, Espectros, Rosmersholm* (ou passando também para a fase mais sutil de Ibsen), a *John Gabriel Borkmann, a Solness, o construtor?* Com efeito, Ibsen é um exemplo perfeito, pois, quando ele é claro, quando é ‘divertido’, vê-se alicerçado por uma tese tão simples e superficial quanto a de *Casa de bonecas*. Mas, no momento em que, de maneira aparentemente intencional, mostra-se arguto e abrangente, baseia-se num efeito tão confuso e obscuro como o de *O pato selvagem*. Daí é fácil perceber que *todas* as condições não podem ser satisfeitas. O dramaturgo é obrigado a escolher apenas aquelas a que está mais apto e a tornar-se conhecido por essa opção.”<sup>[151]</sup>

Assim conclui o objetante, nunca, é claro, sem sentir-se bastante recompensado pelo fato de ter dado “o melhor de si”. Seu aparente triunfo – se aparente – ainda deixa, devemos notar, espaço conveniente para réplica na face crivada do baluarte oposto. A última palavra nesses casos só cabe a quem possa ter pretensões a um teste *absoluto*. Os termos aqui empregados

estão obviamente abertos à discussão, e não há um expediente direto com o qual se prove (felizmente para todos nós) que *Monsieur Alphonse* se desenrola no plano mais alto da ironia ou que *Espectros* realiza uma simplificação quase excruciante. Mesmo que *John Gabriel Borkmann* não extraia senão um efeito módico de um personagem passível de ser muito mais generosamente apresentado e ainda que *Hedda Gabler* lance um apelo enfraquecido por uma notável indefinição, não há como, por conta da própria natureza do caso, pegar o espectador ou leitor seguro (ou vamos chamá-lo de iludido) em flagrante equívoco. Na pior das hipóteses, ele deve ser apanhado pela atenção, pela mais aguda de todas, e isso é tudo, como preciosa precondição pelo menos, que o dramaturgo lhe pede, ou seja, nada mais do que o melhor dos poetas pode obter. Lembro-me de ter ficado bastante satisfeito com essa observação após ter lançado *The Awkward Age*, como se de fato estivesse construindo uma peça; da mesma forma como posso sem dúvida parecer agora não menos ansioso para manter-me firme na filosofia do ofício do teatrólogo, mesmo sem pertencer à sua ordem. Certamente senti o apoio que ele sente, participei de sua alegria técnica, provei todo seu néctar agridoce – a beleza e a dificuldade (para bater na mesma tecla) de escapar à pobreza *embora* as referências em nossa ação só possam ser, no extremo, recíprocas, relativas a coisas situadas, umas às outras, exatamente no mesmo plano de apresentação. A apresentação pode significar, numa “estória”, vinte caminhos diversos, cinquenta digressões, alternativas, excrescências, e o romance, tal como é amplamente praticado em língua inglesa, é o perfeito paraíso dos fios soltos. A peça só admite a lógica de um único caminho, matematicamente correto, e considera o desalinhavo uma impertinência tão grosseira em sua superfície, um desrespeito tão grande quanto um fragmento de seda ou lã pendurado do lado visível de uma tapeçaria. Estamos totalmente presos às relações mútuas: todas contidas na própria ação e nenhuma parte das quais relacionada com nada a não ser uma outra parte – salvo, é claro, pelo vínculo da totalidade com a vida. E, após ter invocado a proteção de Gyp, percebi que o ponto crucial em meu jogo consistia em manter cristalinas

essas relações condicionadas, ao mesmo tempo em que deveria, buscando emular a vida, tolerar que fossem numerosas, finas e características do mundo londrino (como este deveria, nessa ou naquela quadratura, ser decifrado). Tudo isso abriria, assim, o caminho para as complicações.

Na verdade, embora perceba agora quanto minhas complicações me afastaram de Gyp, vejo também tantas outras coisas que esse determinado desvio da simplicidade, uma vez tendo servido a seu propósito de iluminar minha inocência imitativa original, quase nem faz diferença. Pois reconheço sobretudo, com uma vibração consciente daquele interesse no qual o plano do livro se preservou, que meu assunto estava provavelmente condenado de antemão a um “supertratamento” apreciável. Ou, para ser mais exato talvez, a um “supertratamento” quase despropositadamente apreciativo.<sup>[152]</sup> Desse modo, insere-se num grupo de pequenas produções denunciadoras dessa perversidade, representações de casos concebíveis dos quais me empenhei para tirar até a última gota, exaurindo-os não só da umidade supérflua, senão também (pois me deparara com a acusação) de ar respirável. Em suma, devo mencionar que, ao voltar a *The Awkward Age* temendo que suas páginas vergonhosamente registrassem esse desastre, até mesmo privando o romance de um relançamento decente, descobri, para meu alívio, que a aventura tomara um rumo bem diferente, de forma que não soube explicar no que o “sobretreatamento”, na particularidade de seu desesperado engenho, poderia consistir. Sobre o supracitado interesse renovado, posso portanto afirmar que, assim como um pele-vermelha a perseguir o rasto do homem branco na floresta, procurei seguir criticamente, de página a página, as pegadas da lealdade sistemática. A graça dessa *constatação* se encontra, como sugeri, no detalhe, e este é tão denso, a trama da tapeçaria adornada e alisada tão cerrada, que, mal alertado, o espírito da própria Gyp, musa da frouxidão geral, teria sido certamente o primeiro a rejeitar minha homenagem. Mas o que ocorreu entretanto é que essa grande consistência tornou-se por si mesma, digamos, o centro das atenções, iluminando, para mim, uma importante verdade artística. Nós resvalamos nessa verdade há

pouco ao examinar como, para não rachar ou explodir, o molde da “peça de teatro” impede a expansão de qualquer idéia que deseje expressar. Temos em mente, ao mesmo tempo, que o quadro da situação de Nanda Brookenham, posto que talvez se mostre vago e esparramado ao olhar descuidado, foi construído dentro de rígidas linhas cênicas e que cada uma dessas cenas em si, e cada uma em relação com a outra e com todas suas companheiras, atém-se, sem um deslocamento sequer, ao princípio teatral.

Esse procedimento é, portanto, muito mais útil – com sua ajuda, podemos oportunamente observar o esfacelamento da grave distinção entre substância e forma numa obra de arte bem elaborada. Diante de *The Awkward Age*, considero impossível dizer onde um desses elementos termina e o outro começa: pelo menos sou incapaz de distinguir, no reexame, nenhuma articulação ou costura como essa, de perceber duas tarefas *cumpridas* como se fossem algo separado. Antes de tudo, elas estão separadas, mas o sacramento da execução as casa de modo indissolúvel, e o casamento, como qualquer outro, só precisa ser “verdadeiro” para impedir o escandaloso espetáculo da ruptura. Para ser “feita”, a obra é uma fusão, ou não *foi* feita – é claro que, neste último caso, o artista merece ser apedrejado pelo crítico com qualquer um dos cacos recolhidos em seu trabalho atamancado. Mas, assim que conquistar o terreno nesse campo específico, ele nada saberá desses fragmentos e poderá dizer com toda a segurança: “Extraia um se puder. Pode fazer uma análise a *seu* modo, oh sim – para relatar, contar, explicar; mas não pode desintegrar minha síntese; não pode decompor os elementos de meu todo em diferentes agentes responsáveis ou conseguir de alguma forma impor as condições (de seu próprio propósito cruel). A minha mistura só tem de ser literalmente perfeita para assombrá-lo – você estará perdido no emaranhado da floresta. Se provar que este valor, este efeito, ao sabor do resultado geral, pertence a meu assunto, e que aquele valor, aquele resultado, faz parte de meu tratamento, se demonstrar que não os embaralhei como o conjurador que afirmo ser *deve* fazê-lo, então serei obrigado a proclamá-lo como se estivesse à testa de uma barraca de feira”. A solidez exemplar de *The Awkward Age* até mesmo hoje me

impressiona, confesso, como se fosse um tesouro que de modo instintivo e profético dispus diante de minha presente oportunidade de tecer esses comentários. Fiquei bem tocado pela quantidade de significados e o número de intenções, a extensão dos *motivos para a geração do interesse*, como posso chamar, que consegui inserir cenicamente, sem perda de precisão, clareza ou “atmosfera”, em cada uma de minhas Ocasões iluminadoras – onde, em certas conexões, a adequada preservação de todos esses valores demandou, para empregarmos uma expressão familiar, um bocado de esforço.

Teria gostado de repassar nesse ponto com meu leitor alguns dos positivamente mais engenhosos trechos que tenho em mente – como o momento em que o sr. Longdon procurou, num gesto belo e de algum modo místico, chegar a um acordo com Vanderbank, tarde da noite, na sala de bilhar da casa de campo onde estavam hospedados; como a outra passagem noturna, em casa do sr. Longdon, entre Vanderbank e Mitchy, onde a condução de tantos sentidos delicados, tantas labaredas da tocha exhibitória através do labirinto de meras aparências imediatas, é levada a cabo com sucesso e segurança; como todo o conjunto de elementos de apresentação destinados a servir bem sistematicamente, sem uma falha sequer, à manifestação integral de um Mitchy não mais “sutil” que concreto, não mais concreto que destituído daquela explanação oficiosa que conhecemos como o postar-se “atrás”; como, em resumo, a tarefa geral de coordenação e animação, na linha da compressão feroz e com efeito quase heróico, a serviço do quadro que apresenta o grupo reunido na residência da sra. Grendon, onde as “remissões recíprocas” são tão densas como as folhas verdes de um jardim, embora sejam, como devem ser em cena, contadas, dispostas e pesadas com responsabilidade. Estivesse inclinado, nesse aspecto, a usar uma palavra “gritante” – e o crítico costuma odiá-la como um homem de bom gosto detesta cores muito vivas –, deveria referir-me à composição dos capítulos intitulados “Tishy Grendon”, com todas as peças do jogo juntas sobre a mesa, cada qual prestando sua imperturbável contribuição, como esplendidamente científica. Em vez disso, preciso

cuidar de lembrar-me de que a melhor lição que poderia tirar desse retrospecto parece de fato residir numa suprema revisão da questão sobre até que ponto um assunto pode sofrer, desde que o chamemos assim, por arte de um supertratamento. Há tanto tempo prosternada por ter concluído que seu produto mostrou-se, nesse caso, capaz de tal traição, minha consciência artística ficou aliviada por não ter reconhecido aqui nenhum traço de sofrimento. A obra se apresenta, a meu entendimento mais maduro e satisfeito, como se exibisse todos os sintomas de robustez, além de uma saúde e uma alegria insolentes. É daí que deduzo minha moral; a qual levamos a entender que, no geral, como o único jeito de saber que temos alguma coisa em excesso é *sentir* esse excesso, então, pela mesma razão, quando não o sentimos (já que estou sustentando que a multiplicidade em *The Awkward Age* conduz à ordem), como sabemos quando a medida não registrada, o nível não alcançado, representa de fato adequação ou fartura? A simples sensação nos ajuda em certos graus de repleção, mas para a ciência exata, ou seja, para a crítica das “belas”-artes, queremos ver a notação. Esta, porém, é o que nos falta, e o veredicto da mera sensação está sujeito a oscilações. Em outras palavras, na pior das hipóteses nunca é impossível livrar-nos de um defeito atribuído, ou tratá-lo como questão de opinião – para voltarmos à minha alegação de que aquela felicidade do caso do dramaturgo se encontra no fato de que seu “todo” sintético é sua forma, a única que nos interessa. Gosto de desfrutar da companhia do teatrólogo porque, se nossa arte, pela impressão produzida, certamente tem de se submeter, em termos de medição crítica, aos altos e baixos do mercúrio revelador, ela ainda não precisa ajustar contas com a notação na superfície do termômetro.

## Prefácio a “Os papéis de Aspern”

(Volume XII na *Edição de Nova York*, contendo “Os papéis de Aspern”, “A volta do parafuso”, “O mentiroso” e “The Two Faces”)[153]

Não só me lembro sem esforço, como também me agrada recordar o primeiro impulso dado à idéia de “Os papéis de Aspern”. É igualmente verdadeiro que essa presente menção pode, com eficiência talvez grande demais, dar cabo de qualquer insensata pretensão minha quanto a ter “descoberto” a situação. Não que eu realmente saiba ao certo quais as situações o fabulista investigante “descobre”; ele as busca com bastante determinação, mas suas descobertas são, como as do navegador, do químico e do biólogo, pouco mais do que reconhecimentos. Ele *encontra* a coisa interessante como Colombo topou com a ilha de San Salvador, porque tomara a direção correta – também porque ele soube, no encontro, o que significava, naquela exata ocasião, “alcançar a terra”. A natureza assim a oferecera, para que se beneficiasse – como se pudéssemos medir a questão por meio de benefícios! – de sua elegante inquietude, da mesma forma que a estória, a “estória literária” como a chamamos nessa correlação, dispusesse, num canto afastado do grande jardim da vida, de uma flor curiosa que, tão logo a vi, viria a considerá-la digna de ser colhida. Eu farejei meu fato irrefutável, segui o cheiro. Ocorrera em Florença, anos atrás; exatamente de tudo, o que mais gosto de lembrar. O ar da velha Itália o envolve; um bálsamo que, diante do mais tênue apelo, delicio-me mais uma vez em aspirar – e isso apesar da ubíqua restauração do lado instável dessa felicidade; a sensação, no geral, de coisas numerosas demais, profundas demais, obscuras demais, estranhas demais ou até mesmo simplesmente belas demais, para qualquer alívio de implicação intelectual. Precisamos em grande parte nos contentar com palavras, penso, precisamos induzir quase qualquer “assunto italiano” a *fingir* que abre mão de seu

segredo, para nos conservarmos de algum modo em termos operantes – ou talvez seja melhor chamá-los de representativos – com a impressão geral. Nós a acalentamos portanto, a impressão, por intermédio de uma piedosa convenção que lembra a moda de nosso relacionamento com os iberos ou orientais, cujo estilo cortês põe tudo o que têm ao nosso dispor. Nós lhes agradecemos e recorremos a eles sem nos pautarmos por suas religiões. A oferta fora grande demais e nossa convicção, pequena demais; na melhor das hipóteses, espiamos dois ou três cômodos de sua hospitalidade, o resto do caso ultrapassa nossa linha de visão e foge à nossa penetração. A ficção piedosa basta; nós entramos, nós vimos e nos encantamos. Por isso, em todas as direções, na Itália – pelo menos antes da grande complexidade histórica – a penetração é baldada; arranhamos a superfície extensa, encontramos o sorriso perfunctório, passeamos no ar dourado. Mas apenas exageramos os valores recolhidos se formos eminentemente tolos. Por sorte essa é a única exibição em todo o mundo diante da qual, como admiradores, podemos nos manter os mais superficiais sem nos sentirmos tolos.

A relevância de tudo o que observei, porém, talvez seja ínfima demais à vista do charme inesgotável das lembranças romanas e florentinas. Desenraizada, a distância, nossa terna indiferença sobre sermos “tolos” torna-se ainda mais terna; a convenção operante, tal como a chamei – a convenção das verdadeiras revelações e renúncias, de um lado, e das verdadeiras imersões e apreciações, do outro –, não apenas não tem nada que a prenda ao chão, como até dispõe de todo lampejo de contraste, toda pontada de exílio e toda aguilhoada nostálgica para mantê-la no alto. Estas últimas presenças assombrosas com efeito, deixem-me notar, quase reduzem de pronto a uma visão meramente borrada, triste, pouco consolável, esse presente impulso revisório, de reapropriação. Há partes de nosso passado, é claro, que de modo bastante sereno e tolerante se expõem à luz de outros dias – o que não é senão a intensidade do pensamento; e há outras que parecem tomá-la como se estivessem em agitação e dor, uma consciência atormentada que aparentemente arqueja pelo desconcerto de absorvê-la em profusão. Assim é, de qualquer modo, quase num retrospecto

denso e rico demais que vejo minha velha Veneza de “Os papéis de Aspern”, que ve-jo a imagem ainda mais antiga do próprio Jeffrey Aspern e que vejo mesmo a comparativamente recente Florença que iria soprar nos meus ouvidos a sugestão desses elementos. De bom grado eu “exageraria” com abundância pelo próprio amor que tenho por eles – pelo menos isso posso confessar; e, com a base desse desejo francamente assumida, algo que de alguma forma contribui, em toda a estória, para uma harmonia romântica. Tive oportunidade, no decorrer desses comentários, para definir meu sentido de romântico,<sup>[154]</sup> e estou feliz por encontrar aqui um exemplo dessa virtude tal como a entendo. Devo logo dizer por que esse pequeno caso assim se comporta, mas devo primeiro referir-me mais exatamente ao frêmito apreciativo que ele iria sem detença provocar em mim. De alguma forma logo percebi ser romântico – para o uso, quero dizer, é claro, que eu certamente teria de fazer disso – que Jane Clairmont, meia-irmã de Mary Godwin, segunda esposa de Shelley e, por algum tempo, amiga íntima de Byron e mãe da filha dele, Allegra, tivesse morado em Florença, onde ela residira durante muito tempo, até nossos dias, e que, se de fato ocorresse ter ouvido falar dela um pouco antes que fosse, eu poderia tê-la conhecido em pessoa. Se o teria desejado é outro assunto – quiçá tivesse preferido conservá-la preciosamente oculta, para não correr nenhum risco, em outras palavras, por causa de uma escolha rude demais, de depreciar aquele valor romântico que, como disse, era de imediato inevitável associar (mormente por meio de uma associação com outra circunstância capital) à sua prolongada sobrevivência.

Felizmente não tive de lidar com a opção difícil; difícil nesse caso por conta da estranha lei que de alguma forma sempre faz com que o mínimo de uma sugestão válida sirva a um homem de imaginação mais do que o máximo. O historiador, essencialmente, quer mais documentos do que ele pode em verdade usar; o fabulista apenas quer mais liberdade do que ele pode de fato tomar. Por sorte, porém, nada dependera, do modo como o caso se apresentou, de minha delicadeza; eu teria “feito uma visita” à srta.

Clairmont em anos anteriores se tivesse sido informado antes – o silêncio que a cercara parecia prenhe da “ironia do destino”; mas fiquei muito mais interessado pelo fato simples e poderoso de ela ter testificado a realidade e a proximidade de nossa relação com o passado do que por qualquer questão relativa ao tipo especial de pessoa que poderia ter-me felicitado por haver “descoberto”. Pelo menos eu fora ao certo poupado da indevida ingenuidade de fingir ler significados em coisas absolutamente seladas, fora do alcance de provas e verificações – para fazer verter uma fonte de águas que com efeito só poderiam ter secado. A emoção de saber que nossos caminhos “se interceptaram”, e muito, e o deslumbramento de ter sem dúvida e em muitas temporadas anteriores passado repetidas vezes, sem saber, pela porta de sua casa, onde ela estivera sentada sozinha, disponível e imperturbável em seus hábitos enquanto viveu, essas coisas me deram tudo o que queria; recordo que de fato percebi mais ou menos de pronto que positivamente não deveria – “por nada que dali pudesse surgir” – ter desejado mais. Logo vi como algo poderia surgir dali *dessa maneira*; ao passo que um fino instinto que dizia que o efeito de uma visão mais próxima do caso (o caso da interceptação) provavelmente precisaria ter sido calculado de modo bem diferente. Mas foi com outro item do conhecimento que avaliei o equívoco que teria cometido se despertasse antes à questão da oportunidade. Esse item consistiu na ação tomada nessas condições por uma pessoa que *despertara* a tempo e na lenda de sua subsequente aventura, que, na forma de umas poucas palavras proferidas diante de mim, logo me chamou a atenção. Foi-me mencionado que esse cavalheiro, um americano de antanho, shelleyano apaixonado, figura singularmente marcante e ele próprio no mais alto grau um tema apropriado para um desenho à mão livre – eu o conhecera um pouco, mas não há o único lampejo refletido dele em “Os papéis de Aspern” –, travara amizade com a srta. Clairmont para ser aceito como inquilino, calculando que ela teria documentos de Shelley sobre os quais, na eventualidade possivelmente não muito remota de seu falecimento, ele portanto gozaria de prioridade para negociar com os advogados dela. Ele se tornara de mais a mais, de acordo com a lenda, nos

mais puros moldes shelleyanos, seu *pensionnaire* anelante, mas também altamente diplomático – sem contudo alcançar, como sucederia, o fruto de seu estratagema.<sup>[155]</sup>

A lenda aqui tomou outro tom; ela permaneceu de certo modo interessante, mas tornou-se aos meus ouvidos um tanto grosseira ou, pelo menos, vaga e obscura. Havia a menção a uma jovem parenta da anciã como sendo uma pessoa com quem, num clímax extravagante, fora preciso acertar as contas; a narrativa tremeluziu por um momento e então, como uma vela, para meu grande alívio, apagou-se de uma vez por todas. Tremeluzira de fato na melhor das hipóteses – embora o bastante para fornecer-me os “fatos”, singelos fatos sugestivos; os quais, por mais que constituíssem um mísero punhado, eram mais distintos e numerosos do que costume apreciar: ou seja, gosto deles, como dizemos do assunto em andamento de um água-fortista, num “estado” primevo. Nove décimos do interesse que o artista tem por eles está no que ele pode acrescentar-lhes e em como pode transformá-los. Os meus, porém, na conexão a que me refiro, felizmente quase por conta própria se desvencilharam de mim, por pouco não me esmagando. Por isso é que, de qualquer modo, minha imaginação preservou o poder de reagir sob o simples charme essencial – ou seja, o de uma cena final do rico e esmaecido drama shelleyano, representado no próprio teatro de nossa “modernidade”. Essa foi a beleza que me fascinou; houve, por assim dizer, uma continuidade projetada, a partir do homem real, o divino poeta, para a frente; e o feito curioso, engenhoso, admirável, seria fazê-la de novo retroceder, para comprimir – apertando-a firmemente! – a conexão que se autoprolongara, e assim converter a relação distendida num valor de proximidade de nossa própria parte. Em resumo, calculei que minha oportunidade era admirável, e um motivo, quando a direção está correta, pode ser tão bom quanto cinqüenta; mas, se me “apropriei”, digamos, de tudo que era da essência, mantive minhas mãos longe do resto. O lado italiano da lenda permaneceu bem firme; no mínimo porque os termos assim concebíveis da vida da minha

Juliana na Itália de outrora pudessem tornar-lhe possível a afortunada privacidade, o estado de longa ausência de intrusão e de visitas sobre o qual baseio a situação representada. Sim, uma Juliana que tenha sobrevivido ao largo de exploradores e das manchetes era, até um quarto de século depois, ainda imaginável – tanto quanto um tesouro enterrado, um túmulo não profanado, como esse, desafiaria a probabilidade hoje. E o caso também tinha o ar do passado bem no grau em que esse ar, confesso, me atrai – quando a região sobre a qual ele se acha suspenso está bem distante sem estar distante demais.

Deleito-me com um passado palpável e imaginável, *aberto à visita*<sup>[156]</sup> – com as distâncias mais próximas e com os mistérios mais claros, as marcas e sinais de um mundo que podemos alcançar como se estendêssemos um braço e apanhássemos um objeto no outro lado de nossa própria mesa. A mesa é a expansão comum, única, onde nos encostamos, ao nos alongarmos, descobrindo-a firme e contínua. Esse, em minha concepção, é o passado recendente a toda, ou quase toda, poesia do que ficou para trás, perdeu-se e desapareceu, mas no qual o precioso elemento da proximidade, tão revelador das conexões mas tão sabedor das diferenças, continua apreciável. Com alguns retrocessos, o elemento da apreciação se contrai – assim como o charme de olhar por cima da sebe para outro jardim se quebra quando surge uma sucessão de sebes. Os outros jardins, aqueles posteriores, podem estar lá, mas, mesmo com o emprego da mais alta escada, quedamos frustrados e aturdidos – a vista é sobretudo uma vista de barreiras. A separação única transforma o lugar que nos intrigou em *outro*, ao mesmo tempo, portanto, rico e reconhecível; mas quem fingirá atribuir um efeito de composição a vinte? Nós nos dividimos, é claro, entre gostar de sentir o passado estranho e gostar de senti-lo familiar; a complicação reside, com vistas à intensidade, em captá-lo no momento em que os pratos da balança pendem no equilíbrio correto. Digo em termos de intensidade, pois podemos nos beneficiar bastante deles em outros aspectos se nos contentarmos com as quantificações ou com as sensações frouxas. Seria

alongar-me demais, entretanto, contar por que aquela luz vespertina, que eu desse modo chamo de intensa, repousa, para mim, com mais clareza, na era byroniana, como convenientemente a denomino, do que em períodos mais protegidos pela “dignidade” histórica. Com as épocas remotas, intrinsecamente mais “estranhas”, a graça suave, diante de uma visão retrospectiva, desaparece; a tarde, escurece; para qualquer momento mais próximo de nós o efeito especial não terá começado. Portanto, lá, para sermos bem diretos, está o apelo que eu carinhosamente reconheço, um apelo que reside sem dúvida mais no “efeito especial”, em alguma profunda força associativa, do que numa virtude mais intrínseca. Receio ter de acrescentar, já que me permito devanear tanto, que o impulso me levou a mais de uma vez projetar a era byrônica e a luz vespertina através do grande mar, para ver em resumo se a associação iria tão longe e o que o jovem século significaria naquele lado do mundo moderno que era em si não apenas tão irremediavelmente mais jovem, mas também dependente da juventude em todas as outras coisas. Havia um refinamento de curiosidade que atribuía uma estranheza dourada aos fatos sociais americanos – embora não possa fazer de conta, temo, que houvesse uma sapiência maior.

Já que o resultado consistiu então, de modo bastante inofensivo, no cultivo de um senso do passado sob aquela proteção próxima, era natural, desejado e delicado nos perguntarmos se algumas das gotas destiladas não podiam ser reunidas a partir de uma visão da, digamos, “velha” Nova York. Seria concebível que aquela congérie humana, para obsequiosamente auxiliar na produção de uma fábula, “tomasse” a luz vespertina na perspectiva feliz, adequada? – ou que uma reflexão reconhecível da era byrônica, em outras palavras, fosse colhida nas margens do Hudson? (Bem ali somente, além do grande mar, se fosse para ser em algum outro lugar: em nenhuma outra conexão a questão chegaria sequer a despontar. Admito que Jeffrey Aspern não esteja nem ao menos vagamente localizado, mas eu *pensei* em Nova York ao projetá-lo.) Sempre foi “divertido”, de qualquer modo, fazer experiências; e a experiência para o correto *transportamento* de minha Juliana seria combiná-la com um poeta imortal, tão transportado

quanto ela. A delicadeza exigira, eu senti, que minha apropriação da lenda florentina devesse purgá-la, em primeiro lugar, de referências óbvias demais; por isso é que, para começar, desloquei o cenário de minha aventura. Juliana, segundo a concebida, só seria imaginável numa Itália byrônica ou mais ou menos imediatamente pós-byrônica; mas havia condições em que ela podia ser conciliada de modo ideal, como o fora, sobretudo no que tange à época mais tardia e à longa e imperturbada sobrevivência; não havia absolutamente nenhuma sutileza do bolorento rococó, em forma humana ou qualquer outra, que nós não pudéssemos desembarcar nos desconjuntados degraus aquáticos de quase qualquer um dos monumentos decadentes da grandeza veneziana em auspiciosa demanda. Em poucas palavras, era uma questão de encobrir nossos rastros – embora não com grande elaboração, estou pronto a admiti-lo; e eu senti que somente podia encobrir os meus postulando um Byron americano, comparável, para combinar com uma srta. Clairmont americana – ela, tão absoluta quanto possível. Mal sei se o melhor a dizer hoje sobre essa estratégia seria que ela me custou pouco ou que me custou muito; foi “barato” ou caro de acordo com o grau de verossimilhança zelosamente obtido. Se esse grau se semelhar a *zero*, a “arte”, dessa maneira, está perdida, e a lembrança da alegação, da parte de um amigo meu altamente crítico que naquela época e depois costumava receber toda minha atenção, de que ela estivera simplesmente predestinada a se perder, põe-me à frente a passagem na estória privada de “Os papéis de Aspern” que hoje creio ser, confesso, deveras interessante. Eu me consolo com a necessária brevidade de uma presente referência a esse ponto, no sentido de que a questão geral envolvida, sob a crítica, ressurgirá à nossa frente com ímpeto ainda maior.

O argumento de meu amigo relacionava-se então – naquele momento e ulteriormente – com a minha prática viciosa, segundo seu ponto de vista, de admitir para o propósito de minha fábula celebridades que não apenas *não existiram* nas condições que lhes atribuí, mas também em grande parte (e em nenhum caso de maneira mais evidente do que o de Jeffrey Aspern) possivelmente não poderiam tê-lo feito. A crítica se voltava contra todo um

grupo de contos no qual, seja por meio de que engenhosidade fosse, conferi a várias das assim chamadas figuras eminentes posições absolutamente impensáveis em nosso atual ar circundante, um ar de fato desfavorável a certas formas de eminência. Era falho, meu amigo argumentava, exibir em minhas páginas “pessoas de destaque”, pessoas públicas, que mais ou menos não se coadunavam com nosso arranjo bastante definido e calculável de notabilidades desse naipe; por conta dessa regra, fui pesadamente incriminado. A regra exigia que a “pessoa pública” retratada devesse ser pelo menos da tradição, do caráter geral, do valor de face, exatamente, de algum canhoto passado ou presente, passível de ser apresentado. Meras figuras particulares, em nossas mãos, podem não corresponder a ninguém, sendo que faz parte de sua essência serem apenas moderadamente conhecidas; o estado manifesto de ser conspícuo, por outro lado, envolvia antes de tudo um reconhecimento – e nenhum dos meus caracteres eminentes era reconhecível. Não havia nada de errado, por exemplo, em ter dedicado tanto trabalho a Miriam Rooth em *The Tragic Muse*; mas havia um zelo mal aplicado, um lastimável desperdício, gritando para ser desmascarado. Miriam não é apresentada como uma jovem passando despercebida por sua época – como os Biddy Dormers ou Julia Dallows, digamos, do mesmo livro, mas como suprema raridade, uma figura de caráter temporal, cujo alcance é inevitavelmente acompanhado de outras comemorações. Onde é que estaria o “canhoto” inscrito de Miriam, e em que condições do teatro contemporâneo inglês, em que condições de crítica, de apreciação, sob que estrela anglo-saxônica concebível poderíamos tomar um valor artístico dessa ordem seja por algo produzido ou reconhecido? Não há nada que nos distinga melhor, como “espectadores”, do que a verdade de que nada sabemos sobre esses valores – não mais do que, como meu amigo viria a enfatizar, somos capazes de conhecer outros (esses na esfera da eminência literária), como meu Neil Paraday, em “A morte do leão”; como meu Hugh Vereker, em “O desenho no tapete”; como meu Ralph Limbert, sobretudo, em “The Next Time”, como diversos heróis e mártires do ideal artístico, sem precedentes e sem igual, em resumo,

exemplificados em outros pontos de meus livros. Chegaremos a esses objetos de animadversão em outro momento, quando não terei dificuldade em apresentar a defesa que lhes providenciei – desde que, é claro, não os tenha atirado no mundo *totalmente* nus e envergonhados; por ora, tratarei apenas do estigma em geral, tal como Jeffrey Aspern o ostenta.

Já que sou acusado de ter impingido a nossos remotos anais americanos uma figura distinguível para a qual eles não me oferecem nenhuma garantia em absoluto – “Onde, dentro deles, pelo amor de Deus, devemos buscar nem que seja uma tentativa de aproximação dos elementos sociais de hábitat e clima relativos a aves desse porte e plumagem?” –, então descubro esse elo com a realidade justamente no tom do quadro forjado ao redor do personagem. Que tom foi esse, mas exata e finamente calculado, a fórmula cabalística sob cuja proteção podemos supor que o sujeito existiu? Esse é o tom, falando em termos artísticos, da “diversão”, a corrente de água que transporta a seu destino aquela influência preciosa, da mesma forma como aquelas marés altas, observadas por contrabandistas de longínquo poderio, os quais, no caso de seu barco ser abordado, podiam contar com elas para arrastar para a costa o engradado de bebida estrangeira à praia espertamente destinado. Se, durante nosso exíguo e primevo período ocidental nenhum fantasma pálido e charmoso de um aventureiro gênio lírico pôde, no terreno da imaginação, mover-se graciosamente, se era difícil demais “considerar” o tempo, na ligeira forma proposta, a reflexão elegante, então pior para o tempo – era tudo o que podia dizer! A objeção a isso, é claro, era que essa afirmação não representava nenhum “elo” com a realidade – o que estava em discussão –, mas apenas um elo, bastante frágil também, com as profundezas mais fundas do artificial: exatamente a verdade restritiva em debate, que pode dar a meu crítico, e não, por certo, a mim, a palavra final. A minha, já que me arrisco a apresentá-la nessa conexão especial, era que nossa garantia, nesse caso, depende essencialmente de saber se o elemento falso imputado suporta ou não o teste do desenvolvimento ulterior que tanto expõe a falha como consagra o acerto. Minha palavra final era que, Deus me perdoando, sendo a ocasião favorável, eu poderia muito bem

“equacionar” Jeffrey Aspern. De fato, ainda resta submeter a vanglória à verificação quando chegarmos aos outros casos contestados.

“A volta do parafuso” pelo menos não enfrenta essa determinada controvérsia; esse conto perfeitamente independente e irresponsável dispõe, mais do que outro rival em semelhantes condições, de uma reserva consciente de réplica imediata para a mais aguda das questões que lhe possam ser direcionadas. Pois ele tem a pequena força – se não fosse melhor dizer, a tranqüilidade inatacável – de uma perfeita homogeneidade, de ser, até o último grão de sua virtude, fiel ao gênero; o próprio gênero, como se deu, menos apto a ser atacado pela crítica mais honesta, o único tipo de crítica digna de nota. Ao voltar a tratar dessa flor tão completamente desabrochada da fantasia suprema, fui por ela reconduzido a lembranças plácidas e ditosas. Deixemos a primeira delas ser a do ponto de partida em si – a sensação, novamente charmosa, do círculo formado, numa tarde de inverno, em torno de uma lareira na sala de uma antiga e sombria casa de campo onde (como se se decompusesse imediata e obsequiosamente em estofo conversível, “literário”) a conversa derivou, por não me lembra qual pretexto corriqueiro, para aparições e temores noturnos, para a triste e notável queda no fornecimento geral, e ainda mais na qualidade geral, dessas mercadorias. Parecia que todas as boas, as realmente efetivas e assustadoras estórias de fantasmas (para alcunhá-las de modo grosseiro) tinham sido contadas, e que nenhum novo tipo ou safra, em nenhum lugar, nos aguardava. O novo tipo com efeito, o mero e moderno caso “físico”, expurgado de toda a esquisitice tal como pela exposição à água corrente de uma torneira de laboratório, e equipado com credenciais que assegurassem essa ação – o novo tipo, é claro, prometia pouco, pois quanto mais fosse respeitavelmente garantido menos parecia ser de uma natureza que inspirasse o velho e querido terror sagrado. Por isso é que, recordo-me, em meio à nossa lamentação pela bela forma perdida, nosso distinto anfitrião expressou o desejo de recuperar para nós um dos mais ínfimos fragmentos desse gênero em sua melhor forma. Ele nunca se esquecera da impressão que lhe causou, quando moço, uma olhadela contida, por assim dizer, num

assunto pavoroso que fora confiado anos antes, e com os mínimos detalhes, a uma senhora com quem ele jovialmente conversava. A estória teria sido emocionante se a mulher somente pudesse saber mais sobre ela, tratando-se como se tratava de um casal de crianças pequenas num lugar ermo, a quem se supunha que os espíritos de certos criados “maus”, falecidos em serviço, apareciam com o propósito de “se apoderar” delas. Isso era tudo; havia mais, mas o fio fora perdido pela antiga interlocutora do meu amigo: ela só lhe podia dar a certeza do assombro produzido pelas alegações, quando outrora lhe foram contadas. Ele próprio só poderia nos fornecer essa sombra de uma sombra – sobre a qual meu próprio julgamento, nem preciso dizer, estava igualmente envolvido nessa exigüidade. À superfície não havia muito, mas outro grão, entretanto, teria estragado a preciosa pitada, destinada a seu propósito tão rigorosamente como uma quantidade módica extraída de uma velha tabaqueira de prata e presa entre o indicador e o polegar. Eu viria a me lembrar das crianças assombradas e dos furtivos espíritos como um “valor” de natureza inquietante, em sua consciência suficiente; por isso, quando, após certo tempo, os promotores de um periódico comercialmente dedicado aos tradicionais festejos que vão do Natal até o Dia de Reis pediram-me para escrever algo apropriado, recordei-me de imediato da mais vívida anotação que jamais tomara acerca de um *romance* sinistro.<sup>[157]</sup>

Essa foi a origem específica de “A volta do parafuso”; e eu me perguntava, confesso, por que um germe tão puro, reluzindo ali na poeira marginal da vida, nunca fora habilmente aproveitado. A coisa tinha para mim o imenso mérito de permitir à imaginação uma absoluta liberdade de ação, de convidá-la a agir num campo perfeitamente aberto, sem nenhum controle “externo” envolvido, nenhum padrão do típico, do verdadeiro ou do terrível “satisfatório” (salvo sempre, é claro, a suprema satisfação de nossa própria forma) com que se casar. Isso resulta de fato no charme de minha segunda referência, a de que eu noto aqui um exemplo perfeito de um exercício de imaginação desassistida, desassociada – aventurando-se no

jogo, marcando pontos, na atual expressão esportiva, sem hesitação. Em que medida valia a pena insistir no jogo, não preciso nem explicar: o exercício que mencionei me parece agora, confesso, a coisa interessante, a faculdade imaginativa agindo com o caso *inteiro* nas mãos. A apresentação implicada é, em outras palavras, um conto de fadas puro e simples – salvo, com efeito, pelo fato de não ter despontado de uma credulidade espontânea e sem limites, mas consciente e cultivada. No entanto, o conto de fadas pertence sobretudo a uma de duas classes, a curta, aguda e simples, mais ou menos imbuída da compacidade da anedota (sobre a qual deixemos os conhecidos de nossa infância, Cinderela, Barba-Azul, Pequeno Polegar, Chapeuzinho Vermelho e muitas das jóias dos irmãos Grimm, falar diretamente por si); ou então a longa, solta, copiosa, variada, interminável, na qual, em termos dramáticos, a redondeza fica bastante sacrificada – sacrificada pela plenitude, pela exuberância, se quisermos: invoquemos ao acaso quase qualquer uma das *Mil e uma noites*. O charme de todas essas narrativas para a distraída mente moderna está no campo livre de experiência, como eu o chamo, sobre o qual somos impelidos a vagar; um mundo integrado mas independente onde nada está correto exceto como nós corretamente o imaginamos. Temos de fazer *isso*, e o fazemos alegremente, numa arrancada curta e numa peça menor, talvez alcançando assim a beleza e a lucidez; nós titubeamos, perdemos o fôlego, por outro lado – ou seja, falhamos, não na continuidade, mas na agradável unidade, na “redondeza” na qual, *grosso modo*, residem a beleza e a lucidez –, quando nos interessamos, como se diz, por grandes extensões e amplitudes. E isso, muito estranhamente, não porque “manter” o patamar não esteja bastante dentro da esfera da imaginação exortada em certas condições, mas porque o interesse mais refinado depende justamente de *como* este é mantido.

Nada é mais fácil do que a improvisação, o eterno desenrolar da invenção; esta fica tristemente comprometida, contudo, a partir do momento em que o rio transborda e provoca enchentes. Nesse caso, as águas podem se espriar de fato, colhendo casas, rebanhos e plantações em seus braços, arrancando, para nosso deleite, toda a superfície da terra – ainda que

violando ao mesmo tempo nosso senso do curso e do canal, ou seja, nosso senso sobre os usos de um rio e a virtude de uma estória. A improvisação, como em *As mil e uma noites*, pode se coadunar com os objetos quando os engolfa e os faz flutuar em seu seio; mas ela assim perde o grande efeito de se coadunar consigo própria. Essa sempre foi a dificuldade, sugiro, para os contos de fadas; mas, quanto mais a coisa me parecia difícil, mais, em “A volta do parafuso”, impressionava-me como irresistivelmente recomendada. Improvisar com extrema liberdade mas sem haver, ao mesmo tempo, a possibilidade de destruição ou sinal de inundação; manter as águas, em resumo, próximas das relações ideais consigo mesmas: essa era aqui minha tarefa definitiva. O que precisava era buscar uma unidade, uma clareza e uma redondeza absolutas, e ainda depender de uma imaginação funcionando livremente, funcionando (digamos) com extravagância; de modo que ela não seria concebível se não fosse livre e não seria divertida se não fosse controlada. O mérito do conto, da forma em que se encontra, está portanto, creio, no fato de que lutou com sucesso contra seus perigos. Trata-se de uma incursão no caos enquanto permanecia, como “O Barba-Azul” e “Cinderela”, anedótico – embora fosse uma anedota ampliada, altamente acentuada e voltada sobre si mesma; como, quanto a esse pormenor, “Cinderela” e “O Barba-Azul” estão voltados. Quase nem preciso acrescentar, depois disso, que se trata de uma pura e simples peça de engenho, de frio cálculo artístico, uma *amulette*<sup>[158]</sup> para fisgar os não facilmente fisgáveis (fisgar o mero tolo não era senão uma “diversão” de pouca monta), o calejado, o desiludido, o rabugento. Expresso de outra forma, o estudo é sobre um “tom” concebido, o tom de um problema suspeitado e sentido, de um tipo extraordinário e incalculável – o tom da trágica, mas requintada, perplexidade. Intensificar o objeto da perplexidade de minha jovem amiga, a hipotética narradora, filtrando, porém, sua expressão para torná-la muito clara e apurada e produzir beleza: nenhum outro aspecto da questão me é mais vívido do que essa façanha. De fato, se o valor artístico de uma experiência como essa fosse medido pelos ecos

intelectuais que ela pode mais uma vez, após um longo termo, pôr em movimento, o caso seria decidido em favor dessa pequena e firme fantasia – que hoje me parece arrastar atrás de si um conjunto de associações. Sem dúvida devia corar por confessá-las, dessa forma, tão numerosas que só posso eleger uma dentre elas como referência. Lembro-me por exemplo de uma recriminação feita por um leitor evidentemente capaz, então, de demonstrar alguma atenção, mas não o bastante, que reclamou de eu não ter “caracterizado” o suficiente minha jovem heroína envolvida em seu labirinto, de não tê-la dotado de sinais e marcas, características e humores, de não tê-la provocado, em resumo, a lidar com seu próprio mistério da mesma forma como lidou com os de Peter Quint, da srta. Jessel e das desafortunadas crianças. Recordo-me bem, independentemente do absurdo de isso a mim vir à tona agora, de minha resposta a essa crítica – sob a qual meu coração artístico, meu coração irônico tremeu naquele instante quase a ponto de partir-se. “É fácil para o senhor se comprazer com essa crítica, não me importo em lhe confidenciar – por mais estranho que pareça! –; é preciso escolher com tamanha delicadeza entre nossas dificuldades, agarrando-nos às maiores, exercendo bastante pressão sobre essas e negligenciando com inteligência as outras. Se tentarmos cuidar de todas, é certo que acabaremos tratando de nenhuma por completo; ao passo que o tratamento eficaz de algumas emite uma bendita névoa dourada sob cuja capa, as outras, como buliçosas e zombeteiras deusas sonhadoras, crêem ser prudente retirar-se. Era ‘*déjà très-joli*’,<sup>[159]</sup> em “A volta do parafuso”, por favor acredite, que o plano geral de nossa jovem mantivesse seu registro desobstruído de tantas anomalias e obscuridades intensas – pelo que não me refiro, é claro, à explicação que ela lhes dá, um assunto diferente; e eu não via como, custo a admitir (lutando, na melhor das hipóteses também, periodicamente, por cada difícil polegada de espaço), apresentá-la noutras relações que não aquelas; uma das quais, para ser preciso, seria sua relação com a própria natureza. Temos por certo o máximo que podemos engolir dessa sua própria natureza, quando observamos esta última refletir as

ansiedades e induções da heroína. Não representa pouca caracterização com efeito, nessas condições, para uma jovem, como ela diz ‘criada em reclusão’, ser capaz de dar seu testemunho confiável sobre tais assuntos estranhos. Ela tem ‘autoridade’, o que é bastante para ser-lhe concedido, e eu não teria chegado a tanto se houvesse atabalhoadamente tentado dar-lhe mais.”

Verdade essa pela qual reivindico parte do charme por vezes latente nas razões extraídas das coisas belas – sempre considerando para o belo, numa obra de arte, o próximo, o curioso, o profundo. Deixem-me pôr acima de tudo, porém, sob os auspícios desse valor o lado desta obra mais necessitado de atenção: sua escolha do caminho para enfrentar sua dificuldade mais grave. Havia dificuldades não tão graves: eu, por exemplo, tive simplesmente de abrir mão de todo o empenho para adequar a espécie e o tipo de impressão que desejava produzir aos hoje tão copiosos registros físicos de casos de aparições. Sinais e circunstâncias diferentes, nos relatórios, marcam esses casos; coisas diferentes são feitas – embora no geral muito poucas parecem ter sido – pelas fantasmagorias; o ponto está, contudo, em que algumas coisas nunca são feitas: essa quantidade negativa é grande – certas reservas, propriedades e imobilidades acabam se impondo. “Fantasmas” registrados e atestados são, em outras palavras, tão pouco expressivos, tão pouco dramáticos, sobretudo tão pouco contínuos, conscientes e receptivos, quanto é a chance de eles se darem ao trabalho – e devem achar que é um trabalho imenso – de aparecer de fato. Deslumbrantes e interessantes portanto num dado momento, eles são figuras inconcebíveis numa ação – e “A volta do parafuso” era uma ação, ou não era nada. Tive de decidir, em poucas palavras, entre dispor de aparições corretas ou de uma estória “boa” – ou seja, em produzir minha impressão do medonho, meu horror projetado. Bons fantasmas, em princípio, resultam em assuntos ineficientes, e era claro que desde o início minhas presenças pairantes, insinuantes, malfadadas, meu par de agentes anormais, teriam de fugir totalmente à regra. Eles seriam agentes de fato; estariam incumbidos da horrenda tarefa de fazer a situação exalar o ar da

Maldade. Seu desejo e sua habilidade de fazê-lo, visivelmente calculando enquanto isso o efeito causado e o sucesso, observado e descrito, que obteriam – essa era exatamente minha idéia central; por isso é que, em resumo, resolvi tentar a sorte com o *romance* puro, sendo bem pouco românticas as aparições do tipo verdadeiro.

Isso significa, mais uma vez admito, que Peter Quint e a srta. Jessel não são mesmo “fantasmas”, nos moldes de nosso conhecimento atual, mas duendes, elfos, diabretes, demônios tão frouxamente construídos como os dos antigos julgamentos por bruxaria; ou ainda, mais graciosamente, entidades da ordem lendária, seduzindo suas vítimas para vê-las dançar ao luar. Não que eu com efeito sugira reduzi-los a alguma agradável forma do puro e do simples; na melhor das hipóteses, eles agradam somente por terem me ajudado a expressar meu tema de modo direto e intenso. Foi aqui – no uso que fiz deles – que senti realmente necessário atingir um alto grau artístico; e foi aqui que, ao reler o conto, vi justificadas minhas precauções. A essência do tema era a vilania do motivo por parte das criaturas predatórias evocadas; de forma que o resultado seria desprezível – ou seja, trivial – se esses elementos do mal fossem sugeridos apenas de maneira débil ou vazia. Isso fez surgir, por parte de minha idéia, o vívido interesse numa possível sugestão e processo de *adumbração*; o problema de como expressar melhor o senso das profundezas do sinistro sem o qual minha fábula perderia miseravelmente o vigor. O mal portentoso – de que maneira eu poderia livrá-lo, como uma intenção relacionada com meus espíritos demoníacos, da queda, da vulgaridade comparada, sempre presente em todo o leque de possíveis ilustrações breves, do exemplo apresentado, do vício imputado, do ato citado, da deplorável e limitada instância apresentável? Trazer os mortos malvados de volta à vida para uma segunda rodada de maldades é confirmá-los como de fato prodigiosos, e tornarem-se daí tão desprovidos de especificações como de um anticlímax servil. Já vimos, em ficção, uma forma magnífica de malfeito ou, melhor ainda, de mau comportamento, atribuída, vimo-la prometida e anunciada como se fosse pelo bafo quente do Abismo – e então, lamentavelmente, reduzida ao

âmbito de alguma brutalidade específica, uma imoralidade específica, uma infâmia específica retratada: sem que a demonstração por infelicidade atingisse as expectativas. Se as *minhas* coisas más, pressenti em relação a “A volta do parafuso”, sucumbissem a esse perigo, se não parecessem suficientemente más, nada me restaria senão curvar minha cabeça artística ao ponto mais baixo que soube alguma vez ter tido oportunidade de abaixá-la.

A perspectiva desse desconforto e o temor da desgraça, foi isso que deve ter acendido a luz apropriada para o expediente correto, ainda que nada fácil. Do que, em última análise, eu tinha de transmitir a sensação? De ele ser, o par assombrado, capaz, como se diz, de tudo – ou seja, de exercer, com respeito às crianças, aquela pior ação a que poderíamos conceber sujeitas pequenas vítimas tão sugestionáveis. O que seria então, refletindo, essa concepção extrema? – quesito esse para o qual a resposta admiravelmente surgiu. Não há, nesse caso, nenhum *absoluto* elegível do malfeito; este se mantém relativo a cinquenta outros elementos, uma questão de apreciação, especulação, imaginação – essas coisas, além disso, muito à luz da experiência do espectador, do crítico, do leitor. Basta tornar bastante intensa a visão geral que o leitor tem do mal, calculei – e essa já é uma tarefa charmosa –, e sua própria experiência, sua própria imaginação, sua própria compaixão (pelas crianças) e horror (dos falsos amigos delas) lhe fornecerão, de forma satisfatória, todos os pormenores. Faça-o *pensar* no mal, faça-o pensar por si, e você estará livre das frágeis especificidades. Custou-me – como de fato seria custoso – pôr em prática esse artifício, e o sucesso aparentemente estava além de minhas esperanças mais animadoras. Foi bastante cômica ao mesmo tempo, preciso acrescentar, parte da evidência – mesmo quando a mais convincente – desse êxito. Como posso sentir que meu cálculo falhara, que minha sugestão forjada não funcionara, em outras palavras, ou seja, ao ter sido acusado, como me ocorreu, de uma ênfase monstruosa, de haver digressionado de modo indecente? Não somente não há do começo ao fim nem uma polegada de digressão, como também meus valores estão de fato todos vazios exceto até onde um horror

instigado, um compadecimento estimulado, uma destreza criada – efeitos pontuais esses, de poderosas causas, pelos quais nenhum escritor pode deixar de se envaidecer – começam a atribuir-lhes cifras mais ou menos fantásticas. De grande interesse para o autor, entretentes – e, do mesmo modo, um tema para o moralista –, é a reação ressentida e simplória do leitor entretido, abundantemente abastecido com o sentido da situação. Ele inflige sua abundância, moralmente, sobre o artista – que só se apegou a um ideal de perfeição. Tais são de fato, para o último, algumas das observações pelas quais pode reviver a prolongada nota desse apego!

Eu chego, com “O mentiroso” (1888) e “The Two Faces” (1900), aos primeiros membros de um grupo considerável de ficções mais curtas, das mais curtas dentre as aqui republicadas; embora eu devesse talvez pôr bem na testa “The Chaperon” e “The Pupil”, já mencionadas. Estou ciente de que há muito a dizer sobre essas numerosas produções pequenas como uma família – uma família com efeito bastante organizada como tal, com seus representantes apropriados, seus “dirigentes”, suas subdivisões e ramificações, sobretudo seus parentes pobres: seu inconfundível séquito de parentes pobres de fato, os mais pobres deles, os mais pobres de todos, estou, em linguagem familiar, para esta apresentação formal na sociedade, “cortando” sem escrúpulos. Quanto a isso, vejo alguns desses membros repudiados, presenças bastante bem nutridas e substanciais, com seu enferrujamento comprometedor dissimulado de modo plausível, quase tocante, como figuras suplicantes mas excluídas, à semelhança das facções mais afastadas dos bem relacionados, para as quais faltam carruagens para transportá-las da igreja (pois dispomos de nosso cardápio de símiles), quer seja para a festa do casamento, quer seja para o enterro! Desde cedo foi grande para mim o interesse em toda a “questão do conto”, em torno da qual nossa era, por razões deploráveis, tem ouvido um palavreado tão oco; mas prevejo ocasiões ainda por vir em que esta estará bem à minha espera, quando então insistirá em se apresentar somente sob uma quantidade extraordinária de luzes. Enquanto isso, pouca coisa talvez seja mais relevante a respeito de “O mentiroso” do que o fato trivial de o conto ter-se,

chegada a sua hora, adaptado especialmente bem ao costume de desabrochar direto da semente plantada, de reagir de imediato ao florescimento emocionado, como esse meu querido interesse pelas “origens” e evoluções descreve-lhe o movimento. Quando chegar a hora em que serão confrontados historicamente algo como *todos* os meus filhos da imaginação com seu par de progenitores e todas as minhas uniões reprodutoras com seus frutos inevitáveis, deverei oferecer minha consciência retrospectiva na forma de uma cápsula carregada e recarregada pelas Parcas com certo explosivo patente e infalível. Nesse momento parecerá nunca ter havido, como neste caso, tamanha pretensão a uma economia de munição!

Independentemente disso, volto, em relação a “O mentiroso”, assim como a muitos de seus companheiros, a considerar minha experiência pessoal, pobrezinha, sem embargo que possa ter sido imediatamente responsável. Pois, por que mais no mundo, exceto por uma fatalidade do destino, fora eu posto, num jantar, numa noite outoniça dos velhos dias londrinos, face a face com um cavalheiro que acabara de me ser apresentado, mas cujo nome e cuja fama o precediam favoravelmente e em quem reconheci o mais impetuoso criador de fábulas coloquiais que a “alegria de viver” alguma vez tivera oportunidade de invejar? Sob que outro contexto fora eu convidado a levar em conta, durante a noite toda, o tipo, o caráter e a feição da esposa desse magnífico senhor, que, veraz, serena e charmosa, a despeito de não fitar os olhos de nenhum de nós, cumpriu sua tarefa para com cada um, e sobretudo para com seu marido, sem ao menos, na expressão vulgar, arquear as sobrancelhas? Isso foi há muito tempo, mas eu nunca desde então me esqueci da noite em si – preservada hoje para mim numa doçura remota, impossível de ser captada por qualquer aspecto dessa minha apresentação. Éramos apenas cinco: o outro casal, nossos anfitrião e anfitriã, e eu, completando o grupo; entre nós, enquanto escutávamos os recontos maravilhosos de umas férias de verão, as andanças de uma salamandra, entre ilhas mediterrâneas, trocávamos, sempre com muita cautela, mas de maneira expressiva, imperceptíveis olhares atentos. Era

primoroso e só *podia* resultar em alguma espécie de “conto”, a cujo formato claramente se pré-ajustava como a mão à luva. Devo guardar “The Two Faces” até que venha a falar da problemática emocionante da atormentada aprovação que o pobre pintor antecipadamente concede à tela exígua; do deplorável consentimento esperançoso, dado pelo escritor, a condições que, ele sabe, deixam “pouco espaço para o movimento”. Do maior interesse então – ou pelo menos assim eu felizmente sempre contemplei o caso – é ver como ele contudo, na eventualidade, pode manobrar de maneira eficaz. A virtude de “The Two Faces” – pela qual não hesitei em incluí-lo aqui – é portanto peculiarmente de foro econômico. O conto pode ocultar, em vez de exhibir seu pequeno e intenso princípio de cálculo; mas a bela evolução, como a chamo, o exemplo da guinada de *toda* a diligência e parelha no pátio reduzido, sem “tombar” um único passageiro e sem desarrumar um único pacote, é em apenas três ou quatro exemplos (em que a diligência está ainda mais cheia) mais apreciável.

## Prefácio a *The Ambassadors*

(Volume XXI na *Edição de Nova York*)<sup>[160]</sup>

Nada é mais fácil do que apresentar o assunto de *The Ambassadors*, que foi lançado em doze números da *The North American Review* (1903)<sup>[161]</sup> e publicado em versão integral no mesmo ano. A situação implicada é congregada em tempo, isto é, no segundo capítulo do Livro Quinto, em proveito do leitor, no menor número de palavras possível – implantada ou “mergulhada”, rígida e proeminentemente, no centro da corrente, quase por ventura causando a obstrução do tráfego. Nunca uma composição desse tipo poderia ter brotado de modo mais direto de um grão solto de sugestão, e nunca esse grão, desenvolvido, sobejado e aplainado, poderia ainda ter-se insinuado mais na massa como uma partícula independente. Todo o caso, em suma, está no irrepreensível desabafo de Lambert Strether a Little Bilham<sup>[162]</sup>, num domingo, à tarde no jardim dos Glorianis, a franqueza com que se rende, para o esclarecimento de seu jovem amigo, à charmosa admoestação daquela crise. A idéia do relato reside com efeito no próprio fato de que uma hora de uma tranquilidade sem precedentes como aquela *representasse* para ele uma crise, e Strether se esmera em expressá-la para nós tão perfeitamente quanto poderíamos desejar. As observações às quais ele portanto dá voz contêm a essência de *The Ambassadors*, seus dedos se fecham, em meio ao discurso, em torno do caule da flor desabrochada; a qual, dessa forma, o personagem continua obsequiosamente a nos apresentar. “Viva o máximo que puder; é um erro não fazê-lo. Não importa tanto o que fizer de específico desde que tenha sua vida. Se não houver tido isso, o que *haverá*? Estou velho demais – velho demais de qualquer modo pelo que vejo. O que perdemos, perdemos; não se engane. Ainda assim, temos a ilusão da liberdade; portanto, não fique, como estou hoje, sem a memória dessa ilusão. Eu fui, na ocasião propícia, estúpido ou inteligente

demais para tê-la, e agora sou um exemplo de reação contra esse erro. Faça o que quiser desde que não o cometa. Pois esse *foi* um erro. Viva, viva!” Essa é a base da exortação de Strether ao jovem impressionado, de quem gosta e a quem deseja ajudar; a palavra “erro” ocorre várias vezes, como se verá, no curso de seus comentários – o que representa a medida do alerta capital que ele sente ligada ao caso. Desse modo Strether perdeu demais, embora talvez esteja afinal inerentemente apto a gozar de sorte melhor, e ele desperta para essa possibilidade em condições que provocam uma questão terrível. *Haveria* tempo hábil para a reparação? – reparação, ou seja, pelo dano causado a seu caráter; pela afronta, Strether está bem pronto a admitir, que ele sofreu de modo tão estúpido e para a qual ele próprio contribuiu de modo tão inepto? A resposta para isso é que ele agora de qualquer modo *percebe*; por isso, o interesse de meu relato e a marcha de minha ação, sem mencionar a preciosa moral de tudo, apenas residem em demonstrar esse processo de percepção.

Nada supera a perfeição com que o todo se encaixa novamente em seu germe. Esse me foi oferecido por inteiro, como de hábito, pela palavra falada, pois eu viria a me apoderar da imagem exatamente como me fora referida. Um amigo repetira para mim, com grande perspicácia, uma coisa ou duas ditas a ele por um homem ilustre, bem mais velho, e a quem um senso semelhante à melancólica eloquência de Strether poderia ser atribuído – ditas conforme dispusera o acaso, e tão facilmente isso se daria, em Paris, e num charmoso jardim antigo, anexo a uma casa suntuosa, e num domingo de verão à tarde, estando presentes ali muitas pessoas de grande importância.<sup>[163]</sup> A observação ali ouvida e recolhida contivera parte da “nota” que eu logo reconheceria como meu propósito – contivera com efeito a maior parte; o resto era o lugar, o tempo e a cena esboçados: esses constituintes se agruparam e se combinaram de forma a dar-me maior sustentação, dar-me o que poderia chamar de nota completa. Assim ela se mantém, bem no meio da correnteza; inserida, com pancadas duras, como uma estaca forte para o nó de um cabo, com o turbilhão das águas ao seu

redor. O que fez a sugestão sobressair dentre as demais foi o bônus do velho jardim parisiense, pois nessa marca estavam selados valores infinitamente preciosos. Havia, é claro, o selo a ser rompido e cada item do pacote a contar, manusear e estimar; mas, de certo modo, à luz da sugestão, todos os elementos de uma situação do tipo que mais me agrada estavam ali. Não podia me recordar de nenhuma ocasião na qual, confrontado dessa forma, considerarei um interesse mais vivo para avaliar, destarte, a riqueza sugerida. Pois creio, na verdade, que há graus de méritos em assuntos – apesar do fato de que, para tratar mesmo um dos mais ambíguos com a devida decência, precisamos, nesse momento, nessa hora febril e tendenciosa, ao menos conceber seu mérito e sua dignidade como *possivelmente* absolutos. Decorre daí, sem dúvida, que mesmo dentre os mais perfeitos – já que somente com esses é que nossa concepção de honra deve se ocupar – há uma *beleza* ideal de perfeição deflagrando a ação de elevar a fé artística ao máximo. Aí, na verdade, sustento, podemos dizer que nosso tema brilha, e o de *The Ambassadors*, confesso, exibiu essa luz para mim do início ao fim. Felizmente sou assim capaz de considerar essa, com franqueza, a melhor, em todos os aspectos, de minhas produções; qualquer malogro nessa justificativa teria tornado esse extremo de complacência publicamente fátuo.

Não me lembro então, nesse sentido, de nenhum momento de intermitência subjetiva, nenhum desses alarmes que parecem indicar a presença de um suposto buraco sob nossos pés, uma ingratidão pressentida no esquema adotado, diante da qual a confiança se esgota e o ensejo se mostra apenas zombeteiro. Embora o motivo de *As asas da pomba*, como observei, às vezes tivesse me preocupado por causa de seu semblante um pouco rígido – sem esquecer que ele também, de inopino, graciosamente careteou com expressividade – para lidar com esse outro caso, eu dispunha de absoluta convicção e constante clareza; fora um projeto franco, todo o conjunto de informações, instalado em meu esboço preliminar como uma monotonia de tempo bom. (A ordem da composição, nessas coisas, devo mencionar, foi invertida pela ordem da publicação; o primeiro dos livros a

ser escrito foi lançado como sendo posterior.<sup>[164]</sup>) Mesmo sob o peso dos anos de meu herói, podia sentir que meu postulado era firme; mesmo sob a tensão da diferença de idade entre madame de Vionnet e Chad Newsome, que podia ser chamada de chocante, ainda assim podia senti-lo sereno. Nada impunha resistência, nada traía, creio, nessa rica e segura compreensão sobre assunto; de qualquer ângulo que o virasse, emanava o mesmo brilho dourado. Regozijava-me com a idéia de um herói tão maduro, que me oferecia bocados maiores – já que é apenas no motivo adensado e no caráter intensificado, creio, que o pintor da vida abocanha mais do mínimo. Era claro que meu amigo precisava ter um caráter intensificado; ou seja, que dessa característica fosse naturalmente dotado, no sentido não só de ter, e sempre haver percebido que tinha, imaginação em abundância, mas também de saber que isso ainda não o arruinara. Era incomensurável a oportunidade de “criar” um homem de imaginação, pois, se *ali* não havia uma chance de “abocanhar”, onde mais haveria? Esse personagem, é claro, assim enriquecido, não me daria, no que se refere a seu tipo, a imaginação em *predomínio* ou como sua faculdade primordial, nem eu deveria, considerando outros assuntos, achar isso conveniente. Um luxo tão específico – isto é, uma ocasião para examinar o alto talento em comando *supremo* de um caso ou de uma carreira – sem dúvida ainda pode ocorrer no dia que em que eu estiver pronto para pagar por isso; e, até lá então, deve, como se de um ponto bem distante, continuar suspenso bem à vista e um pouco fora do alcance. O caso comparável entrementes serviria – era somente em escala menor que eu me permitira degustar até mesmo os casos comparativos.

Seria urgente acrescentar, porém, que, conquanto a escala menor me proporcionasse felizes expedientes, o exemplo à mão deveria usufruir toda a vantajosa extensão da maior; pois bem diretamente a propósito era a questão daquele suplemento conjuntural logicamente envolvido no impulso que levou nosso cavalheiro a se pronunciar no jardim parisiense no domingo à tarde – se não envolvido por lógica estrita, então ideal e

encantadoramente implicado. (Eu digo “ideal”, pois nem preciso mencionar que para o desenvolvimento, para a expressão de seu máximo, minha estória reluzente deveria, no estágio mais primitivo, ter rompido o fio da conexão com as possibilidades do verdadeiro locutor indireto. *Ele* ainda continua sendo apenas o mais feliz dos acasos; suas verdades, todas bem definidas, anunciavam toda ordem de possibilidades; sua encantadora incumbência fora apenas a de projetar sobre aquele amplo campo da visão do artista – que sempre está fixada no lugar como a tela branca suspensa para as figuras da lanterna mágica da criança – uma sombra mais fantástica e mais articulável.) Nenhum privilégio do contador de estórias e do titereiro é mais delicioso, ou tem mais do suspense e da emoção de um jogo de destreza nervosamente disputado, do que essa atividade de procurar o não-visto e o oculto, num esquema em parte apreendido pela luz ou, por assim dizer, pelo faro aferrado, do medidor já à disposição. Nenhuma medonha perseguição ao escravo escondido, como se fazia outrora com cães de caça e um pedaço de roupa, jamais poderia, em termos de “excitação”, calculo, tê-la superado na sua melhor forma. Pois dramaturgo sempre, pela própria lei de seu gênio, não só acredita numa possível saída adequada do local estreito, adequadamente concebido; ele faz muito mais do que isso – ele não pode deixar de acreditar na necessária, na preciosa “estreiteza” do local (independentemente da saída) para a força de qualquer sugestão respeitável. Sendo essa portanto a sugestão respeitável que colhi com tamanha avidez, qual seria a estória em torno da qual ela mais inevitavelmente formaria o centro? Faz parte do charme relativo a questões como essas que a “estória”, sendo os presságios corretos, como digo, adquira a partir desse estágio a autenticidade da existência concreta. Ela então é, essencialmente – ela começa a ser, embora possa manter-se mais ou menos na surdina; de modo que o ponto não está de modo nenhum em o que fazer dela, mas apenas, de forma muito deleitosa e infernal, por onde abordá-la.

Nessa verdade certamente reside muito do interesse daquela admirável mistura para aplicação salutar conhecida como arte. A arte trata daquilo que vemos, primeiro precisa fornecer com abundância esse ingrediente; ela

colhe seu material, dito de outra forma, no jardim da vida – qualquer material nascido alhures é deteriorado e intragável. Mas, assim que fizer isso, precisará tomar ciência de um *processo* – do qual, apenas quando é a mais vil das servas do homem, expondo-se a uma retirada infame, sem nenhum “caráter”, é que ela, sob algum confuso pretexto de moralidade ou qualquer outro, pusilanimemente se esquiva. O processo, aquele da expressão, a literal compressão do valor, é outro assunto – com o qual o acaso feliz da mera descoberta tem pouco a ver. As alegrias da descoberta, nesse estágio, já se esgotaram por completo; aquela busca do assunto como um todo por meio da “combinação”, como dizem as senhoras nas lojas, da grande peça com o retalho, já se encerrou, julgamos, com a apropriação. O assunto é encontrado, e, se o problema for então transferido ao terreno do que fazer com ele, temos ainda muito trabalho pela frente. Essa é a exata a infusão que, conforme proponho, completa a mistura forte. Trata-se, por outro lado, da parte da equação que menos deve ser comparada à caçada com trombetas e cães. Não passa de uma parte sedentária – envolve o mesmo patamar de avaliações, de várias espécies, que faz jus ao mais alto salário pago ao contador-chefe. Não significa, contudo, que o contador-chefe não tenha *seus* lampejos de felicidade; pois a ventura, ou pelo menos o equilíbrio, o estado do artista jaz menos, por certo, nas subseqüentes complicações deleitosas que ele pode inserir do que naquelas que ele consegue manter afastadas. Ele lança suas sementes correndo o risco de obter uma colheita muito farta; por isso, de novo, como o cavalheiro que faz o balanço dos livros fiscais, precisa manter a sanidade a qualquer custo. Em conseqüência de tudo isso, pelo interesse do assunto, poderia parecer que tenho aqui a opção de narrar minha “caçada” por Lambert Strether, de descrever minha apropriação da sombra projetada pelo caso de meu amigo ou de relatar as ocorrências subseqüentes a esse triunfo. Mas quiçá eu devesse tentar um pouco dar uma olhada em cada uma dessas direções; já que diversas vezes me ocorreu, nesse registro dissoluto, que nosso saco de aventuras, imaginadas e imagináveis, somente é em parte esvaziado pela mera narração de nossa estória. Depende muito do que queremos dizer com

essa quantidade equívoca. Há a estória de nosso herói, e então, graças à íntima conexão das coisas, a estória de nossa estória em si. Acanho-me em confessar, mas, se escrevemos drama, escrevemos drama, e este último enredo acaba por vezes me parecendo realmente o mais objetivo dos dois.

Teria sido então preciso, em nome de meu homem de imaginação, que a filosofia a ele atribuída naquele belo desabafo, ao soar de sua hora em meio a preparativos tão felizes, fosse logicamente e, como a desprentensiosa arte da comédia defende, “preparada”; o provável curso para esse objetivo, o objetivo de uma complicação tão consciente, teria em resumo de ser finamente calculado. De onde ele veio e por que veio, o que está fazendo (como nós, anglo-saxões, e somente nós, dizemos, em nosso malfadado uso de metáforas exóticas para nos expressar) naquela *galère*?<sup>[165]</sup> Para responder a essas questões de modo plausível, para responder a elas como no banco das testemunhas, sob um novo interrogatório promovido pela promotoria, em outras palavras, para explicar satisfatoriamente Strether e seu “tom peculiar”, eu próprio tinha de ser dono de todo o material. Por outro lado, a pista sobre seu paradeiro residiria num certo *princípio* de probabilidade: ele não se comprazeria com seu tom peculiar sem uma razão; seria preciso que um perigo pressentido ou uma posição falsa lhe desse um acento tão irônico. Não estivemos reparando em “tons” toda nossa vida para deixar de reconhecer a voz da falsa posição. O querido homem no jardim parisiense estava então, admirável e inquestionavelmente, *em* uma – o que nos dava vários pontos de vantagem antes de nos ocuparmos, dessa maneira, em determinar-lhe a natureza. Só podíamos nos fiar nas probabilidades, mas havia a vantagem de as mais gerais serem quase certezas. De posse da nacionalidade de nosso amigo, para começar, poderíamos pressupor seu provincialismo estreito; no caso, não foi preciso mais do que uma hora de exame atento para vê-lo revelar seus segredos. Ele teria saído, nosso triste cavalheiro, bem do coração da Nova Inglaterra – atrás de cujas circunstâncias uma porção de sugestões sem dúvida jorraram para a luz diante de mim. Elas precisavam ser peneiradas e selecionadas, e eu não

reproduzirei os detalhes desse processo; mas estavam inequivocamente todas ali, e, por felicidade, era apenas uma questão de escolha. Qual seria a “posição” certa e por que, nas mãos dele, esta se tornara “falsa” – esses passos indutivos só podiam ser tão rápidos quanto eram distintos. Eu respondia por tudo – e “tudo” tornara-se então a quantidade mais promissora – pelo fato de ele ter chegado a Paris num estado mental que literalmente sofria, em resultado de novos assaltos e infusões, uma mudança quase de hora para hora. Strether viera com uma visão que podia ser simbolizada por um claro líquido verde, digamos, num belo frasco de vidro; e o líquido, uma vez vertido na taça aberta da *aplicação*, uma vez exposto à ação de outro ar, começara a passar de verde a vermelho, digamos, e poderia, no que se referia a ele, estar tornando-se púrpura, preto ou amarelo. Diante de extremos ainda mais turbulentos representados talvez, não obstante tudo o que ele pudesse dizer do contrário, por uma variabilidade tão violenta, Strether naturalmente só poderia a princípio quedar estupefato e alarmado; motivo pelo qual a *situação* claramente iria resultar do jogo de turbulências e do desenvolvimento de extremos. Logo percebi que, caso esse desenvolvimento procedesse tanto com força quanto por lógica, minha “estória” não deixaria nada a desejar. Sempre há, é claro, para o contador de estórias, o irresistível fator determinante e a incalculável vantagem de seu interesse na estória *como tal*; esta, é obvio, insuperavelmente, a coisa primordial e preciosa (nunca fui capaz de ver nada além disso); quanto à qual podemos dizer que tudo o que lhe serve, seja com que energia arrojada, empalidece diante da energia que ela serve a si própria. Esta parece contentar-se, contudo, na melhor das hipóteses, em oferecer-se numa luz, em saber, e com o conhecimento mais derradeiro, do que se trata – embora seja capaz de ser às vezes apanhada por nós com ar zombeteiro e com absolutamente nenhuma garantia além de sua esplêndida insolência. Permitam-me reconhecer então que a insolência sempre esteve lá – lá, por assim dizer, pela graça, efeito e *fascinação*; lá, sobretudo, porque a Estória é apenas a criança mimada da arte, e porque, assim como sempre nos desapontamos quando a filha manhosa não dá “o melhor” de si, também

gostamos que ela, nessas circunstâncias, mostre todas as suas qualidades. Esta provavelmente o faz, na verdade, mesmo quando nós mais nos incensamos por termos chegado a um acordo com ela.

Só pretendo afirmar com tudo isso, mais uma vez, que os *passos*, para minha fábula, se firmaram com uma segurança imediata e, por assim dizer, funcional – um ar de coisa pronta, que tornaria dispensável a lógica, caso eu não estivesse à altura de minha pista. Nunca, contudo, à medida que os elos se multiplicavam, sentira-me mais à altura do que para a determinação da missão do pobre Strether e para a compreensão de seu resultado. Essas coisas continuaram a se entrelaçar, como se fosse pela escorreita ação de seu próprio peso e forma, mesmo enquanto o seu comentador coçava a cabeça a seu respeito; hoje é fácil ver como elas se mantiveram bem adiante dele. Conforme o caso se completava, ele tinha, com efeito, de uma boa retaguarda, de alcançá-las, esbaforido e um pouco aturdido, da melhor forma possível. A posição falsa, para nosso tardio homem cosmopolita – tardio porque ele se empenhou tanto para não sê-lo, e naquele momento teve, enfim, de arrostar seu destino –, sua falsa posição, digo, obviamente o levaria a apresentar-se no portão daquela fauna ilimitada, dotada de um esquema moral do padrão mais respeitado e, nada obstante, fadado a fragmentar-se ante qualquer acesso aos fatos vívidos; ou seja, qualquer apreciação liberal que pudesse ser feita sobre eles. Teria havido, é claro, o caso de Strether ter-se preparado, onde quer que se apresentasse, apenas para julgar e para sentir em escala mediana; mas, nesse caso, sua trajetória para mim, confesso, não estaria revestida de nenhuma fabulação. A nota desse homem, desde o primeiro momento em que a vimos soar, é a nota do discernimento, assim como seu drama teria de se tornar, sob pressão, o drama do discernimento. Sua abençoada imaginação, que, como vimos, já o ajudara a discernir, foi o elemento que viria a corresponder à grande parte do meu prazer em penetrar no fundo, segundo sugeri, em sua substância intelectual, moral. Mas foi ali também, bem ali, que por uma sombra um instante cobriu a cena.

Havia a antiga e pavorosa tradição, um dos lugares-comuns da comédia humana, de que o esquema moral dos homens *de fato* se espedaça em Paris; de que nada se observa com maior freqüência; de que milhares de pessoas mais ou menos hipócritas ou pessoas mais ou menos cínicas visitam o local todos os anos por amor à provável catástrofe, e eu vim tardiamente a dedicar-me a esse ponto. Havia em resumo a associação *trivial*, uma das mais vulgares do mundo; mas que não me dava maior motivo para hesitação apenas porque sua vulgaridade é tão apregoada. A revolução desempenhada por Strether sob a influência da mais interessante das grandes cidades não tinha nada a ver com qualquer *bêtise*<sup>[166]</sup> sobre o suposto estado “sedutor”; ele deveria ser impulsionado, em vez disso, impulsionado quase com violência, sob seu truque vitalício de reflexão intensa: cujo teste amistoso com efeito deveria trazê-lo à tona, através de passagens sinuosas, através de alternâncias de luzes e sombras, realmente *em Paris*, mas com a cena circundante em si representando uma questão de segunda ordem, um mero símbolo para mais coisas do que sonhara a filosofia de Woollett. Outra cena circundante teria tido o mesmo efeito em nossa apresentação pudesse ela ter representado um lugar onde a missão de Strether provavelmente se situasse e sua crise o aguardasse. O local *provável* tinha o grande mérito de me poupar as preparações; muita coisa estaria envolvida – de nenhuma forma impossibilidades, apenas dificuldades preocupantes e retardadoras – se posicionasse em outro lugar a relação interessante de Chad Newsome, seu complexo tão interessante de relações. O estágio escolhido para Strether, em suma, não poderia ser outro que o selecionado, da forma mais auspiciosa, para Chad. O jovem tinha partido em busca, como se diz, de um charme circunvizinho; e onde quer que ele julgasse encontrá-lo mais “autêntico” seria o local mais provável para a honesta análise de seu amigo encontrar *Chad*; e igualmente onde, por isso, toda a faculdade analítica do primeiro seria levada a uma dança tão deslumbrante.

*The Ambassadors* fora convenientemente “planejado”; sua primeira aparição ocorreu de mês a mês, na *North American Review*, em 1903, e havia muito eu estivera disposto a aceitar qualquer agradável provocação criativa que consistisse em diligentemente adotar – de modo a criar, a seu modo, uma pequena lei de composição – interrupções e retomadas periódicas. Eu resolvera explorar e usufruir com regularidade esses solavancos bastante rudes – tendo encontrado, como acreditava, uma forma admirável de enfrentá-los; mesmo assim, toda a questão da forma e da pressão, lembro-me bem, empalidecia à luz da propriedade maior, reconhecida tão logo de fato a pesei; a de empregar apenas um centro, mantendo tudo dentro do alcance de meu herói. Era preciso que a coisa fosse de tal forma essa valiosa aventura íntima que mesmo a projeção de sua consciência sobre ela, do início ao fim sem intermissão ou desvio, provavelmente ainda manteria parte de seu valor para ele, e uma *a fortiori* para nós, não expressa. Eu poderia, contudo, expressar cada grão dela onde ali houvesse espaço – desde que obtivesse uma esplêndida economia particular. Outras pessoas em número nada escasso povoariam a cena, cada uma com seu interesse pessoal, com sua situação a ser abordada, sua coerência a ser atingida, sua relação com meu motivo principal, em suma, para estabelecer e levar adiante. Mas a percepção de Strether sobre essas coisas, e apenas a dele, serviria para mostrá-las; eu deveria conhecê-las apenas através do conhecimento mais ou menos tateante que Strether tinha delas, já que esses mesmos tateares figurariam entre seus movimentos mais interessantes, e uma completa observância do rico rigor mencionado me daria mais do efeito “procurado” do que todas as outras possíveis observâncias juntas. Isso me daria uma grande unidade, e essa por sua vez me concederia a graça pela qual o ilustrado contador de estórias a qualquer momento sacrificaria, em interesse próprio, se necessário fosse, quaisquer outras graças. Eu me refiro, é claro, à graça da intensidade, que pode ser de várias maneiras extraordinariamente obtida e extraordinariamente desperdiçada – como nós a vemos, à nossa volta, desperdiçada sem remédio nem remissão. Não que ela seja, por outro lado, uma virtude eminentemente

sujeita à apreciação – não havendo nenhuma medida rígida, absoluta dela; de forma que podemos ouvi-la aclamada onde esta fugiu muito à nossa percepção, e vê-la passar despercebida onde a saudamos com satisfação. Após tudo isso, não estou certo também de que a imensa diversão de todo o conjunto de dificuldades assim disposto não possa funcionar, para o afetuoso fabulista, quando sensato não menos que afetuoso, como o melhor dos fatores determinantes. Esse princípio charmoso está sempre ali, de qualquer modo, para manter o interesse vivo: trata-se de um princípio, recordemos, essencialmente ávido, sem escrúpulo nem piedade, que não se apazigua com nenhum alimento barato ou fácil. Ele gosta do sacrifício dispendioso e se refestela no próprio odor das dificuldades – da mesma maneira que os ogros, com seu “Fi-fá-fum!” se refestelam no cheiro do sangue dos ingleses.

Assim é que, de qualquer maneira, a derradeira definição, apesar de afinal rápida, sobre o caso do meu cavalheiro – sua incumbência solenemente estabelecida e comissionada de “salvar” Chad e sua descoberta de que o jovem, de modo nada civilizado e, em princípio, tão desconcertante, não estava perdido, levando-os de surpresa a enfrentar uma questão bem diferente, a qual precisava ser tratada sob uma nova luz – prometia tantos apelos ao engenho e às mais altas esferas da arte da composição quanto poderíamos desejar. Nenhuma vez, enquanto, de livro para livro, levei adiante minha pesquisa, encontrei uma única fonte de interesse igual a essa constatação posterior ao fato, como posso denominá-la, e quanto mais detalhadamente melhor, do esquema de consistência “adotado”. Como sempre – já que o charme nunca falha –, a recuperação do processo de ponto a ponto traz de volta a velha ilusão. De novo as velhas intenções vicejam e florescem – apesar de todas as flores que deveriam ter caído pelo caminho. Esse é o charme, como digo, da aventura *reversa* – os altos e baixos excitantes, as idas e vindas do problema da composição, tornando-se de tal forma admiravelmente objetivos, convertendo-se na questão em foco e deixando o autor com o coração na boca. Um elemento como, por exemplo, sua intenção de fazer com que a sra. Newsome, bem

distante dali, com os dedos no pulso de Massachusetts, estivesse tão intensa quanto indiretamente presente durante todo o processo, tão materializada para ser levada em consideração quanto se fosse representada pela mais direta exibição, pelo mais fino retrato em primeira mão; esse sinal de boa-fé artística, desde que esteja de fato lá, ganha de novo uma realidade não muito prejudicada pela relativa obscuridade de seu êxito. A intenção acalentada, é inevitável, também age e opera, no livro, cerca de cinqüenta vezes menos do que eu sonhara ser capaz; mas isso pouco estraga o prazer de reconhecer os cinqüenta meios pelos quais busquei sustentá-la. O mero charme de ver uma idéia como essa tomar forma, no seu ritmo; a precisão das medidas tomadas – uma real conseqüência, se bem-sucedida, dos próprios termos e possibilidades da representação e da figuração –, essas coisas em si eram a garantia do provável sucesso daquele cálculo dissimulado com o qual todo o esforço tinha de se ajustar. Mas, oh! Os cuidados gerados, todavia, por esse mesmo sacrifício “judicioso” a uma determinada forma de interesse! Nossa obra deve ter composição, pois somente esta corresponde à efetiva beleza; mas ao mesmo tempo – a despeito também de nossa inevitável consciência sobre a medonha escassez de leitores que nem sequer reconhecerão ou jamais sentirão falta da beleza efetiva – como, em relação ao barato e ao cômodo, a cada passo, como, com respeito ao imediatismo e à facilidade, e mesmo à vivacidade mais comum, somos obrigados a suar e a pagar pela beleza efetiva! Assim que obtida e instalada, sempre se pode ter certeza de que fará o pobre explorador sentir que enrubesceria até o fio dos cabelos se a frustrasse; sem embargo, já que sua virtude é essencialmente a da integridade, como as armadilhas marginais preparadas em nome da desordem, defendendo apenas a causa do momento, do específico, têm de ser chutadas para fora do caminho! Todas as sofisticções na vida, por exemplo, poderiam ter surgido para reunir-se em benefício da ameaça – a ameaça para uma esplêndida variedade – relacionada com o fato de Strether ter toda a “voz” subjetiva, por assim dizer, para si próprio.

Tivesse eu, nesse meio tempo, tornado-o de uma só feita herói e historiador, dotando-o do privilégio romântico da “primeira pessoa” – o inveterado abismo negro do *romance*,<sup>[167]</sup> quando desfrutado na escala maior –, a variedade e muitos outros assuntos esquisitos também teriam se insinuado pela porta dos fundos. Basta dizer, para ser breve, que a primeira pessoa, na narrativa longa, é uma forma fadada ao afrouxamento, e o afrouxamento, quase nunca assunto do meu interesse, nunca o fora menos quanto nessa ocasião específica. Todas as reflexões desse problema entraram nos eixos a partir do momento – bem inicial – em que a questão de como manter divertida minha forma sem nunca me apartar de meu personagem central, sempre atrelando o padrão a ele, teve de ser encarada. Ele chega (em Chester) como se fosse pelo terrível propósito de dar a seu criador um “sem-número” de coisas a falar – diante de cuja missão o mais sereno dos criadores poderia bem ter recuado. Eu estava longe de ser sereno; estava mais do que bastante agitado para refletir que, tristemente destituído de uma alternativa ou de um substituto para esse “falar”, tinha de pôr todos os meus esforços noutra direção. Não podia, salvo por implicação, fazer outras pessoas falar dele *entre si* – bendito recurso, bendita necessidade, do drama, que atinge seus efeitos de unidade, claramente, por caminhos bem opostos aos do romance: com outras pessoas, a não ser quando eram em essência as pessoas *dele* (não ele em essência, senão uma delas), eu não tinha simplesmente nenhuma relação. Tinha, porém, relações para lhe fornecer, graças a Deus, quase como se minha apresentação *fosse* se tornar uma barafunda; se só podia por implicação e uma exposição ostensiva fazer outras pessoas falar dele *entre si*, eu podia ao menos fazer que ele falasse para *elas* tudo o que fosse necessário; e podia assim, ademais – um luxo extra inserido –, examinar diretamente as profundas diferenças existentes entre o que isso podia fazer por mim, ou, de qualquer forma, por *ele*, e a grande comodidade da “autobiografia”. Pode-se perguntar por que, se nos mantemos presos a nosso herói, não poderíamos reduzir o “método”, jogar as rédeas em seu

pescoço e, deixando-as bater ali tão livres como em *Gil Blas* ou em *David Copperfield*,<sup>[168]</sup> dotá-lo do duplo privilégio de ser sujeito e objeto – um caminho que tem no mínimo o mérito de varrer todas as questões de uma só feita. Creio que a resposta para isso é que efetuamos nossa rendição apenas se estivermos preparados para *não* efetuar certas discriminações preciosas.

A “primeira pessoa”, assim empregada, é dirigida pelo autor diretamente para nós, seus prováveis leitores, com quem ele, segundo nossa tradição inglesa, tem de ajustar contas de maneira afinal tão descosida e vaga, tão pouco respeitosa, diante de uma possibilidade tão escassa de exposição à crítica. Strether, por sua vez, aprisionado e provido como *The Ambassadors* aprisiona e provê, precisa manter em vista propriedades muito mais rígidas e salutares do que as que nossos olhares esbugalhados, crédulos e diretos, poderiam fornecer-lhe; tem condições exhibitórias a cumprir, em suma, que impedem a terrível *fluidéz* da auto-revelação. Não pareço estar favorecendo a minha análise se digo que minha primeira preocupação foi arranjar-lhe um confidente ou dois, para eliminar com vigor a habitual massa de explicações estabelecida *a posteriori*, o bloco inserido de narrativa meramente referencial, que tanto viceja, para a vergonha da impaciência moderna, na página compacta de Balzac, mas que só parece consternar nossa real, em geral mais fraca, capacidade de assimilação. “Compensar narrando o passado”<sup>[169]</sup> exigia mais trabalho, como sugere a frase, não apenas do que requer o leitor atual, mas também do que este tolerará, por qualquer preço, diante de qualquer pedido que lhe façam para compreender ou mesmo para estimar; e, para a beleza da coisa consumada, essa disposição editorial parece particularmente sem sentido. Contudo não é em essência devido a nenhuma dessas razões, a despeito de seu peso, que o amigo de Strether, Waymarsh, é agarrado com tamanho entusiasmo no limiar do livro, ou que idêntica investida tenha sido feita sobre Maria Gostrey – sem que dispuséssemos ao menos do pretexto, além disso, de *ela* ser, no fundo, amiga de Strether. Ela é muito mais amiga do leitor – por conta de disposições que o tornam tão carente de um; e age

nessa condição, e *de fato* apenas nessa condição, com devoção exemplar, do início ao fim do livro. Ela é uma ajuda registrada, direta, à lucidez; ela é, em resumo, para lhe arrancarmos a máscara, a mais flagrante e exuberante das *ficelles*.<sup>[170]</sup> Metade da arte do dramaturgo, como sabemos – já que, se não sabemos, não é por culpa das provas que abundam ao nosso redor –, está no uso das *ficelles*; ou seja, na profunda dissimulação da dependência que temos delas. Waymarsh, apenas num grau um pouco mais tênue, pertence, em toda a estória, menos a meu assunto do que ao tratamento desse assunto; a prova interessante, nesse aspecto, está no fato de que apenas temos de considerar nosso assunto como tema de uma peça teatral para entretecer com entusiasmo tantas Gostreys quanto forem necessárias.

O material de *The Ambassadors*, bem semelhante nesse aspecto com o de *As asas da pomba*, publicado pouco antes, é visto inteiramente como o de uma peça de teatro; de modo que, servindo-me da oportunidade que me foi dada por essa edição para alguns comentários preliminares acerca desta última obra, tive sobretudo de chamar a atenção, em seu nome, para sua consistência cênica. Ela disfarça essa virtude, do modo mais estranho, apenas pelo fato de *aparentar* ser, à medida que viramos suas páginas, o menos cênica possível; ela, porém, nitidamente se divide, assim como a composição que temos diante de nós, em partes que preparam as cenas, que tendem com efeito a superprepará-las, e em partes ou, dito de outra forma, em cenas que justificam e coroam a preparação. É preciso definitivamente que se diga, presumo, que tudo ali que não é uma cena (claro que não quero dizer uma cena completa e funcional, tratando *todo* o material submetido, em termos de início lógico, reviravolta lógica e final lógico) é uma clara preparação, é a fusão e a síntese do quadro. Essas alternâncias se apresentam de modo bastante evidente, creio, desde o início, como a própria forma e padrão de *The Ambassadors*; por isso, repito, um agente como a srta. Gostrey, pré-contradada por um salário alto, nada faz senão aguardar sua vez no corredor ventoso, com seu xale e sais aromáticos. Sua função fala de imediato por si e, no momento em que termina de jantar com

Strether em Londres e segue contracenando com ele, sua intervenção como *ficelle* é, afirmo, magistralmente justificada. Graças a isso nós tratamos cenicamente, e apenas cenicamente, toda a complicada questão do “passado” de Strether, artifício esse que nos proporciona, mais do que qualquer outro, um caminho seguro; nós depuramos a um alto grau de lucidez e vivacidade (ou pelo menos assim espero) certos fatos indispensáveis; cuidamos para que nossos dois ou três amigos imediatos se pusessem de forma conveniente e lucrativa em “ação”; para não mencionar o fato de começarmos a detectar outros, de uma intensidade mais remota, movimentando-se, ainda que um pouco vagamente, para nosso posterior enriquecimento. Permitam-me de início sublinhar que a cena em questão, aquela na qual toda a situação em Woollett e as forças complexas que levaram meu herói para onde esse vívido extrator de seu valor e destilador de sua essência o aguarda, é normal e completa; é, com efeito, uma excelente cena-*padrão*; copiosa, abrangente e, desse modo, nunca curta, mas com sua função tão definida quanto a de um martelo na campanha de um despertador, a função de expressar *tudo o que há* no momento.

O caráter de “*ficelle*” do participante subordinado está por toda parte o mais engenhosamente dissimulado possível; a tal ponto que, tendo sido tomado cuidado especial com as costuras e os encaixes da ostensiva associatividade de Maria Gostrey, ou seja, tendo estes sido devidamente alisados, ansiosamente impedidos de se mostrarem “emendados”, sua figura sem dúvida adquire, de certo modo, um quê da dignidade de uma idéia primordial: circunstância essa que nos mostra outra vez quantas incalculáveis mas claras fontes de prazer para o artista apaixonado, quantos mananciais abundantes de nossa nunca negligenciável “diversão” para o leitor e o crítico suscetível de contágio, podem fazer soar seu chape incidental logo que o processo artístico começa a gozar de livre desenvolvimento. Invulgares – para ilustrar esse ponto – são o mero interesse e entretenimento de questões ao mesmo tempo “criativas” e críticas, relativas a como, quando e por que fazer a falsa conexão da srta. Gostrey passar-se, com o apropriado polimento, por verdadeira. Em parte

nenhuma esta consiste mais num expediente engenhoso para a simples consistência da forma, para mencionar um caso, do que na última “cena” do livro, onde sua função não é dar ou acrescentar nada mais, mas apenas expressar o mais vividamente possível certas coisas bem diferentes e que pertencem à medida já fixada e apontada. Mas, como toda arte é *expressão* e, portanto, vivacidade, poderíamos encontrar aí a porta aberta para qualquer quantia de encantadora dissimulação. Esses são em verdade os refinamentos e êxtases do método – entre os quais, ou certamente sob a influência de qualquer estimulante demonstração dos quais, é preciso manter a cabeça no lugar e não se perder no caminho. Cultivar uma sensibilidade adequada sobre eles e manter esse juízo operante é positivamente encontrar um charme em qualquer ambigüidade de aparência, a qual não seja, ao mesmo tempo, e de maneira inevitável, uma ambigüidade de senso. Projetar imaginativamente, para meu herói, uma relação que não tenha nada a ver com a matéria (a matéria de meu assunto), mas que tem tudo a ver com a maneira (a maneira como eu o apresento) e todavia tratá-la, bem de perto e para o possível benefício da total expressão econômica, como se fora importante e essencial – fazer isso sem enxovalhar nada pode facilmente tornar-se, à medida que avançamos, uma tarefa muito cativante; embora ela continue sendo apenas parte integrante, apresso-me a reconhecer, da simples questão geral e relacionada da curiosidade expressional e da decência expressional.

Sou tentado a acrescentar, após tanta insistência sobre o lado cênico de minha obra, que vi os passos da releitura quase igualmente interceptados aqui por outro estilo de esforço dirigido para o mesmo interesse capital – ou seja, não pude deixar de notar, em outras palavras, como, conquanto associados e peculiares, os encantos e propriedades mais refinados do não-cênico podem, quando bem posicionados, ainda manter sua inteligibilidade e defender sua missão. Infinitamente sugestiva é uma observação como esta última diante do rótulo assaz delicioso, no que tange à representação, da possível variedade, da efetiva mudança e contraste expressionalis. Podemos querer, numa hora como essa, por licença crítica, aprofundarmo-nos na

questão do claro desvio inevitável (de uma visão original por demais acalentada) produzido, sabemos, pela requintada traição que até mesmo a mais correta das execuções sempre comete contra o mais maduro dos planos – o caso é que, embora essa certeza sempre pareça sobejar na última produção a ser reconsiderada, *The Ambassadors* poria essa mesma luz com abundância a meu serviço. Devo ajuntar a meu comentário final uma implicação diferente; observando no outro aspecto recém-examinado que passagens como a do primeiro encontro de meu herói com Chad Newsome, ainda que sejam confirmações absolutas da forma não-cênica, exercem a pressão mais firme – até pelo menos no que se refere à intenção – no efeito da representação. Informar, da maneira que for, de perto e por completo o que se “passa” numa dada ocasião é inevitavelmente vir a ser mais ou menos cênico; e, contudo, na instância a que me refiro, *na* comunicação, a curiosidade e a decência expressionais são procuradas e obtidas sob lei bem diversa. A verdadeira natureza intrínseca disso no fundo só pode estar no fato de que uma das traições sofridas consistiu precisamente, para toda a figura e presença de Chad, numa presentabilidade direta diminuída e comprometida – despojada, ou seja, de sua vantagem *proporcional*; de modo que, em suma, toda a economia da relação de seu autor com ele teve de ser redefinida nos momentos importantes. O livro, porém, visto de modo crítico, está comovedoramente repleto desses disfarces e perdas concertadas, dessas recuperações insidiosas, dessas consistências intensamente redentoras. As páginas em que Mamie Pocock dá seu empurrão apropriado e, não posso deixar de pensar, bem marcante em toda a ação por meio do atalho ou golpe incidental inescrutavelmente aplicado, o qual consiste em nós apenas observarmos, e de um ângulo de visão ainda não experimentado, sua única hora de suspense no saguão do hotel, em absorvermos, a partir de sua reflexão concentrada sobre o sentido das questões relativas a seu próprio caso, toda a tarde quente e clara de Paris, do balcão que dá para os jardins das Tulherias – esse é um exemplo quase óbvio da virtude representacional que insiste aqui e ali em ser, pelo charme da oposição e da renovação, algo distinto do cênico. Não seria difícil me

fazer argumentar, além disso, que é de um jogo equilibrado de oposições como essas que o livro adquire uma intensidade que com efeito contribui para o dramático – embora o último deva ser a soma de todas as intensidades; ou que a obra pelo menos nada tem a temer nessa correlação. Conscientemente deixo de furtar-me a essa extravagância – eu a arrisco, em vez disso, em consideração à moral envolvida; a qual não é o fato de a produção que temos diante de nós esgotar as questões interessantes que desperta, mas de o Romance ainda continuar sendo, sob a adequada persuasão, a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa das formas literárias.

## Prefácio a *a taça de ouro*

(Volume XXIII na *Edição de Nova York*)<sup>[171]</sup>

Entre os vários assuntos postos em contraste em função de uma renovada convivência com *A taça de ouro*, o que talvez mais se destaque, para mim, é a ainda clara pertinácia de uma certa visão indireta e oblíqua da ação apresentada; a não ser, com efeito, que me decida a chamar esse tipo de tratamento, pelo contrário, não obstante qualquer aparência superficial, de a mais direta e a mais fiel possível. Já reconheci, como um hábito confesso, e mesmo como uma extravagância observada, minha preferência por lidar com o tema, por “ver minha estória”, através da oportunidade e da sensibilidade de uma testemunha ou repórter mais ou menos imparcial, não estritamente envolvido, embora totalmente interessado e inteligente, uma pessoa que contribua para o caso sobretudo com um uma certa medida de crítica e de interpretação das circunstâncias. Numerosas vezes, durante a revisão, as peças, especialmente as mais curtas, que reuni nesta Série se dispuseram não como meu próprio relato impessoal do caso em questão, mas como meu relato da impressão de outrem sobre ele – sendo que os termos do acesso que essa pessoa tinha do caso e a avaliação que fez sobre ele contribuíram, portanto, por intermédio de uma pequena e delicada lei, para a intensificação do interesse. Esse alguém é em geral, nos meus contos menores, reconheço, nada mais do que um participante não nomeado, não introduzido e (exceto no que diz respeito à invenção intrínseca) não justificado, o representante ou delegado concreto do autor impessoal, um substituto ou apologista conveniente para o poder criativo de outra forma tão velado e desencarnado. Por instinto pareço ter repetidas vezes percebido que chegar aos fatos narrados e às figuras introduzidas com o auxílio de um agente confesso qualquer, declarado e consciente, é essencialmente ver toda a estória – ou seja, como digo, ver seu interesse efetivo – sendo enriquecida

*durante o percurso.* Sempre, em outras palavras, inclinei para a idéia de um determinado caso conjugado *mais* uma visão próxima e individual sobre ele; sendo que essa proximidade precisava tornar-se, por conseguinte, o contato fiel e sensível que um observador imaginário, que um pintor ou poeta – por *mais* que se reconheça a qualidade “menor” deste último – travasse com ele. Qualquer coisa, em resumo, reflito agora, sempre deve ter parecido melhor – melhor para o processo e para o efeito da representação, meus ideais irrepreensíveis – do que a mera majestade muda de uma “autoria” irresponsável. Afligido pelo senso de que o pintor do quadro e o cantor da balada (independentemente de como o chamemos) nunca podem ser responsáveis o *bastante*, e por cada polegada da superfície e cada nota da canção, sigo meus passos incontroláveis, para lá e para cá, após o crime, enquanto eles dão sua guinada rápida, até mesmo furtivamente, na ponta dos pés, na direção do ponto de vista que, nesse âmbito, me dê o máximo, ao invés de o mínimo, pelo que eu possa responder.

Estou ciente de já ter feito muitas menções a essa verdade embaraçada – à qual me refiro pelo que vale; mas a sinto apossar-se novamente de mim quando reconheço que a forma pela qual ela se revela pode ser uma das mais vívidas fontes de entretenimento em *A taça de ouro*. Não que a majestade muda da autoria deixe de reinar aqui de modo *ostensivo*; mas me surpreendo *mais* uma vez esquivando-me dela e repudiando sua pretensão enquanto desço à arena e faço o melhor que posso para viver, respirar, para roçar o ombro e palestrar com as pessoas engajadas na luta capaz de proporcionar aos que estão nas fileiras circundantes a diversão do grande jogo. Não há nenhum outro participante, claro, além de cada um dos reais participantes, profundamente envolvidos e imersos, *mais* ou menos ensangüentados; mas eu todavia me impressiono por ter empunhado meu sistema firme e carinhosamente, com uma mão ao menos, por cuja arte a coisa permanece sujeita ao registro, sempre meticulosamente mantido, da consciência de apenas dois personagens. O Príncipe, na primeira parte do livro, vê, sabe e imagina, e também representa para si próprio, quase tudo o que nos concerne – muito à feição (embora ele não fale na primeira pessoa)

de outros repórteres e críticos de outras situações. Tendo uma consciência altamente suscetível de registro, ele assim nos faz ver as coisas que mais possam nos interessar refletidas nela como se refletiram no cristal límpido suspenso em muitos dos “contos” de nossa longa lista; sem nenhum prejuízo, afinal, com o fato de ele ser, de modo igualmente consistente, um agente predestinado, enredado e embaraçado no imbróglio geral, um ator da peça apresentada. A função da Princesa, no restante da obra, combina exatamente com a dele; o registro da consciência dela é tão meticulosamente mantido – tão meticoloso, digamos, não apenas em relação à dele, mas também com respeito (para citar exemplos) à da inteligente mas bastante não individualizada testemunha da destruição de “Os papéis de Aspern” ou à da bem destacada heroína de “The Spoils of Poynton”, altamente individualizada embora altamente inteligente; a Princesa, em suma, além de sentir tudo o que deve, e de representar o seu papel com condignidade, duplica, por assim dizer, seu valor e se torna um recurso da composição, e da ordem mais refinada, bem como um valor intrínseco. Assim é que o casal admiravelmente provido, entre si, conforme remonto seu destino e meu próprio método, aponta-me mais uma vez para a moral do interesse infinito, da capacidade infinita para o “deleite”, da contribuição composicional. Sua crônica me parece bem o tipo de coisa que nos impede de esquecer que jamais devemos imaginar desperdiçado *nenhum* apuro de engenhosidade ou de precaução no que se refere à mais requintada de todas as boas causas: o apelo à variedade, o apelo à incalculabilidade, o apelo ao alto refinamento e a uma bela unidade de efeito.

Há outras coisas que poderia apontar aqui, apesar de elas talvez aparentarem uma conexão geral com o que, em outra parte, mostrei de modo suficientemente sugestivo; mas tenho outros assuntos em mãos e tomo um momento apenas para enfrentar uma possível objeção – caso haja um leitor tão solícito ou mesmo atento – sobre o que acabei de dizer. Ou seja, é possível que se note que o Príncipe, no volume em que preside nominalmente, é representado como tendo um conhecimento abrangente

apenas daqueles aspectos em relação aos quais a sra. Assingham – talvez de um modo demasiado oficial, como o leitor pode às vezes sentir – não o substitui funcionalmente. Não passa esta, contudo, de uma disparidade senão superficial em meu plano; a coisa se atém rigidamente à sua lei de primeiro mostrar Maggie Verver por meio da visão exhibitória que seu pretendente e marido tem dela, e então em mostrar o Príncipe, com uma intensidade ao menos igual, por meio da visão de sua mulher; a vantagem sendo assim que essas atribuições da experiência apresentam os próprios sujeitos sencientes ao mesmo tempo e também com o acesso o mais próximo possível a uma vivacidade desejável. É o Príncipe quem abre a porta para metade da luz que recebemos de Maggie, da mesma forma que é ela quem nos descerra a porta para metade da luz que recai sobre ele; o restante da nossa impressão, em qualquer um dos casos, vem direto do próprio movimento com que o ato é executado. Nós vemos Charlotte também de início, e vemos Adam Verver, para não mencionar a sra. Assingham e todos os outros e tudo o mais, somente conforme são, por assim dizer, visíveis em benefício do Príncipe – o que significa, é claro, em proveito de ele mesmo nos ser apresentado. Com idêntica consistência, nós vemos as mesmas pessoas e coisas novamente, mas apenas enquanto o interesse de Maggie, o charme exhibicional *dela*, determina a visão. Ao fazer esse comentário, com essa enumeração aparentemente tão limitada de meus elementos, sou naturalmente confrontado pela exigüidade fundamental destes últimos – pelo fato de minha grande interpelação ser feita em favor de um grupo de agentes que pode ser contado nos dedos de uma mão. Vemos bem poucas pessoas em *A taça de ouro*, mas o esquema do livro, em compensação, determina que devemos na realidade observá-las até o limite permitido por uma forma literária coerente. Este era meu problema, pouco mais ou menos, e minha *gageure*<sup>[172]</sup> – jogar com um punhado de valores realmente por tudo aquilo que eles pudessem valer e executar meu sistema, minha etiqueta particular de apelo, o grau particular de pressão na mola do interesse, por tudo que esse determinado engenho em si pudesse ser. Ter um

esquema e uma visão de sua dignidade correspondia, é claro, a executá-lo com êxito, e a “diversão” da crônica em questão – pelo que, mais uma vez, eu sempre quero dizer o feixe reunido de todos os *tipos* de interesse – consistia exatamente em ver o que uma aplicação consumada dessas sinceridades poderia proporcionar.

Bastam aqui essas poucas sugestões de releitura – pois, todo esse tempo, sinto que me aguarda, com efeito, um par de questões mais prementes do que qualquer uma das que acabamos de examinar; um apelo maior e outro menor, como posso denominá-los: o primeiro dos quais acolho de início. Tenho explorado as coisas “a fundo”, de um modo expositivo, no terreno coberto por esta minha coleção de escritos, que ainda deveria julgar superficial o fato de não ter mencionado nenhuma palavra sobre uma característica tão notável desta nossa Edição como as suas vinte e poucas “ilustrações” decorativas. Essa série de frontispícios contribui menos para ornamentar, reconheço, do que contribuiriam caso as belas fotos do sr. Alvin Langdon Coburn, nela reproduzidas, não tivessem sofrido tamanha redução; mas quanto àquelas que menos sofreram a beleza, para mim, continua grande, e eu me comprazo pelo menos nessa alusão à nossa intenção geral em consideração à pequena página de história de tal modo adicionada aos meus já volumosos, ainda que no geral tão imperturbáveis, apontamentos.<sup>[173]</sup> Eu deveria de fato ser provocado aqui, não fora a falta de espaço, pela questão em si mais ampla – essa questão da aceitabilidade geral da ilustração ocorrendo mais cedo ou mais tarde, hoje em dia, para o autor de qualquer texto que por virtude intrínseca exiba dotes ilustrativos (ou seja, que produza um efeito de ilustração), assim sendo fustigado, nesse âmbito, por um outro processo concorrente. A essência de qualquer obra representável está, por certo, em pulular de imagens imediatas; e eu, quanto a mim, deveria ter visto com bastante desconfiança o propósito, por parte de meus associados em todo este projeto, de enxertar ou “cultivar”, em qualquer ponto, uma ilustração alheia sobre minha própria ilustração – sendo este sempre, no meu entender, um incidente ilegítimo. Comentário

esse que reflete pesadamente, é claro, sobre a qualidade de “álbum de retratos” pela qual a prosa anglo-americana contemporânea parece estar mais e mais destinada, pelas condições de publicação, a consentir, conquanto de má vontade, em ser responsabilizada. Mas um momento de reflexão revela a moral do perigo.

Tudo o que desobriga a prosa responsável da tarefa de ser, quando posta à nossa frente, boa o bastante, interessante o bastante e, se a questão for de imagem, pictórica o bastante, acima de tudo *por si própria*, presta-lhe o maior dos desserviços, podendo muito bem inspirar ao amante da literatura certas questões animadas sobre o futuro dessa instituição. Que devamos, como autores, reduzir o leitor inclinado “artisticamente” a um tal estado de alucinação por causa das imagens por nós evocadas, de forma a não permitir que ele descanse até que as tenha notado e gravado, criado algum simulacro delas em seu próprio meio, por sua própria arte – nada poderia consorciar melhor que isso, concordo de boa vontade, com o desejo ou a pretensão de lançar um feitiço literário. Ou seja, é charmoso, para o projetor ou criador de figuras e cenas que de nada valem quando falham em tornar-se aparências mais ou menos visíveis, é charmoso para esse manipulador de aspectos ver um poder como o que ele é capaz de dominar sendo aprovado e registrado pelo surgimento de semelhante fruto de sua semente. Seu próprio jardim, contudo, continua sendo uma coisa, e o jardim cujo cultivo por mãos alheias foi por ele inspirado, outra coisa bem diferente; o que significa que a estrutura de nosso próprio trabalho não oferece condições para uma cultura como essa, não mais do que esperamos ver carne e peixe sendo servidos no mesmo prato. Nós saudamos a ilustração, em outras palavras, com orgulho e alegria; mas também com a opinião enfática de que, sendo nosso “zelo literário” propriamente acatado, ela deveria equilibrar-se sobre os próprios pés e portanto, como matéria separada e independente de publicação, comportando o texto em seu espírito, assim como o texto de modo equivalente comporta a possibilidade plástica, tornar-se um tributo ainda mais glorioso. Até esse ponto vai minha belicosa distinção entre a “estrutura” do autor e a do ilustrador; e se, a

despeito dela, ainda pude achar espaço para a idéia de uma contribuição de valor dada pelo sr. A. L. Coburn a cada um desses volumes – e uma contribuição num “meio” tão diferente quanto possível –, isso ocorreu justamente porque os estudos fotográficos propostos deveriam procurar um caminho, que eles felizmente encontraram, creio, com o fito de não manter, ou de fingir que não mantinham, qualquer proximidade dramática com o assunto sugerido. Isso os teria desqualificado por completo, a meu ver; mas eles estavam “em boas condições”, na expressão crítica bastante analítica de hoje, pelo fato de discretamente rejeitarem a emulação. Nada de fato poderia ter divertido mais o autor do que a oportunidade para uma caçada em busca de uma série de objetos reproduzíveis – do tipo, ademais, que mais se adequariam à fotografia –, cuja referência ao Romance ou ao Conto *não* deveria justamente ser competitiva e óbvia, deveria pelo contrário justificar sua causa com certa timidez, como essa de as imagens sempre se declararem meros símbolos ou ecos ópticos, expressões de nada em especial no texto, mas apenas do tipo ou da idéia dessa ou daquela coisa. Era necessário que eles se mantivessem no máximo como pequenas ilustrações de nosso palco “armado” com os atores de fora;<sup>[174]</sup> e o mais interessante de tudo era o fato de que eles primeiro precisavam ser constituídos.

Isso envolveu uma procura divertida que eu, de bom grado, celebro com maior intensidade; pois ela tomou, em grande medida, e de maneira bastante inesperada e incalculável, a vasta mas incidentalmente instrutiva forma de uma investigação pelas ruas de Londres; um campo que produziu uma colheita rica em tesouros a partir do momento em que alcei diante dele, na companhia de meu colega artista, a luz de nossa idéia adorada – ou seja, a idéia do aspecto das coisas ou da combinação de objetos que pudesse, por conta de uma virtude latente que lhe é própria, representar a sua conexão por algo no livro, efetivamente representando, contudo, ao mesmo tempo, a sua estranha e interessante essência. Há que se notar que nossa série de frontispícios, enquanto fazia toda a justiça às nossas necessidades, em grande parte consiste na “descrição” de certas características inanimadas

das ruas de Londres, cuja capacidade de atender a esse guarnecimento dos meus Volumes assistiu igualmente à minha surpresa e à minha conveniência. Mesmo à custa de uma atitude inconsistente na questão da imagem “enxertada”, devo ter ficado tentado, confesso, pelo simples prazer da exploração, abundante à medida que a empreitada de imediato começou a lidar com essas recompensas à curiosidade pelas quais o amante de Londres está sempre pronto a “defender” a cidade prodigiosa. Não é que sempre tenha descoberto de saída, com meu amigo explorador, o que estávamos procurando, mas que a procura tantas vezes iluminou a questão sobre o que um “assunto”, um “personagem”, sobre o que um sentido salvador nas coisas é ou deixa de ser; e que, quando nossa expedição era recompensada, ela era, digo sem receio, recompensada à perfeição. Quanto à questão, por exemplo, acerca do adequado complemento preliminar ao primeiro volume de *A taça de ouro*, nós facilmente sentimos que nada serviria melhor do que uma imagem da pequena loja onde o Vaso é primeiramente encontrado.

O problema era, portanto, emocionante, pois, embora a lojinha não passasse de uma loja da mente, do mundo projetado do autor, no qual os objetos estão primariamente relacionados uns com os outros, não tendo sido, assim, “extraídos” de um dado estabelecimento de algum lugar específico, mas apenas de uma imagem destilada e intensificada, por assim dizer, de uma gota da essência desse tipo de estabelecimento em geral, nossa necessidade (já que a fotografia, como mencionei, também tinha de ser inteiramente autônoma) determinava uma instância concreta, independente e vívida, uma instância que nos obsequiasse com o prodígio de uma adequação acidental. Ela poderia tão facilmente não ser apropriada – pelo simples ato de ser. Ela teria de ser em primeiro lugar o que Londres, o acaso e uma extrema improbabilidade deveriam torná-la, e então teria de nos deixar ler nela com honestidade as visitas do Príncipe, de Charlotte e da Princesa. Ela, naturalmente, nesses termos de longe nos escapou, mas todo o tempo na verdade, sem prejuízo de nossa querida confiança de que, como Londres acaba nos oferecendo absolutamente tudo o que rogamos, assim

também ela nos aguardava em outro lugar. Ela nos aguardava de fato – mas me contenho; nada, vejo agora, me convenceria a dizer onde.<sup>[175]</sup> Do mesmo modo, para concluir, era igualmente óbvio que para o segundo volume da mesma ficção nada serviria com maior nobreza do que uma visão genérica de Portland Place. Tanto nosso limite quanto a própria extensão de nossa circunstância encontravam-se, porém, no fato de que, ao contrário de ilustradores caprichosos, não tínhamos de “criar”, mas simplesmente reconhecer – reconhecer, ou seja, com a maior acuidade. Era preciso induzir a visão de Portland Place a se generalizar. Este era precisamente, entretanto, o modo pelo qual a cidade prodigiosa, como a denominei, às vezes chega a um acordo com esses aspectos de sua inteligência que *ela* mesma é capaz reconhecer. Tudo isso significava que, num dado momento, a grande e indistinta vista filistéia executaria um milagre, tornar-se-ia interessante, por um esplêndido momento atmosférico, como somente Londres sabe fazer; e que nossa tarefa seria, então, a de compreender. Mas meu registro dessa lição me leva longe demais.

Bastam aqui essas poucas sugestões de releitura e algumas dessas re-representações – pois, todo esse tempo, sinto que me aguarda uma questão mais urgente do qualquer uma das anteriores. Rer ler na ordem minhas últimas produções, todas de data comparativamente recente, significou conscientizar-me de que levei o processo adiante, quanto a esta parte final de minha série (da mesma forma como o fiz, meticulosamente, em relação à maioria de seus constituintes tardios), muito nas mesmas circunstâncias que as reais e aparentes condições contemporâneas; conscientizar-me, em outras palavras, de que a marcha de minha atenção atual coincide suficientemente com a marcha de minha expressão original; que minha compreensão se encaixa, dito de modo mais concreto, sem esforço ou peleja, por certo sem estranheza ou angústia, nos inúmeros locais preparados para ela. Assim como o historiador da questão vê e fala, também minha compreensão dela, como leitor, chega a um meio-termo com ele, mostrando-se passiva, receptiva, aprobativa, muitas vezes até mesmo agradecida; inconsciente,

quase ditosamente, de qualquer barreira ao intercâmbio, qualquer disparidade de sentido entre nós. Nas próprias pegadas dele, os passos alertas, imaginativos, do leitor dócil que eu consinto em me tornar para ele acomodam-se com todo o conforto; a visão dele, superposta à minha, tal como uma imagem em papel recortado se aplica a uma sombra aguda na parede, ajusta-se, em todos os pontos, sem excesso ou deficiência. Essa verdade põe em contraste para mim a dança bem diferente a que eu seria levado acompanhando minha produção antiga; o tipo bem diverso de consciência procedente *daquele* retorno. Nada em toda a nova atenção que dediquei a essas coisas, a quase qualquer instância de meu trabalho anterior cerca de doze anos atrás, era mais evidente do que o fato de que nenhum processo ativo e apreciativo como esse poderia ter lugar nas linhas de expressão meramente palpáveis – graças ao bastante freqüente lapso de harmonia entre meu presente modo de caminhar e aquele atribuído às pegadas existentes. Era como se, de modo bastante sensato, estando a matéria clara ainda ali, quase como uma expansão brilhante de neve sobre um planalto, meu andar de explorador, para se aplicar nela, quase havia desaprendido o passo antigo e se viu naturalmente seguindo outro, o qual podia às vezes de fato mais ou menos combinar com a trilha original, mas podia com maior freqüência, ou quase, romper a superfície em outros lugares. O que era, portanto, mais interessante de observar, de qualquer modo, era a grande espontaneidade desses desvios e diferenças, que se tornaram assim coisas relativas não à escolha, mas à imediata e perfeita necessidade: necessidade com o fito de somente lidar com as quantidades em questão.

Nenhuma marcha, portanto, logo fiquei sabendo, poderia ser mais livre e confiante do que este infinito, interessante e divertido *ato* de reapropriação; desfazendo-se de todo grilhão teórico, sem supervisão, como devia logo parecer, com incertezas humilhantes, revelando-se quase tão estimulante, ou ao menos tão momentoso, para a mente filosófica, quanto uma súbita grande apreensão do Absoluto. O que de fato poderia ser mais deleitoso do que usufruir um senso do absoluto nessas condições

tranqüilas? Os desvios e diferenças podiam, é claro, não ter surgido de modo nenhum, mas no momento em que começaram tão naturalmente a multiplicar-se, tornaram-se, como digo, os próprios termos do reconhecimento. A questão da “revisão” da obra existente materializou-se em grande escala para mim, pareceu mesmo em certos momentos fervilhar de dificuldades; mas essa fase de ansiedade, eu estava felizmente aprendendo, pertencia apenas ao estado da experiência procrastinada ou ao de uma indiferença prolongada e fatalista. Como pegar e manter a obra concluída e encerrada bem para trás, tendo o mínimo possível para dizer para ela e sobre ela, fora durante anos nossa única lei, de modo que, nesse calmo interregno, envolvendo, como deveríamos dizer, o próprio cultivo da desabituação, superstições arrepiantes sobre o que ela realmente poderia ter sido tiveram tempo para crescer e florescer. Entre as quais notavelmente grassava sem dúvida o terno medo de que qualquer arrumação da prole excepcional, qualquer remoção da poeira acumulada, qualquer limpeza da face enrugada, alisamento dos cachos grisalhos ou puxão, com vistas a um efeito melhor, na vestimenta gasta, poderia custar-nos, conforme a expressão, uma restauração dispendiosa. Faço aqui uso da figura da idade e da falta de vigor, mas, para falar a verdade, acabei vendo o reaparecimento dos primogênitos de minha progênie – um reaparecimento inimaginável exceto por alguma herança de uma forma material mais brilhante e mais congruente, de esplendores acumulados de tipo, margem e página ampla, de dignidade e atitude gerais, do que aquela que em grande parte lhes serviu em seus respectivos berços despreziosos – como a vinda de infantes atrapalhados do quarto de criança à sala de visitas diante do doce apelo de visitantes solícitos, possivelmente interessados. Assim admiti como certos os bons modos comuns a caso como esse – o olhar responsável dirigido por um poder superior de um bebê a outro, a aparição rápida de uma agulha ansiosa, o efeito não imperceptível de um chape audível de sabão e água; tudo em consideração ao brilho inquisidor das lâmpadas da sala, comparadas com as velas do quarto de criança. Enquanto isso, estava claro para mim, que, no momento em que um ponto fosse retirado ou uma escova

aplicada, o *princípio* de eu tornar minha prole mais apresentável sob uma iluminação mais nobre seria aceito e estabelecido, e era ali que as complicações me aguardavam. Receio que, em momentos ociosos, perdi tempo me perguntando qual julgamento contra a liberdade da agulha e da esponja seria capaz de descrever a si próprio como não arbitrário. Para que este admitisse a mácula, seria preciso, é claro, assinalar que ele mesmo era detestável.

“Não se envolva com o trabalho da babá!” era, como uma injunção meramente bárbara, algo estritamente concebível; mas apenas sob a luz da verdade de que nunca funcionou em nenhum relançamento justo e grandioso, e não vulgarmente irresponsável, de coisa nenhuma. Portanto era fácil perceber que qualquer supressão apologética como essa do “envolvimento”, qualquer admissão como essa da esfregadela única de sabão, deixava a porta escancarada demais. Qualquer pedido para que um indulgente objetante a uma disciplina cerimoniosa, à purificação, em outras palavras, da infância inocente, gentilmente calculasse, então, a medida apropriada de fluido abluyente para todo o caso inevitavelmente deixaria, por vinte razões, o juiz solicitado de boca aberta. Eu me via contudo, repito, em momentos de confusão atabalhoadamente solicitando-o; em virtude apenas do fato bem natural de não ter sido capaz de prever a graça natural com que uma resposta a todas as minhas questões estaria, nesse meio tempo, me aguardando. Expor o caso com franqueza a um teste – ou seja, começar a relê-lo – era ao mesmo tempo aproximar-se de todos os seus elementos e assim, como por uma felicidade subsequente, senti-lo purgado de qualquer dúvida. Era o adiamento nervoso daquela aproximação respeitosa que mencionei há pouco, nesse contexto, a minha perda de tempo. Essa inconveniência sentida nasceu, como acabei compreendendo num dado momento, da minha abjeta aceitação do ar grandioso com o qual o termo Revisão se fizera de algum modo passar em minha imaginação – e de meu frívolo fracasso em analisar o conteúdo do vocábulo. Revisar é ver, ou inspecionar, de novo – o que significa no caso de coisa escrita nada mais do que reler. Eu associara ao termo, num espírito preocupado, a idéia de

reescrever – com a qual não acabaria tendo na ocasião, diante de meu estado mental consciente, quase nada em comum. Eu julgara rescrever algo tão difícil, e mesmo tão absurdo, a ponto de ser impossível – julgando de fato, quanto a isso, a releitura sob a mesma luz. Mas por felicidade a prática provou que onde eu pesarosamente prefigurara dois esforços só havia um – e este era somente um esforço à primeira vista. O significado do rescrever continuaria sendo – e continuou sendo para mim até agora – um mistério. Por outro lado, o ato da revisão, o ato de ver de novo, fazia que tudo o que eu olhasse em qualquer página florescesse diante de mim como se nos únicos termos que honradamente o expressavam; e o elemento “revisado” na Edição presente são assim esses termos, essas condições rígidas de releitura, registrados; tantas notas minuciosas, quem diria, sobre a visão específica do assunto em si que a experiência havia afinal transformado na única possível.

Como seria mesmo interessante, e ousado dizer admiravelmente difícil, discutir a própria história desse efeito da experiência; a história, em outras palavras, do crescimento do imenso conjunto de termos, relativos à percepção ou à expressão, que, conforme indiquei, em frases, passagens e páginas, simplesmente olhavam sobre a cabeça dos termos afixados – ou, talvez melhor, como criaturas alertas e aladas, empoleiradas nesses cimos diminutos e aspirando a um ar mais puro. O que vem à memória, para a mente mais madura – desde que seja, é claro, uma mente acessível a questões dessa sorte –, é o interesse especulativo, incorporado, do tema ou, no jargão vulgar, o excessivo “prazer” intelectual que havia ali: como, onde e por que essas luzes mais intensas da experiência surgiram e insistiram em brilhar. O interesse na questão se encontra incorporado, como disse, porque realmente metade da vida do artista parece envolvida nele – ou sem dúvida, para falar com mais justeza, a totalidade de sua vida intelectual. O “velho” assunto está ali, aceito de novo, ressaboreado, deliciosamente reabsorvido e redesfrutado – afiançado, para ser breve, pela mesma “velha” e grata confiança (já que onde quer que a confiança em determinada instância tenha se dado conta de uma pontada de dúvida, eu simplesmente concluí contra o

caso em questão e o deixei de fora); no entanto, para que tenhamos um testemunho condizente, para a reafirmação de valor, perfurado como se fora por uma estranha e refinada força latente reunida, uma miríade de canais mais adequados. É num fenômeno como este e em sua, porventura, pequena e rica história que me sinto tão docemente estimulado a deter-me – e pela razão que observei acima, que fazer isso é de certo modo retomar todo o desenvolvimento de nosso “gosto”, como nossos pais costumavam dizer: um bendito nome abrangente para muitas das coisas mais profundas que existem dentro de nós. O “gosto” de um poeta é, no fundo e desde que o poeta dentro dele prevaleça sobre todo o resto, seu senso ativo da vida: apreendê-lo significa capturar a pista expressiva de todo o labirinto de sua consciência. Ele mesmo o sente assim, bom homem – ele reconhece uma importância subordinada –, sempre que percebe que essa consciência fervilha com as notas, como eu as denominei, do reexame consentâneo; como muitas e muitas vezes sucedeu-lhe publicamente em ocasiões recentes, para nossa nada pequena edificação. Sucedeu-lhe amiúde, reconheço, quando os termos substitutivos de sua expressão calharam de ser versos; mas isso não lhe isola nem um pouco o caso, pois é claro mesmo para a inteligência mais limitada que o título que demos a ele é o único de aplicação e conveniência *geral* para aqueles que apaixonadamente cultivam a imagem da vida e a arte, no todo tão benéfica, de projetá-la. O vidente e o orador, no descenso do deus, são o “poeta”, qualquer que seja a sua forma, e este deixa de sê-lo apenas quando sua forma, independentemente do que possa consistir em termos nominais, superficiais ou vulgares, seja indigna do deus: nesse caso, rapidamente admitimos, não vale mesmo a pena falar dele. Ele se torna portanto digno, e o deus assim o adota, assim confirmando seu ofício e denominação charmosos, na medida em que seu impulso e paixão se mostram gerais e abrangentes – uma condição definidora que não produz senão um grau de diferença tão ínfimo, racionalmente falando, como o que há entre o verso e a prosa.

A circunstância na qual os poetas então, e até mais charmosos dentre eles, “registraram”, uma porção de vezes com a matéria que tinham em

mãos, suas renovações de perspectiva, indica de modo definitivo que a atração funciona profundamente sempre que a mente se encontra, como disse, acessível – acessível, ou seja, ao apelo mais fino do “bom material” acumulado e para o interesse de algum modo levá-lo adiante. Quanto a mim, sou obrigado a observar, o “levar adiante” se constituiu em meu entendimento, durante todo o processo de relançamento, a parte menos importante do caso: ao primeiro toque da nascente, minhas mãos acabariam por se sentir cheias; por isso, aquilo se tornava muito mais uma questão, no que se referia ao bom material acumulado, de uma ostensiva insistência em dar e dar. Aludi de fato a certos lapsos nessa munificência – ou ao menos a certas conjunções em que me vi mais uma vez rejeitando *cabalmente* a oferta; mas, quanto ao resto, o senso de receber continuou me fazendo incessante companhia; um luxo cuja única condição era a de que eu precisava responder com inteligência. O bendito bom material, assentado em sua miríade de formas, tão comovedoramente sensível ao novo cuidado, de qualquer sorte que fosse, parecia me oferecer uma barganha deliciosa, e no menor número possível de palavras. “Acredite ativamente em nós e então verá!” – não era mais complicado do que isso, e contudo iria se tornar tão emocionante como se condicionado ao abismo mais profundo. Vi por conseguinte o que vi, e o que essas numerosas páginas registram, creio, com clareza; embora um elemento de fascinação tendesse o tempo todo a comandar a operação – uma fascinação, a cada estágio da minha jornada, em razão desse feitio tão mutante e desigual dos caminhos de minha passagem original. Isso por si só introduzia o charme do suspense: o que os termos operativos, num dado caso, revelaram ter sido, sob a crítica – uma série de satisfações à espera ou um conjunto de desajustes ao aguardo? Os desajustes só precisavam ser positivos e concordantes, sob a luz especial, mais intensa, para representarem juntos (como os dois lados de uma moeda mostram inscrições diferentes) tantas felicidades e substitutos eficazes. Mas eu não poderia de forma alguma, em geral, prever essas oportunidades, mudanças e proporções; elas não podiam senão mostrar-se pelo que eram enquanto eu seguia adiante; a crítica *posterior* viria a encontrar ali

embargos e surpresas, emoções semelhantes ao desapontamento e à elação: tudo isso significa, obviamente, que a coisa como um todo era um caso vivo.

Por essa razão as novas leituras, os novos regentes do sentido interposto, para que qualquer sentido total fosse de alguma forma razoável, tornaram-se, em relação a essa melodia maravilhosa, o próprio registro e espelho da aventura geral de nossa inteligência; por isso é que sempre nos deslumbramos diante do alcance justo, o próprio comprimento de um braço, de tamanha diferença de medida como a do que podia e o que não podia constituir, de modo geral, uma devida decência na “representação”. O que mais me lembro de ter perguntado a mim mesmo, porém, é como os escritores, nesses momentos de “revisão”, chegam a essa bem-sucedida resistência ao assalto confiante da nova leitura que parece, na grande maioria dos exemplos, ter-lhes marcado o curso. O termo que incomparavelmente, que enfim “representa”, é uma flor que desabrocha segundo uma bela lei própria (a quinquagésima parte de um segundo geralmente lhe basta) no próprio centro do maço colhido; já está *lá*, em qualquer instante, quase antes de podermos dar por sua falta ou suspeitar de sua presença – de modo que, em suma, nunca adivinharemos, creio, o segredo operante do revisor para quem a cor e o aroma dela agitam o ar só para serem no mesmo instante assimilados. Falhando outrossim em nossa adivinhação, aparentemente não aprenderemos de outro modo, pela simples razão de que nenhum revisor do qual possa me recordar jamais foi comunicativo. “As pessoas não fazem coisas assim”, lembro de ter ouvido, a esse propósito, declarado; em outras palavras, elas realmente não relêem – não, não *de fato*; pelo menos não o fazem no sentido de ver a vida latente e enterrada de uma composição passada vibrar, com a renovação do toque, com alguma atividade, e romper a superfície assentada e “sem brilho” em algum ponto qualquer; sobre cuja conclusão, apresso-me em dizer, a situação se mantém simples e a responsabilidade delas pode fazer de par com sua obra da mesma forma como o leão ao lado do cordeiro; ou então elas antecipada e sistematicamente tapam os ouvidos, os olhos e mesmo o

próprio nariz. Pego-me entretanto observando esta última estratégia heróica e me pergunto em que caso particular – na ausência, como disse, de todos os realmente confessados – ela pode ser aplicada. Os verdadeiros não-revisionistas (em quaisquer termos) são, é claro, numerosos o bastante, e têm muito a dizer de si próprios; sua fé, claramente, é imensa, seu grupo, sereno, e sua paz, acima de tudo, igualmente protegida e imperturbada. Mas a imagem tantalizante do revisor que não é um revisor, o revisor parcial e assistemático, inconseqüente e insincero, esse personagem obscuro e decididamente *louche*<sup>[176]</sup>, assoma diante de mim sobretudo, penso, para desafiar a minha crença. Onde o encontramos, quando se chega a isso, nos caminhos da literatura interessante de prosa, e por que assumir que *tenhamos* de acreditar nele antes que sejamos absolutamente forçados a fazê-lo?

Se recorro, a fim de obter alívio e contraste, a alguma imagem que seja oposta a ele, eu de imediato a encontro, e com uma integridade que não deixa nada a desejar em nenhum terreno “antigo”, na presença de nenhuma vida “antiga”, no vasto exemplo de Balzac. O escritor (e essas coisas, como sabemos, brotavam atrás dele numa velocidade extraordinária) re-assaltado por termos substitutivos, re-penetrado por canais mais refinados, nunca, por um lado, vira ou dissera tudo e, por outro, cessara de seguir em frente. Seu caso tem vulto e autoridade equivalentes – e sob sua sombra protetora, de qualquer modo, caminho para o breve sobejo desses comentários. Nós devemos à operação nunca extinta de sua sensibilidade, basta que entrementes recordemos, nossa extraordinária apresentação das certezas pressentidas, nossa maior e mais rica herança da prosa imaginativa. Isso por si já é capaz de intensificar para mim o interesse dessa questão geral acerca da visão reagente e restauradora – se a minha própria experiência feliz, assim tão publicamente exposta, não houvesse me fornecido, como meu leitor pode deduzir com facilidade, verdadeiramente o bastante para refletir. Eu quase me perco, pode talvez parecer-lhe, nessa quantidade obscura; obscura sem dúvida por ela consistir em múltiplas coisas delicadas, o

tímido e ilusório, o inescrutável, o indefinível, que prestam serviço aos profundos e bem confiantes processos de mudança. É suficiente, de qualquer modo, que sejamos ao mesmo tempo distraídos e mistificados por evoluções tão próximas, sem sondar águas estranhas e provavelmente mais abissais. Como, entretanto, uma lufada agradável e uma imperfeita presença de espírito ainda podem, quanto ao primeiro motivo, ser tamanha fonte de refrigério, então o refrão constante que zumbe em meio à agitação, “Se pelo menos *pudéssemos* rescrever, se pelo menos *pudéssemos* fazer maior justiça aos trechos da superfície crua, aos pobres pedaços de matéria conscientemente decente que nos chamam a atenção através de sua triste exprobração às velhas estupidezes de toque!” – então essa reflexão enternecida, digo, havia de ter seus momentos superlativos e também positivos. Havia de atingir seu auge, sem dúvida, quanto a muito das questões lamentáveis de *The American*, onde, por exemplo, dados os elementos e a essência, dado o pesar há muito armazenado do assunto prenhe de um senso de exposição superprolongada numa vestimenta desajustada, uma vestimenta mal bordada e indigna dele, elas com isso bem proporcionalmente proclamaram as suas queixas. Essa agudeza exortatória, a exigência de indenizações exemplares, ou ao menos de justiça poética, reduziu-se a nada, por outro lado, na presença das maneiras literárias inteiramente melhores de *The Ambassadors* e *A taça de ouro* – uma lista que poderia estender-se em muito com a menção de várias peças menores.

Inevitavelmente, em um caso tal como o de *The American*, e com efeito um pouco menos nos de *Retrato de uma senhora* e *The Princess Casamassima*, cada um desses esforços tão reminescentes de boas intenções frustradas por um veículo traiçoeiro, por uma perícia retardada demais, eu só podia sonhar com a coisa toda de novo enquanto prosseguia – enquanto lia; e, banhando-a, por assim dizer, naquele meio, esperar que, alguma inteligência crítica mais nova e mais sábia sutilmente operando, eu não tenha sobrevivido às velhas catástrofes e acidentes, às velhas feridas e mutilações e desfigurações, totalmente em vão. O mesmo é verdadeiro quanto ao possível efeito, sobre muitas dessas composições reunidas,

menores ou maiores, desse processo de sonhar novamente; instei para que o ar mais fino da forma mais apurada pudesse parecer circular entre elas, dando-lhes um brilho dourado – ao menos para os leitores, conquanto poucos, de algum modo *curiosos* sobre as questões de ar e forma. Nada, mesmo nesse ponto, e nesses comentários bem finais, confesso, poderia afigurar-se-me mais pertinente do que – com uma imensa margem – a tentativa de espalhar aqui uns poucos raios de luz sob os quais algumas de minhas visões bem inflexível e condescendentemente se repetiram e outras, segundo sua espécie e lei, bem alegre e recatadamente se renovaram. Ambos sem dúvida foram meios para que eu me mantivesse não envergonhado; embora, para mim, no geral, como julgo perceber, o interesse na renovação observada tenha sido mais vívido do que o na da repetição consentida. O que foi o caso, na pior das hipóteses, sou levado a perguntar, exceto um honesto convite para que o leitor sonhasse novamente em minha companhia e no interesse de sua própria absorção mais ampla de meu sentido? A principal consequência do reexame para nós mesmos é uma percepção para sempre muito mais ampla do cintilante peixe prateado circulando no mar profundo de nosso esforço, em vez de na rede da maior tarrafa capaz de apanhá-lo; uma cortesia comum feita pelo autor de modo a ditar o melhor curso geral capaz de tornar essa percepção contagiante – uma teia tão belamente enredada, quando não uma coroa tão gloriosa, ele tece por ter no íntimo, e acalentando ali, a confiança convocada ou imaginada. Não há então absolutamente como livrar sua honra empenhada no caso da devolução dessa confiança.

O caminho idealmente elegante consiste em que ele multiplique em qualquer conexão dada todas as possíveis fontes de entretenimento – ou, novamente expressando de forma mais grosseira, que intensifique todas as suas oportunidades de prazer. (Tudo se reduz a isso, à minha e à sua “diversão” – se apenas permitirmos que o termo adquira sua extensão completa; para cuja produção nenhuma humilde questão envolvida, mesmo aquela da nuança da cadência ou a posição da vírgula, deixa de ser abundantemente pertinente.) Basta que pensemos por um instante em um

assunto tal como o jogo dos valores *representacionais*, aqueles que compõem uma parte, e uma parte importante, no fato de tomarmos as coisas oferecidas quando devíamos tomá-las por aspectos e visibilidades – tomá-las no máximo por aparências, imagens, figuras, objetos, tantos itens importantes, tantos itens contributivos da mobília do mundo – a fim de sentir de imediato o efeito dessa condição em todos os passos de nossa aventura e todos os pontos da superfície representada. Basta abrirmos a porta para qualquer uma das forças da exibição dignas do nome para vermos a função imaginativa e qualificativa convocada de imediato a jogar, estando disposta a agir com ânimo. Podemos percorrer acres de suposta prosa exhibitória, na qual o toque que evoca sem rodeios e apresenta com delicadeza, o toque que opera em termos de acurácia e primor, em termos de convicção e ilusão, de comunicação, em uma palavra, está predominantemente ausente. Tudo isso só quer dizer, é claro, que o leitor está, na expressão comum, “vendido” – mesmo quando, pobre espírito passivo, sistematicamente maravilhado e iludido na articulação de seus direitos, ele possa estar vagamente consciente disso. Ele possui, além disso e na maioria das vezes, receio, uma sensibilidade um pouco menos aguçada em outras aptidões, e não menos talvez em relação a um assunto como o de ele ser passado para trás quando a garantia prometida para seu verdadeiro passatempo falha em lhe assegurar aquela vivência mais plena de seu prazer – apenas desfrutada numa leitura direta em voz alta do apelo que lhe é endereçado. Quase nem é necessário observar que o maior teste de qualquer forma literária concebida à luz da “poesia” – para aplicarmos esse termo no sentido literário mais amplo – vacila imperdoavelmente em seu ofício quando deixa de prestar-se a um tratamento *viva voce*.<sup>[177]</sup> Não falamos aqui, naturalmente, das formas não poéticas, mas daquelas cuja aposta mais alta está voltada para a imaginação, para a visão espiritual e estética, a mente levada cativa por um encantamento e um feitiço, uma arte incalculável. A propriedade essencial de uma forma como essa é anunciar seus fins e numerosos segredos, e anunciá-los o mais reconhecidamente

possível, sob a pressão mais rigorosa – a qual é, claro, a pressão da atenção articularmente *verbalizada*. Deixemos que ela recompense quanto quiser e puder a leitura silenciosa; “quieta”, ela ainda assim “estraga” a sua chance e o seu sucesso, ainda brinca com o apetite aguçado ao qual nunca pode honestamente ser indiferente, por não ter se preparado a contento, como se fosse para consagrar a flor de seu efeito ao ato e ao processo de apreensão que tão galhardamente mais lhe solicitam. Ela então, infalível mas não menos galhardamente, reage à altura; pois não encontrei em nenhum lugar justificada a estranha tese de que os valores corretos da prosa interessante dependem inteiramente de testes excluídos – isto é, do fato de ela ser, pela própria compaixão e desonra, perfunctória, limitada, embaralhada e sussurrada. Gustave Flaubert faz em alguma parte sobre esse assunto um excelente comentário – no sentido de que qualquer prosa imaginada que deixa de ser ricamente recompensadora em troca de uma leitura competente em voz alta se mostra equivocada por não estar “nas condições da vida”. Quanto mais *nelas* permanecemos, em toda sua extensão, mais prazer dispensamos; a moral disso – e haveria cinquenta outras coisas pertinentes para dizer sobre isso – é que noto que a revisão intensifica a cada passo o meu impulso íntimo de atender, a meu modo, a essas condições.

Tudo isso sem dúvida quer apenas dizer que, como toda a conduta da vida consiste em coisas executadas, as quais por sua vez executam outras coisas, assim nosso comportamento e seus frutos são essencialmente um, consistente, persistente e inquebrantável, de forma que o ato tem sua maneira de suportar, apresentar e testificar, e assim, dentre nossos inumeráveis atos, não há separações arbitrárias nem sem sentido. Quanto mais somos capazes de agir, menos às cegas alegamos essas diferenças; pelo que, com certa competência, reconhecemos a tempo que “colocar” as coisas é bem exata, responsável e interminavelmente executá-las. A expressão que damos a elas e os termos pelos quais compreendemos isso pertencem quase tanto à nossa conduta e à nossa vida quanto todas as outras características de nossa liberdade; essas coisas produzem com efeito a sua matéria mais refinada para a religião da execução. Mais do que isso, nossas

façanhas literárias desfrutam dessa vantagem nítida sobre muitos de nossos atos, que, embora sigam em frente no mundo e vaguem até mesmo no deserto, não se perdem na mesma proporção; a ligação e a referência que têm conosco, embora tensas, não precisam necessariamente caducar – enquanto, com o laço que nos une *a eles*, podemos fazer quase tudo o que quisermos. Estamos condenados, em outras palavras, quer queiramos ou não, a abandonar e ultrapassar, a esquecer e renunciar e entregar à desolação muitos desempenhos sociais ou vitais – se ao menos porque os traços, registros, conexões, as próprias memórias que de boa vontade preservaríamos, se mostram praticamente impossíveis de serem resgatados com esse propósito da mistura geral. Nós desistimos deles mesmo quando não o faríamos – não é uma questão de escolha. O mesmo não ocorre, por outro lado, com nossas coisas realmente “executadas”, dessa ordem superior e mais apreciável – que de fato nos deixam toda a licença para a desconexão e renúncia, mas definitivamente não nos impõem nenhuma necessidade dessa sorte. Nossa relação com elas é essencialmente recuperável, e nesse fato reside, sentimos, a luxúria incomparável do artista. Cabe inteiramente a ele não romper com seus valores, não “trair” suas importâncias. Para não *ser* desconectado, pela tradição do comportamento, basta que ele sinta que não o está; diante de seu toque mais leve, toda a corrente de relação e responsabilidade é reconstruída. Portanto, se estiver sempre executando, ele quase nunca, por sua própria medida, pode haver concluído. Tudo isso significa para ele uma conduta em grau extremo, pois se trata de uma conduta atestada de modo público e meticuloso. Nosso notório comportamento em liberdade pode parecer imperfeito, pois sempre escapa ao nosso controle; nós muitas vezes temos de consentir que ele compareça em traje caseiro – ou seja, em estado incapaz de tolerar crítica. Mas, em qualquer terreno em que a pretensão ao desempenho por meio de uma série de leis elegantes pode ser aplicada, reina uma verdade soberana – a qual decreta que, como a arte nada é senão exemplar, de nada cuidando se não for ativa, nada terminando se não for consistente, o erro comprovado é o grosseiro ato apologético, o remorso sem solução é o comentário estéril, e

as “conexões” podem servir a propósitos mais refinados do que uma mera contrição pasmada.

# Índice remissivo

(termos para pesquisa no e-reader)

Aldrich, Thomas Bailey (editor)  
Arnold, Mathew (educador)  
*As mil e uma noites*  
*Atlantic Monthly, The* (revista)

Balzac, Honoré de  
*A procura do absoluto*  
*As ilusões perdidas*  
*Comédia humana*  
como suposta inspiração para a *Edição de Nova York*  
*Eugénie Grandet*  
exemplo para James  
*Le Père Goriot*  
Bartet, Julia (atriz)  
Bellei, Sérgio  
Benson, Edward White (arcebispo)  
Blackmur, Richard  
Booth, Wayne  
Brooks, Peter  
Byron, Lorde  
Clairmont, Jane (amante de Byron)  
Colombo, Cristóvão  
*Comédie Française*  
Conrad, Joseph  
Culver, Stuart

D'Annunzio, Gabrielle  
Daudet, Alphonse  
Dickens, Charles  
*David Copperfield*  
Dumas, Alexandre (filho)  
*Affaire Clémenceau: Mémoire de l'Accusé*  
*Denise*  
*Francillon*  
*Monsieur Alphonse*  
Dumas, Alexandre (pai)  
*Os três mosqueteiros*

Edel, Leon  
*Edição de Nova York*

acabamento luxuoso; edição luxuosa  
Bosanquet, Theodora (secretária)  
Coburn, Alvin Langdon (fotógrafo)  
direitos autorais  
frontispícios  
fotografias/ilustrações  
Howells, William Dean  
Pinker, J. B. (agente literário)  
repercussão crítica  
retorno financeiro  
revisão/releitura  
como forma de ressuscitar a “vida latente” da composição  
Scribner, Charles  
Scribner’s (editora)  
Eliot, George (Mary Ann Evans)  
*Adam Bede*  
*Daniel Deronda*  
*Middlemarch*  
*O moinho sobre o rio Floss*  
*Romola*  
Emerson, Ralph Waldo

Ficção, analogias e metáforas  
atos (de uma peça)  
cena  
com a arquitetura  
com a caçada ao escravo fugitivo  
com a compra do tecido  
com a navegação  
com a pintura  
“esponja úmida”  
“garrafa de verniz”  
“pincelada arbitrária”  
com a prestidigitação  
com o teatro  
dramaturgo  
imagens aquáticas  
palimpsesto  
Flaubert, Gustave  
*Madame Bovary*  
saraus literários/encontros dominicais  
Ford, Ford Madox  
France, Anatole  
*Histoire Comique*  
Fuentes, Carlos

Gaskell, Elizabeth  
*Wives and Daughters*

Goetz, William  
três modos de “apreciar” os *Prefácios*  
Goncourt, Edmond de  
*Chérie*  
Gray, Thomas  
*Ode*  
Grimm, irmãos

Hawthorne, Nathaniel

Ibsen, Henrik  
*Casa de bonecas*  
*Espectros*  
*Hedda Gabler*  
identificação de James com  
*John Gabriel Borkmann*  
*O pato selvagem*  
*Os pilares da sociedade*  
*Rosmersholm*  
*Solness, o construtor*  
*Um inimigo do povo*

James, Henry  
*A arte da ficção*  
“A morte do leão”  
*A Passionate Pilgrim and Other Tales*  
*A taça de ouro*  
“A volta do parafuso”  
*As asas da pomba*  
“Benvolio”  
cadernos (diários ou *notebooks*)  
aquisição do hábito de manter um diário de trabalho  
*Confidence*  
*Daisy Miller*  
*Guy Domville* (peça)  
“In the Cage”  
Itália, estada na  
como cenário de ficção  
“Julia Bride”  
Londres  
Círculo Progressista  
problemas de concentração nos grandes centros urbanos  
Northampton, Massachusetts  
“O desenho no tapete”  
*Os papéis de Aspern*  
Paris, estada em  
como cenário de ficção  
Guerra franco-prussiana

*Pelos Olhos de Maisie*  
*Princess Casamassima*  
provincialismo  
*Retrato de uma senhora*  
*Roderick Hudson*  
teatro, fracasso no  
*The Ambassador*  
*The American*  
*The American* (peça)  
*The Awkward Age*  
*The Bostonians*  
“The Chaperon”  
*The Europeans*  
“The Liar” (“O mentiroso”)  
“The Next Time”  
“The Pupil”  
“The Reverberator”, prefácio a  
“The Spoils of Poynton”  
*The Tragic Muse*  
“The Two Faces”  
*Transatlantic Sketches*  
Veneza, estada em  
    como inspiração  
*Washington Square (A herdeira)*  
*Watch and Ward*  
James, William

Kipling, Rudyard

Lesage, Alain-René  
*Gil Blas de Santillana*  
Lowe, Elena  
Lubbock, Percy  
*The Craft of Fiction*  
*Macmillan's Magazine* (revista)  
Martel de Janville, condessa (Gyp)  
Matthiessen, F. O.  
Maupassant, Guy de  
McWhirter, David  
Meredith, George  
Meredith, William (editor)  
Constable (editora)

*Nation, The* (semanário)  
*New Criticism*; Nova Crítica  
*North American Review*

Page, Violet (Vernon Lee)

Paglia, Camille  
Pearson, John H.

*Prefácios*

aventura reversa  
como recordação, rememoração, reapropriação  
descrição de casas/janelas na esquina da Via della Scala (Florença), na riva Schiavoni (Veneza)  
na rue de Luxembourg/rue Cambon (Paris)  
no bairro de Kensington (Londres)  
estória de nossa estória (ou do trabalho artístico)  
*gender studies* (intenção “gay”)  
*notebooks* (cotejo com), 107  
Prefácios como moldura  
*The Art of the Fiction* (cotejo com)  
*The Art of the Novel*  
vade-mécum

Prosa *fin-de-siècle*

Proust, Marcel

Questões de criação

assunto moral *versus* assunto imoral  
cabalístico, efeito  
centro estrutural (ou orgânico)/ponto de comando  
composição, virtude da  
desenvolvimento, a partir de uma idéia  
diálogos  
dificuldade para manter a estória pequena (“inopinado princípio de crescimento”; medições falsas)  
dificuldades técnicas, contribuição para o efeito  
economia funcional  
esforço do artista em produzir a obra  
esquema temporal  
estrutura (do romance)  
fatos acessórios  
*ficelle* (“confidente”)  
“amiga do leitor”  
frouxidão  
geométrica, forma (círculo, quadrado, oval)  
germe (esboço criativo, *idée-mère*, idéia-mãe, *donné*)  
capacidade de geração  
“grandes monstros frouxos e descosturados”  
“homem de imaginação” como herói da estória  
ilusão (dissimulação, artifício) na construção do romance; retórica da dissimulação  
imaginação desassistida  
intensidade  
liberdade (para a criação)  
localidade, necessidade de nomeação  
localidade, representação de uma  
mal, representação do  
matemática, medida; matemáticos, cálculos

narrativas com aparente falta de conclusão; estórias “sem final”  
posição falsa, herói em uma  
primeira tentativa de romance  
em oposição ao conto  
relações com o leitor (necessidade da atenção, da participação ativa do leitor)  
“relações”/“complicações”, como fator de crescimento da narrativa  
representação da análise especulativa (valendo mais, para a ação, do que “vinte incidentes”)  
sobrenatural, representação do  
supertratamento (do assunto)  
unidade de efeito  
unidade de tom  
verossimilhança  
“Viva, viva!”, admoestação de Strether ao jovem Bilham  
Questões de crítica literária  
a “casa da ficção”  
a vida do artista/do ator/do pintor (ver prefácio a *The Tragical Muse*)  
“conflito entre a arte e o mundo”  
*amulette*  
apresentar *versus* contar (uma estória)/ *showing versus telling*  
arquitetura da ficção  
arte *versus* vida  
jardim da vida (onde a arte colhe seu material)  
arte, sacrifício pela  
autor impessoal  
cena dramática *versus* abordagem indireta  
centro de consciência  
conto  
conto de fadas  
criação do personagem antes do enredo  
crítica teatral  
deslumbramento como recurso dramático  
drama do discernimento/drama da consciência  
dramatização  
épica medieval  
figuras em *disponibilité/disponibles*  
forma clássica subjacente *versus* forma técnica (ou executiva)  
lâmpadas, iluminando aspectos do assunto  
lanterna mágica  
método cênico/princípio teatral  
mimese  
não-cênico, propriedades do  
narração objetiva/impessoal  
narrativa em primeira pessoa (a autobiografia)  
em narrativa longa  
fluidez da auto-revelação  
narrativa em terceira pessoa  
*novel versus romance*  
o elemento romântico/sentido de romântico

novela  
observador, papel do  
passado “aberto à visitação”  
peças publicadas  
personagem como herói *versus* personagem como historiador  
personagem secundário (satélite) como centro de consciência  
pictórico *versus* dramático  
poesia (em seu sentido literário mais amplo)  
ponto de vista  
questão da mulher  
“frágeis embarcações”  
resenha em *Modern Women*  
realidade, elo com a  
registro da consciência  
romança  
romance como “paraíso dos fios soltos”  
romance de aventuras  
romance dialogal  
romance *versus* drama (peça teatral)  
testemunha/observador (personagem secundário como) do caso narrado  
tratamento e assunto (*manner versus matter*)  
tratamento satírico  
tratamento *viva voce*

*Revue des Deux Mondes*  
*Roman de la Rose*  
*Roman de Renart*

Scott, Walter  
Sedgwick, Eve Kosofsky  
Shakespeare, William  
*Antônio e Cleópatra*  
*Hamlet*  
*Macbeth*  
*O mercador de Veneza* (Pórcia)  
*Romeu e Julieta*  
Shelley, Mary  
Shelley, Percy Bysshe  
“Ozymandias”  
Silsbee, capitão  
Stevenson, Robert Louis  
*A ilha do tesouro*  
*Weir of Hermiston*  
Sturges, Jonathan

Thackeray, William  
*A feira das vaidades*  
*Dennis Duval*

*Os Newcomes*

Thoreau, Henry David

Tintoretto (Jacopo Robusti)

*Crucificação*

Tolstói, Leão

*Ana Karênina*

*Guerra e paz,*

Turgueniev, Ivan

arquitetura do romance (“melhor de menos do que de mais”)

influência em James

Wells, Herbert George

ataque a James

*Boon, the Mind of the Race, The Wild Asses of the Devil, and The Last Trump*

West, Roberta

Wilson, Edmund

Win, Yvor

Zola, Émile

*Thérèse Raquin*

- [1] Os textos se encontram, respectivamente, em JAMES, 1998; JAMES, 1997 e JAMES, 1994.
- [2] BLACKMUR, 1937: xxxi-xxxvii; BLACKMUR, 1983: 125-43.
- [3] Veja, por exemplo, BROOKS, 1976, ou STEVENSON, 1949.
- [4] Cf. WILSON, 1948: 94, e PEARSON, 1997: 93-6.
- [5] JAMES, 1937: 5.
- [6] PAGLIA, 1992: 555.
- [7] Neste trabalho, deixamos em português apenas os títulos das obras de James que foram vertidas para a nossa língua. Com relação aos ensaios de críticos, como Percy Lubbock e Wayne Booth, por exemplo, os títulos seguem os das obras consultadas, independentemente de já terem sido traduzidas.
- [8] CULVER, Stuart. Ozymandias and the mastery of ruins: the design of the *New York Edition*. In: McWHIRTER, 1995: 46.
- [9] Idem, p. 47.
- [10] Idem, p. 624.
- [11] A compilação foi sendo lançada, a cada dois volumes, entre dezembro de 1907 e julho de 1909. Entre dezembro de 1908 e janeiro de 1909, James ainda negociava com a Scribner's a foto do frontispício do volume xvii, que se baseava na novela *Julia Bride*, tardiamente incluída. A edição inglesa, publicada a partir de 1908, chamou-se apenas *The Novels of Henry James*, sem nenhuma referência aos contos, que perfaziam um terço dos volumes (apud ZABEL, 1974: 29-36; McWHIRTER, 1995: 55, 86, 274-7).
- [12] EDEL, 1987: 625. Sobre as alterações em *Daisy Miller*, veja HORNE, Philip, "Henry James at work: the question of our texts", in FREEDMAN, 1998. Sobre as revisões em geral, cf. RIVKIN, Julie, "Doctoring the text: Henry James and revision", in McWHIRTER, 1995.
- [13] EDEL, 1987: 624.
- [14] JAMES, 1984: 32.
- [15] As referências a Balzac podem aqui ser acompanhadas nos prefácios de *Roderick Hudson*, *The American* e *The Ambassadors*, por exemplo. Veja também nota 8 do Prefácio a *Roderick Hudson*.
- [16] McWHIRTER, 1995: p. 6.
- [17] Apud BANTA, Martha, "The excluded seven: practice of omission, aesthetics of refusal, in McWHIRTER, 1995: 241.
- [18] Sobre como a ausência de sete romances (ficaram de fora, além dos citados, *The Other House* e *The Sacred Fount*) afeta a nossa percepção dos que restaram, veja BANTA, Martha, in McWHIRTER, 1995. Para uma análise mais aprofundada sobre as relações de mercado enfrentadas por James para a publicação da *Edição de Nova York*, cf. ANESKO, Michael, "The eclectic architecture of Henry James's *New York Edition*", in ANESKO, 1986.
- [19] Veja Prefácio a *A taça de ouro*.
- [20] EDEL, 1987: 591.
- [21] BLACKMUR, 1937: viii.
- [22] McWHIRTER, 1995: 3.
- [23] CULVER, Stuart, in McWHIRTER, 1995: 43.

[24] ANESKO, Michael, “Ambiguous allegiances: conflicts of culture and ideology in the making of the *New York Edition*”, in McWHIRTER, 1995: 79.

[25] EDEL, 1987: 663.

[26] ANESKO, Michael, in McWHIRTER, 1995: 81.

[27] James achou a douração “talvez um pouco pesada demais” (idem, p. 86).

[28] EDEL, 1987: 629. Ozymandias é uma referência a um soneto de Shelley, escrito em 1818. Nele, um viajante de uma “terra antiga” diz ter visto as ruínas de um fabuloso monumento erigido em glória ao tirano egípcio Ozymandias. Veremos, adiante, as leituras de Edel e de Culver para essa comparação de James. (CULVER, in McWhirter, 1995: 39-40) O poema completo é o seguinte: I met a traveller from an antique land/ Who said: Two vast and trunkless legs of stone/ Stand in the desert... Near them, on the sand,/ Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,/ And wrinkled lip, and sneer of cold command/ Tell that its sculptor well those passions read/ Which yet survive, stamped on these lifeless things,/ The hand that mocked them, and the heart that fed.// And on the pedestal these words appear:/ “My name is Ozymandias, king of kings:/ Look on my words, ye Mighty, and despair!”// Nothing beside remains. Round the decay/ Of the colossal wreck, boundless and bare/ The lone and level sands stretch far away (apud biblioteca virtual da Universidade de Toronto, disponível em <<http://www.library.utoronto>>).

[29] ANESKO, Michael, in McWHIRTER, 1995: 79.

[30] CULVER, Stuart, in McWHIRTER, 1995: 49.

[31] FORD, 1915: 152.

[32] EDEL, 1987: 655.

[33] McWHIRTER, 1995: 2.

[34] GOETZ, 1979.

[35] Goetz destaca alguns tópicos tratados por James – a questão do ponto de vista, a tese da forma “orgânica” da ficção, a necessidade de um “centro de consciência” – que foram retirados dos Prefácios e se tornaram idéias de uso geral.

[36] McWHIRTER, 1995: 282; BOOTH, 1968: 402.

[37] Veja a obra supracitada de BOOTH (a primeira edição é de 1961) e de EDEL, sobretudo “The architecture of Henry James’s *New York Edition*”, 1951.

[38] LUBBOCK, 1976: 9. (Destaque nosso.)

[39] Idem, p. 189.

[40] Idem, p. 110.

[41] Idem, p. 258 e 261.

[42] Idem, p. 269.

[43] Em 1873, James escreve a seu irmão, William, contando ter adquirido o hábito de manter um diário literário. Seus primeiros registros conhecidos datam, porém, de 1878, seguindo com várias interrupções durante mais de trinta anos. Em 1947, esse registro de seu processo de trabalho foi editado por F. O. Matthiessen e Kenneth B. Murdock com o título *The Notebooks of Henry James*. Todos os romances e a maioria dos contos são aí discutidos, quer quando ainda estavam em andamento, quer em seu estágio inicial, da primeira inspiração. Sobre a manutenção de um registro, James confessa, em 1881: “[...] perdi muito por ter perdido, ou, antes, por não ter adquirido o hábito de tomar notas. Poderia ter sido muito útil para mim. Agora, que estou mais velho e tenho mais

tempo, que o ofício da escrita me é menos laborioso e posso trabalhar quando me aprouver, devo empenhar-me para manter, até certo ponto, um registro das impressões fugidias, de tudo que vem, que vai, que vejo e sinto e observo. Captar e conservar algo da vida – é isso que quero dizer” (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 23).

[44]ZABEL, 1974: 19.

[45]JAMES, 1995: 19.

[46]BLACKMUR, 1937: vii-viii.

[47]BOOTH, 1968: 23-5.

[48]GOETZ, 1979: 334.

[49]Apesar de James ser o autor da questão *showing versus telling*, sua popularização se deve mais ao empenho crítico de Percy Lubbock em *The Craft of Fiction*. “Tratamento” e “assunto” são nossas sugestões para traduzir os termos “manner” e “matter” (GOETZ, 1979: 334).

[50]ROWE, John Carlos, “Foreword”, in McWHIRTER, 1995.

[51]PEARSON, 1997: 11 e 19, grifo do autor. A sugestão de que os Prefácios serviriam como guia ou vade-mécum baseia-se, vimos, em carta que o próprio James escreveu a Howells.

[52]MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 92. Veja também a nota 11, do Prefácio a *The Tragic Muse*.

[53]LUBBOCK, 1976: 9.

[54]BELLEI, 1998: 85-6.

[55]Idem, p. 70 e 86-7.

[56]Idem, p. 88.

[57]BLACKMUR, 1937: xviii.

[58]Quando James faz referência a idéias de outro escritor, como Turgueniev ou Flaubert, ela vem a reboque de seu próprio arrazoado, como elementos capazes de justificar o seu ponto de vista.

[59]JAMES, 1995: 26.

[60]“*Romance*”, aqui, relacionado com a idéia de “romança”, relato maravilhoso ou de aventuras, sem apego à realidade, por vezes revelando um caráter romântico. Em inglês, opõe-se a “*novel*”, o romance como gênero literário. (Veja nota 4, do Prefácio a *The American*)

[61]BOOTH, 1968: 42-4.

[62]Idem, p. 45.

[63]BELLEI, 1998: 85-7.

[64]Apud ZABEL, 1974: 478-80.

[65]Idem, p. 485.

[66]Veja o Prefácio a *The Tragic Muse*, especialmente a nota 7.

[67]BLACKMUR, 1983: 125-32.

[68]Idem, p. 134-7.

[69]Idem, p. 42.

[70]Não precisamos insistir que o termo “cena humana”, usado para definir o mundo exterior, já é uma expressão “modificada” pela mão do dramaturgo.

[71]O crítico inglês Philip Guedalla dividiu sarcasticamente a obra de Henry James em: James I, James II e The Old Pretender. *Pretender* tanto pode ter a acepção de pretendente (ao trono), como de charlatão, impostor, enganador. Uso a tradução fingidor, também possível, não só por caber na argumentação, mas também por lembrar Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor...” (apud JAMES, 1995: 8).

[72]BOOTH, 1968: 26.

[73]BLACKMUR, 1937: xiii.

[74] JAMES, 1937: 125.

[75] GOETZ, 1979: 338-40.

[76] Idem, p. 333.

[77] PEARSON, 1997: 8.

[78] Idem, p. 4 e 43; SEDGWICK, Eve Kosofsky, “Shame and performativity: Henry James’s *New York Edition* Prefaces”, in McWHIRTER, 1995: 219.

[79] ANESKO, Michael; CULVER, Stuart, in McWHIRTER, 1995, respectivamente, p. 39-57; 77-89.

[80] BLACKMUR, 1937: ix.

[81] GOETZ, 1979: 334.

[82] Idem, p. 338.

[83] JAMES, 1937: 196.

[84] GOETZ, 1979: 345-6.

[85] Idem, p. 346.

[86] CULVER, Stuart, in McWHIRTER, 1995: 39. A frase se encontra em uma carta a Edmund Gosse, escrita em 1915, dez anos depois, portanto, do lançamento da *Edição de Nova York*.

[87] Idem, p. 40.

[88] Idem, p. 57.

[89] Frase final do Prefácio a *The Ambassadors*.

[90]Impressionado com o gênio nato do escultor Roderick Hudson, natural de Northampton, Massachusetts, o rico mecenas Rowland Mallet o leva a Roma, para que o jovem aperfeiçoe o seu talento. Na Europa, Rowland o apresenta a seu círculo de amigos e artistas. As primeiras estátuas feitas por Roderick são de Adão e Eva. O escultor se apaixona por Christina Light, filha de uma aventureira americana e um nobre italiano. Louco de amor, Roderick pára de produzir. Preocupado com o amigo, Rowland faz vir à Europa a mãe e a noiva do moço, Mary Garland. De início, o plano surte efeito, mas, ao saber que Christina ficara noiva do príncipe Casamassima, o artista cai em nova depressão. Rowland o leva à Suíça juntamente com Mary e a sra. Hudson, para que ele se restabeleça. Por coincidência, porém, Christina também está lá. Roderick empresta dinheiro a Mary, para acompanhar a amada. Furioso, Rowland confronta o amigo, acusando-o de egoísmo. A mãe de Christina a força a casar com o príncipe. Roderick vai para as montanhas, onde uma tempestade de neve o mata.

[91]*The Atlantic Monthly*: revista norte-americana fundada em 1857, em Boston. O romancista William Dean Howells, amigo de James, foi um dos editores. Apud HORNE, in FREEDMAN: 1998: 65.

[92]Veja nota 30, da Introdução.

[93] James pode estar se referindo a livros publicados. Em 1875, é lançada sua primeira coletânea de contos, *A Passionate Pilgrim and Other Tales* (em que se incluem “A Passionate Pilgrim”, “The Last of the Valerii”, “Eugene Pickering”, “A madona do futuro”, “The Romance of Certain Old Clothes” e “Madame de Mauves”), e ensaios de viagem, em *Transatlantic Sketches*. No entanto, apesar de *Roderick Hudson* ser seu primeiro romance publicado no formato de livro, *Watch and Ward* já aparecera, serializado, em 1871, em *The Atlantic Monthly* (apesar de o volume só ser lançado em 1878). Mais tarde, James não julgou esta sua estréia em narrativas longas digna de ser incluída na *Edição de Nova York*. O mesmo ocorreu com “The Story of a Year”, seu primeiro conto assinado, publicado na edição de março de 1865 em *The Atlantic Monthly* (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947 e ZABEL, 1974: 1-35).

[94] Essa é uma das características essenciais da técnica jamesiana. Ao redigir o esboço da conclusão de *Retrato de uma senhora*, que termina com a partida da heroína para a Itália, ele afirmou: “A crítica óbvia que se pode fazer é que não há conclusão – não levei a heroína ao termo de sua situação – deixei-a *en l’air*. Isso é tanto verdadeiro quanto falso. Nunca se conta *tudo* de qualquer coisa; só é possível captar o que forma um conjunto. O que fiz tem essa unidade – forma um conjunto, é completo”. Anos antes, a respeito de “A Extraordinary Case” (1868), seu irmão William James comentou essa sensação de deixar as coisas “no ar”, aparentemente inconclusas. James teria a intenção de “dar uma impressão do tipo que costumamos ter das pessoas na vida: suas órbitas saem do espaço, deitam-se por pouco tempo sobre as nossas e depois partem novamente, rodopiando para o desconhecido, deixando-nos com pouco mais do que a impressão de sua realidade e um sentimento de curiosidade frustrada quanto ao mistério do início e o final de sua existência”. Para William, apesar de difícil, esse método “tinha uma profunda justificativa na natureza” (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1974: 182).

[95] Ironicamente, James não parecia tão contente ao falar desse país em 1882. Decidido a abandonar os Estados Unidos pela Europa, sua primeira opção é a Itália. Ao lembrar-se da época em que lá começou a escrever *Roderick*, ele observou: “Passei ali algum tempo bastante desencorajador e, por mais adorável e desejável que fosse, não me parecia uma residência permanente, que rendesse frutos. Desejava algo mais ativo...” (idem, p. 24).

[96] James chegou à sua cidade natal no início de janeiro de 1875. Alojou-se em dois quartos em iii East 25<sup>th</sup> Street, entre a Lexington e a Quarta Avenida, perto da Madison Square e da Quinta Avenida. Em seus cadernos, lemos: “Passei ali um inverno luminoso, frio, desinteressante e nada rendoso, terminando *Roderick Hudson* e escrevendo para o *Nation*. (Essas duas tarefas me mantiveram vivo.)”. Nesses seis meses, em matéria de ficção, produziu apenas mais um conto, “Benvolio”, sua única alegoria. Dedicou-se com afinco à tarefa de resenhista. Ao todo, foram 39 artigos escritos para o semanário *Nation*, então com uma florescente (para a época) circulação de 10 mil exemplares. Cobriu uma vasta gama de assuntos, do teatro à literatura (sobretudo ensaios literários e de viagem, biografias e quase tudo relacionado com a França), passando pelas artes plásticas. Sua pena é leve e bem-humorada, por vezes irônica. No cômputo geral, porém, chegou à conclusão de que lucraria mais somando a renda dos folhetins à função de correspondente na Europa (idem, p. 24, e EDEL, 1987: 171-7).

[97] Situado às margens do rio Connecticut, na Nova Inglaterra, Northampton, na época, era um pequeno vilarejo de largas ruas de terra, velhas casas brancas, olmos altos e cedros vermelhos. Segundo Edel, James conheceu o povoado em 1864 e lá residiu entre agosto e dezembro do mesmo ano. Pouco antes da visita, enviara um ensaio à *North American Review*. O artigo não só foi aceito para publicação como, até janeiro de 1865, três outros textos de James foram incluídos no periódico.

Assim como ocorreu com seu herói Roderick, foi em Northampton que James começou a ver seu talento apreciado e monetariamente recompensado (EDEL, 1987: 68-9).

[98] James escreveu seu primeiro ensaio sobre Balzac (também o primeiro de sua série sobre romancistas franceses) em 1876, logo após a publicação, em livro, de *Roderick Hudson*. Assim como o “primeiro dos realistas”, com cuja obra entrou em contato durante a juventude em Newport, James tornara-se uma máquina de redigir, num empenho para tornar-se um escritor profissional. Além disso, revelou admiração pelo retrato da vida provinciana, pela visão panorâmica e pela construção de “um mundo palpável, provável” desenvolvida pelo escritor francês. Na verdade, dentre todos os modelos, talvez possamos dizer que Balzac tenha sido, para James, o maior. Sobre ele, James se debruçará várias outras vezes, sempre destacando, em seus textos e palestras, a lição do grande mestre, do “ídolo”, que, por meio de dedicação feroz e seu firme senso profissional, conseguia ter completo domínio de todos os elementos de seu “quadro” (idem, p. 54, 55, 129, 165, 176, 202, 602 e 603).

[99] De acordo com Edel, o escritor teria se inspirado na figura enigmática da bostoniana Elena Lowe para construir a personagem de Christina Light. James conheceu-a em Roma, em 1873, quando ela despertava paixões. Miss Lowe, revela o romancista, “é muito bela, muito adorável, muito reservada e muito misteriosa para não ter uma porção de adoradores”. Depois de ter flertado com um pintor chamado Bellay, ela se casou com Gerald Perry, filho de um ex-cônsul britânico (idem, p. 147-8).

[100] Em 1882, seis anos após a publicação de *Roderick* e na tentativa de verter *Daisy Miller* para o teatro, James escreveu: “A forma dramática me parece a coisa mais bela possível”. O palco, sobretudo o francês, na forma da Comédie Française, sempre o fascinou (“Posso dizer que conheço a Comédie Française”, anotou sobre o ano em que residiu em Paris, 1876). Todo o esforço empregado para dominar essa arte, porém, o levará a um dos maiores fracassos de sua carreira, a malfadada peça *Guy Domville* (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 26, 44 e 179-81).

[101] James refere-se a *The Princess Casamassima*, publicado primeiramente em folhetins na *The Atlantic Monthly* entre setembro de 1885 e outubro de 1886. O romance tinha a mesma personagem, Christina Light, agora convertida à condição de princesa. O escritor esperava que essa obra o redimisse do retumbante fracasso de *The Bostonians*, mas o projeto também malogrou. James escreveu ao amigo William Howells, em 1888: “Estou ainda desconcertado com o misterioso e (para mim) inexplicável dano aparentemente causado por meus dois últimos romances, *The Bostonians* e *The Princess*, nos quais depositara tantas esperanças e que renderam tão pouco” (idem, p. 69, e ZABEL, 1974: 638).

[102] Christopher Newman, bem-sucedido homem de negócios que viaja à Europa em busca de uma esposa, fica noivo de Claire de Cintré, bela viúva e filha de uma aristocrática família parisiense, os Bellegardes. Embora empobrecidos, os Bellegardes não permitem o enlace socialmente aviltante, por mais que o arranjo lhes fosse financeiramente vantajoso. Os elementos romanescos começam a intensificar-se a partir desse ponto. O irmão de Claire e aliado de Christopher, Valentin, é ferido mortalmente num duelo. Antes do último suspiro, manda Christopher procurar uma velha criada, que lhe conta um terrível segredo familiar: a marquesa, matriarca da família, fora responsável pela morte do marido por recusar-lhe um remédio salvador. Numa atitude nobre, que o distinguiria assim dos decadentes Bellegardes, Newman prefere não usar o segredo para denegrir o nome da família e vingar-se da afronta. Claire vai para um convento de freiras carmelitas.

[103] A saúde de James sempre inspirou cuidados. Uma enfermidade nas costas, talvez causada, nas palavras do autor, por “um ferimento obscuro” sofrido durante um incêndio em Newport, no início da Guerra Civil, infligia-lhe dores terríveis, obrigando-o a permanecer deitado durante longos períodos (EDEL, 1987: 57-61).

[104]As obras citadas foram interrompidas durante o curso da serialização. *Wives and Daughters*, de Elizabeth Gaskell, foi publicada postumamente, em 1886; *Weir of Hermiston* (1896), deixada inacabada por Robert Louis Stevenson, e *Dennis Duval*, suspensa pela morte de William Thackeray, em 1864 (OUSBY, 1994).

[105]Anos depois de escrever o romance, o “palco” tornou-se real. Segundo os diários de James, Edward Compton lhe propusera transformar “*The American* numa peça; há sem dúvida uma peça ali”. Com o próprio Edward Compton no papel de Christopher Newman, e Elizabeth Robins no de Claire de Cintré, a obra estreou em Londres no outono de 1891, para uma temporada de dois meses. A peça segue de perto as peripécias do romance, mas lhe impõe um enfraquecedor final feliz (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 100).

[106]Há uma diferença entre os termos ingleses *novel* e *romance*. De modo geral, *romance* está relacionado ao nosso “romança”: a origem de ambos está nos contos medievais, geralmente em versos, que apresentavam narrativas fantasiosas e rocambolescas, como o *Roman de la Rose*, o *Roman de Renart* ou os romances do ciclo arturiano. Enquanto em português, porém, o sentido de romança se restringe à épica medieval, em inglês ele se ampliou de forma a abranger qualquer relato ficcional de eventos misteriosos, heróicos, extraordinários. Não corresponde exatamente a um enredo romântico, apesar de este sem dúvida seguir em parte os ditames do *romance*. O prefácio a *The American* é bastante empregado para discutir a dicotomia entre *novel* (o romance, como gênero literário, que atingiu a maturidade baseando-se nos moldes realistas) e *romance*. Enquanto muitos dos primeiros críticos (Edmund Wilson, em “The ambiguity of Henry James”; Joseph Warren Beach, em *The Method of Henry James*; Cornelia Kelley, em *The Early Development of Henry James*, e R. P. Blackmur, em “*The American*”) concordam com o escritor afirmando que este usou o *romance* em suas obras iniciais, outros (Graham Greene, em *The Lost Childhood and Other Essays*; Elizabeth Stevenson, em *The Crooked Corridor: A Study of Henry James*; Leo Ben Levy, em *Version of Melodrama: A Study of the Fiction and Drama of Henry James*, e Peter Brooks, em *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*) posteriormente advogaram a tese de que James fez uso de elementos romanescos até mesmo em seus livros da fase madura, como *The Ambassadors* e *A taça de ouro*. Para evitar confusão, sempre que James se referir a *romance* (em contraposição a *novel*) deixaremos o termo no original, em itálico (*Random House Unabridged Dictionary*. New York: Random House, 1993; *The American Heritage Dictionary*, Houghton Mifflin Company, 1992, versão eletrônica de 1994; FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, versão eletrônica de 1996; MOISÉS, 1990; LEVY, 1957; BROOKS, 1976; e BLACKMUR, 1983: “*The American*”).

[107]Thomas Gray (1716-71), poeta considerado precursor do romantismo inglês. Sua *Ode* foi escrita em 1769, data em que o duque de Grafton foi empossado reitor da Universidade de Cambridge, onde Gray lecionava história moderna. (OUSBY, 1994: 283-4.)

[108]A Paris que James encontrou, na ocasião, fazia parte de uma França fervilhante, cujos ecos da guerra franco-prussiana e da Comuna ainda se faziam ouvir. Seus artigos, então escritos para o *New York Tribune*, entretanto, não evidenciam esse lado, talvez por causa da ausência de “perspectiva” a que se referirá em seguida. (Veja, a esse respeito, EDEL, 1987: 181-94.)

[109]O pai *Goriot*, 1834.

[110]“Toil and trouble”, no original. Alusão shakespeariana: “Double, double, toil and trouble; Fire burn, and cauldron bubble”, dizem as bruxas de Macbeth, no quarto ato, cena 1.

[111]“Cuspido e escarrado”, ou seja, o protótipo do romântico; em francês no original.

[112] *Retrato de uma senhora* é, juntamente com *Daisy Miller*, um dos maiores sucessos comerciais de James. Conta a estória de uma jovem órfã, Isabel Archer, de Albany, Nova York, que viaja à Inglaterra para visitar uns tios ricos. O filho deles, o tuberculoso Ralph Touchett, apaixonado por Isabel, convence o pai a deixar parte da herança para ela. Quando o sr. Touchett morre, pouco depois, Isabel se vê repentinamente abonada. Resolve gozar sua inesperada fortuna na Europa continental. Ela recusa duas propostas de casamento, do rico americano Casper Goodwood e de Lorde Warburton – para não perder sua liberdade. Em Florença, porém, madame Merle, amiga da sra. Touchett, apresenta a jovem a Gilbert Osmond, viúvo e com uma filha pequena, Pansy. Isabel se encanta com a sofisticação e o *savoir-vivre* de Osmond e termina por casar-se com ele – apenas para ficar sabendo depois que ele é um homem fútil que só a desposara pelo dinheiro. Isabel recebe a notícia de que Ralph está à beira da morte e resolve partir para a Inglaterra. Osmond a proíbe. Isabel descobre que Pansy é filha de Osmond e madame Merle, adivinhando o interesse desta última no casamento do viúvo. Ela confronta o marido e viaja para ficar com Ralph, que morre em seguida. Casper ainda procura convencer Isabel a casar-se com ele, mas ela volta à Itália, onde Osmond a espera.

[113] A memória de James o traiu nesse ponto. A visita a Florença ocorreu na primavera de 1880, como pode ser verificado em suas anotações. Lá, num quarto “naquela reentrância profunda, à frente” do Hotel de l’Arno, começou a escrever o *Retrato*, ou seja, como ele especificou, “retomei e reescrevi um antigo início, elaborado muito antes” (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 29). Veja também a biografia de Edel: James chegou a Florença em 28 de março de 1880. Poucos dias depois, viajou novamente para Roma e Nápoles, e, então, retornou à Florença, no fim de abril do mesmo ano (EDEL, 1987: 252-5).

[114] A pedido de James, a estréia do romance foi adiada na MacMillan’s de agosto para outubro; um mês depois, iniciava sua trajetória nos Estados Unidos (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 29; EDEL, 1987: 255-7).

[115] Em suas anotações, James conta ter encontrado “apartamentos sujos com uma vista adorável” no quarto andar da Riva Degli Schiavoni 4161. James recorda-se das “paredes rosadas” da igreja de Santo Giorgio Maggiore, situada na ilha de mesmo nome, à frente, além do “movimento do cais” e “gôndolas de perfil”. “Foi uma época maravilhosa”, diz ele, “uma dessas coisas que não se repetem – eu me julgava jovem de novo. A adorável primavera veneziana veio e se foi, e trouxe com ela uma infinidade de impressões, de horas deliciosas. Apaixonei-me pelo lugar, pela vida, pelas pessoas, pelos hábitos [...] saía de manhã – primeiro para o Florian’s, para o café da manhã; depois para meu banho, no Stabilimento Chitarin. Então passeava, olhando os quadros, a vida nas ruas etc., até o meio-dia, quando tomava meu verdadeiro desjejum no Caffè Quadri. Depois disso, voltava para casa e trabalhava até às seis – ou às vezes apenas até às cinco. Nesse caso, tinha tempo para uma hora ou duas *en gondole* antes do jantar. Costumava bater perna à noite, ia ao Florian’s, ouvia música na *piazza* e por vezes visitava a sra. [Katherine] Bronson [...] [Em Veneza] escrevi diligentemente todos os dias e terminei, ou quase, meu romance” (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 31; EDEL, 1987: 264).

[116] James tem uma relação contraditória com os grandes centros urbanos. Se, por um lado, acha neles material para suas composições, reclama que as exigências cidadinas tiram-lhe a concentração. “As interrupções aqui [em Boston] pela manhã são intoleráveis”, relatou em 20 de dezembro de 1881. Nem Londres escapa. James desenvolveu uma grande afeição pela capital inglesa, descrevendo-a como “porto seguro para a vida toda” (trinta anos antes de tornar-se cidadão britânico). Mesmo assim, conta que, na primavera de 1880, mais de três anos depois de instalar-se lá, refugiara-se na Itália, “em parte para escapar da ‘temporada’, que se tornara um terror para mim – (Eu virara um arroz-de-festa contumaz etc.) e suas interrupções, repetições e fadigas eram

horrivelmente aborrecidas, tornando o trabalho muito difícil” (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 29 e 33).

[117] Em outubro de 1875, James zarpar para Paris, onde morou um ano antes de fixar-se em Londres (veja Prefácio a *The American*, p. 132). Na época escrevia artigos como correspondente internacional do *New York Tribune* (“material ruim, mas que servia a seu propósito”). Ao 32 anos, entrou em contato com Ivan Sergeyevich Turgueniev, então com 57 anos, talvez sua principal influência contemporânea, ao lado dos predecessores, principalmente Balzac e George Eliot. “Trata-se do maior romancista atual”, escrevera James num artigo, em 1874. Falando da sensação de “desarmonia” que há no relacionamento entre Turgueniev e sua terra natal, de seu agudo senso de observação e de sua tendência de “constantemente encontrar um incidente, pessoa ou situação *moralmente* interessante”, James na verdade parecia estar descrevendo a si mesmo. Turgueniev apresentou-o aos encontros dominicais na rue de Faubourg St. Honoré, *chez* Gustave Flaubert, então com 54 anos e já aclamado autor de *Madame Bovary*, introduzindo-o à elite literária da época (“*Je suis lancé en plein Olympe*”, escreveu James a seu amigo T. S. Perry): Edmond de Goncourt, 53; Émile Zola, 35, que já lançara *Thérèse Raquin*; Alphonse Daudet, também com 35; e um protegido de Flaubert, Guy de Maupassant, que, aos 25, nada havia publicado ainda. Durante sua estada em Paris, James comparecia a essas reuniões pelo menos uma vez por mês, apesar de se ressentir do radicalismo do grupo, que abominava a *Revue des Deux Mondes* (onde apareciam traduções dos contos de James) e alguns romancistas menores, como Gustave Droz, de quem o escritor americano gostava. Havia entre eles uma espécie de auto-suficiência que excluía James (ou, nesse aspecto, grande parte do mundo literário exterior à França). No entanto, sua defesa da perfeição da escrita como “única função do romance” – um “mérito” que incluía todos os outros – parece ter sido o grande denominador comum entre James e esses “radicais” (idem, p. 26; EDEL, 1987: 165 e 181-8, e ZABEL, 1974: 31).

[118] “Disponíveis”, em francês no original.

[119] “Costuma carecer de arquitetura.” Segundo Matthiessen, mesmo quando suas narrativas portavam uma estrutura rígida, como *The Wheel of Time* e *What Maisie Knew*, James procurava ocultá-la sob as relações entre os indivíduos ou a apresentação de um personagem. Para o romancista, a forma, “no sentido de uma construção ordenada, era essencial, mas como um meio e não um fim. O fim era a revelação do caráter” (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947, Introdução). Sobre o cuidado com os detalhes da estória, com a formação de uma vasta e multifacetada superestrutura e com a geração do interesse, veja adiante a comparação com a pilha de tijolos cuidadosamente erigida (p. 167 e 171) e também quando James confessa preferir tratar o assunto com excesso de zelo ao invés de com a falta deste (p. 173).

[120] “Ficaria numa situação bastante difícil”, em francês no original.

[121] “Em disponibilidade”, em francês no original.

[122] Desde a publicação de *Daisy Miller* (1878), a jovem atrevida, mas ingênua; inteligente, mas desprovida de sutileza para entender os códigos de comportamento alheios; representante da pujança, da natureza e da liberdade do Novo Continente, em face das complexidades da velha cultura, tornou-se uma das principais figuras na galeria de personagens de James. Em 1868, James já escrevia um artigo pró-feminista para a *Modern Women*. Nesse texto, em que defendeu as mulheres como vítimas da “armadilha do casamento” e declarou que a era da misoginia estava no fim, pela primeira vez concebeu a imagem da “moça americana” como um fenômeno específico. A personagem foi inspirada em sua prima, Minny Temple. “A grande heroína de nossa cena cotidiana”, segundo a definição de James, morreu cedo e tragicamente, de tuberculose. *Daisy Miller* foi o primeiro grande sucesso internacional do escritor. Vinte mil cópias foram vendidas em poucas semanas somente com a edição americana, em capa mole, da Harper’s. Durante muito tempo, uma “Daisy Miller” foi a

expressão usada para designar qualquer jovem americana, charmosa e atrevida, que aparecesse no continente europeu (EDEL, 1987: 215-8; veja também GORDON, 1999, sobretudo entre p. 29 a 122).

[123] Edel estranha a expressão “frágeis embarcações” para as heroínas do escritor – em geral bastante fortes e dominantes. James conheceu George Eliot, a quem admirava, pessoalmente. Aos 21 anos, em suas primeiras resenhas, ele aconselhava o estudo do “realismo” da romancista: apesar de tecer tramas “desajeitadamente artificiais”, ela saberia como delinear personagens humanos. Além disso, ainda segundo James, tinha qualidade poética, observação microscópica, humor discreto e retórica impecável. Para o escritor, o “espontâneo e o artificial” eram os dois principais – e conflitantes – elementos na romancista. Quando o segundo dominava, produzia *Romola* (1863); quando o primeiro levava vantagem, o resultado era a obra-prima *Middlemarch* (1872). Além deste último, os outros romances citados pelo escritor – *Adam Bede* (1859), *O moinho sobre o rio Floss* (1860) e *Daniel Deronda* (1876) – são todos de George Eliot (EDEL, 1987: 70 e 239).

[124] Fazendo um empréstimo do vocabulário teatral, James assim denominou “aqueles personagens que pertencem menos ao assunto do que ao tratamento empregado” (BLACKMUR, 1937: xxx).

[125] O trecho aludido refere-se ao momento em que Isabel começa a entender o tipo de relacionamento que havia entre seu marido, Osmond, e madame Merle. Muitos anos antes de escrever os Prefácios, James creditava falta de ação ao *Retrato*, pelo menos até a ocasião do casamento de Isabel. Faltando seis partes do romance para entregar, queixou-se de uma difusão “talvez grande demais” na seção anterior: “A fraqueza de toda a estória é que ela é muito exclusivamente psicológica – depende muito pouco dos incidentes” (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 15).

[126] James fixou-se em Londres no “outono de 1876” (na Bolton Street, número 3, em Piccadilly). Foi nessa época que começou a travar contato com algumas das personalidades locais: Tennyson, Browning, George Eliot e outros (idem, p. 27, e ZABEL, 1974: 31).

[127] Miriam Rooth é uma jovem aspirante ao palco que se dedica inteiramente – e com toda a determinação, egoísmo e ferocidade que sua arte exige – a tornar-se uma atriz de sucesso. Recebe a ajuda de Peter Sherringham, bem-sucedido diplomata, amador de teatro e apaixonado por Miriam. Enquanto isso, Nick Dormer está sendo pressionado por sua despótica mãe a abandonar a carreira de pintor para tentar uma vaga no Parlamento inglês. Para isso, ele também deve se casar com Julia, irmã de Peter. Miriam de certo modo enfrenta o mesmo dilema de Nick, pois recebe uma proposta de casamento do diplomata, que a obrigaria a abandonar o sonho da ribalta. Em nome da arte, ela rejeita o pedido de Peter, casando-se depois com um ator. Miriam, cuja carreira está deslanchando, está numa posição relativamente mais tranqüila que Nick, que opta por não ceder aos apelos da mãe. Ele renuncia à vida política e ao matrimônio com Julia, para pôr-se a serviço da pintura.

[128] Assim como *Roderick Hudson*, *The American*, *Retrato de uma senhora* e *The Princess Casamassima*, que o antecederam.

[129] Ao planejar *The Tragic Muse*, James imaginou-o com metade do tamanho de *The Princess Casamassima*. O projeto, contudo, logo se ampliou. No final, o romance acabou sendo sua maior série, estendendo-se por 17 fragmentos, de janeiro de 1889 a maio de 1890 (EDEL, 1987: 351; veja também, adiante, nota 46).

[130] O primeiro registro que temos de James sobre o conflito “entre a arte o mundo” está numa anotação em seus cadernos, uma década antes. Quatro anos depois, em 1884, o escritor menciona uma sugestão feita pela sra. Humphrey Ward para que escrevesse algo tendo uma jovem atriz como personagem principal. O interesse, diz James, residiria no estudo de “uma certa *nature d’actrice* [...]

A garota que vejo é bastante rude etc. Trata-se de uma confirmação da teoria da sra. Kemble, de que o dom para o teatro é algo independente – que não implica nenhuma necessidade de uma superioridade *geral* de espírito. A natureza forte, a qualidade geral, a vaidade etc., da garota: sua existência artística, notável mas tão puramente instintiva”. Em março de 1888, James concordou em escrever um folhetim para a *Atlantic Monthly*, anunciando que a heroína de *The Tragic Muse* seria uma atriz (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 11 e 63-4; EDEL, 1987: 349).

[131] James, como é de hábito, exagera a falta de repercussão. Kevin Hayes arrola 43 artigos na imprensa, dos dois lados do Atlântico, alguns dos quais bastante elogiosos, como o do *The New York Times*, que considerou o romance “uma obra-prima” (HAYES, 1996: 221-41).

[132] Tintoretto (Iacobo Robusti, 1518-1594) pintou, em 1565, esta *Crucificação* para a Sala dell’Albergo da Scuola Grande di San Rocco.

[133] No original, James inverte o título dessa obra de Leon Tolstói (1865-69), citando-a erroneamente como *Peace and War*. Os outros romances são: *Os Newcomes*, de William Thackeray (1853-55), e *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas (1844).

[134] “Economia profundamente exaustiva” é nossa sugestão para a difícil expressão “deep-breathing economy”. Dentre as obras pesquisadas, o único dicionário que traz o termo é o *New Oxford Dictionary and Thesaurus* (1996), que diz: “breathing with long breaths, esp. as a form of exercise” (p. 366). Sérgio Bellei propõe “perfeita”, no sentido de que “nada pode ser omitido ou acrescentado e em que tudo se encontra num equilíbrio de meios e fins”. “Exaustivo” dá um pouco essa idéia de algo levado até o fim, completo, esgotado (e ainda, quem sabe, denota o certo cansaço resultante da operação!). “Profundamente” reforça o conceito e mantém o traço semântico afim à análise de Blackmur, inspirada no trecho. O crítico considera o período (“Um quadro [...] forma orgânica”) “um dos mais confusos, arrogantes e férteis jamais produzidos – entre tantos – por Henry James”. A expressão “monstros frouxos e descosturados” (*loose and baggy monsters*) serviu de título a seu ensaio, intitulado “The Loose and Baggy Monsters of Henry James”, de onde tiramos a citação. Nesse artigo, Blackmur empenha-se em provar que a “forma profunda” ou “forma clássica subjacente” (em oposição à “composição” ou “forma executiva”, destaques nossos) é a razão do valor das grandes obras (veja nossa Introdução, p. 69-71). Quanto ao fato de o romancista ter invertido o título do romance de Tolstói, Blackmur afirma que James talvez não o tenha lido, ou pelo menos não o leu de boa vontade. Em *The Craft of Fiction*, Percy Lubbock analisa *Guerra e paz*. Para ele, apesar de “brilhante”, “genial”, está longe de apresentar um “modelo de forma perfeita”. Um defeito formal também é a acusação de Leon Edel a respeito de *The Tragic Muse*. O crítico reconhece o esforço técnico de James, mas acredita que o autor, em seu afã de unir duas histórias, deixa a “costura por vezes aparecer” (BLACKMUR, 1983: sobretudo p. 125-30; LUBBOCK, 1976: 26-76; EDEL, 1987: 352).

[135] Na época, James residia no número 34 da rua De Vere Gardens, no bairro de Kensington, em Londres. Depois de entregar as duas primeiras partes do romance, partiu para Genebra e, após ter passado por Turim, Gênova e Monte Carlo, instalou-se em Paris, no Grand Hotel. Foi então que, no salão de madame Straus (Geneviève Halévy), entrou em contato, se não com o próprio Proust, ao menos com alguns de seus futuros personagens. Na ocasião, conta ter visitado a atriz Julia Bartet, do Théâtre Français, em seu camarim, experiência que seria recriada em dois capítulos de *The Tragic Muse*. Segundo Matthiessen, a *comédienne* teria inspirado a personagem de mlle. Voisin, cujo desempenho na estória também serviu para dramatizar a ambição de Miriam Rooth, fascinada pelo discurso da atriz (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 92-3; EDEL, 1987: 349-51).

[136] Diz James, a respeito de *The Tragic Muse*, em 2 de fevereiro de 1889: “Tive receio de que minha estória fosse frágil demais. Por temer reduzi-la muito, tornei-a demasiado grande. Esta, porém, é uma

boa falha, e vejo como posso resolvê-la. Variedade e concisão devem ser minha fórmula para o restante da estória – rapidez e ação. Como de costume, acabei me alongando no primeiro capítulo – muito condescendentemente descritivo e ilustrativo. Mas posso recuperar-me; basta *querer* – basta esforçar-me para ser breve e ligeiro na condução dos diferentes episódios. Se não fizer isso, possivelmente não conseguirei encaixar tudo. Deixe-me escrever como se, de qualquer forma, fosse um conto [...] Tenho coisas muito interessantes a relatar, mas só posso *esboçá-las* individualmente. À *la Maupassant* deve ser meu lema constante. Tenho de depender do efeito coletivo” (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 92).

[137] Em sua análise de “Os papéis de Aspern”.

[138] *Histoire Comique* (1903) obra de Anatole France (1844-1924) que ganhou o Nobel de Literatura em 1921, por “sua notável obra literária de cunho idealista” (SYPHER, 1977: 218).

[139] “Cabotino”, no sentido de mau ator; em francês no original.

[140] Um dos primeiros artigos de James foi um elogioso texto sobre *Essays in Criticism*, do poeta, crítico e educador inglês Matthew Arnold (1822-1888). Elaborado para a *North American Review*, esse texto foi escrito em 1865. Em 1872, James conheceu-o pessoalmente em Roma, em circunstâncias que provaram ser desapontadoras. O escritor implicou especialmente com o monóculo de Arnold e disse a respeito do encontro: “Ele nada fez para torná-lo *grande*, como meus sonhos juvenis me haviam prometido” (OUSBY, 1994; EDEL, 1987: 142-3; JAMES, 1984: 711-31).

[141] Escrita quase toda em diálogos, *The Awkward Age* é a estória da educação sentimental de uma adolescente, Nanda (Fernanda) Brookenham, criada pela mãe de forma acintosamente liberal. A jovem ítalo-inglesa Aggie, educada de modo bem mais conservador, representa o outro lado da moeda. Nanda se apaixonou por Gustavus Vanderbank, que também é paparicado pela mãe da garota. Há de fato uma disputa tácita entre mãe e filha pelo jovem. A sra. Brookenham teria preferido que Nanda se casasse com o sr. Mitchett. Acreditando que a permissividade familiar em torno de Nanda a torna menos “casadoira”, o amigo sr. Longdon oferece um dote à moça, encorajando Vanderbank a desposá-la. Nanda, vendo confirmada sua intuição de que o interesse de Vanderbank por ela é apenas financeiro, recusa-o. Mitchett, a outra possibilidade de matrimônio para Nanda, recebe uma visita da tia de Aggie, que lhe propõe uma união com a sobrinha. Ele aceita. Nanda vai morar na casa de campo do sr. Longdon, afastado-se tanto do salão mundano de sua mãe quanto da caçada por um marido.

[142] Foi o caso, como vimos, de *The Tragic Muse*.

[143] O germe que deu origem à fábula surgiu modesto, como disse James. Em 4 de março de 1895, três anos e meio antes da publicação seriada do romance, ele escreveu: “A idéia de uma garotinha londrina que cresce para ‘sentar-se junto’ de sua jovem mãe, moderna e liberal – chega aos dezessete, dezoito anos etc., é apresentada à sociedade – e, não se casando, é obrigada a ‘continuar por ali’ – e, embora a conversa devesse ser-lhe censurada, ela inevitavelmente ouve, ouve por acaso, adivinha, observa, compreende horrores e familiariza-se com eles. De fato, esse é um pequeno tema, creio – uma situação realmente pequena para um conto” (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 192).

[144] “Idéia matriz”, em francês no original.

[145] “*The awkward age*”, aqui se referindo claramente à adolescência, ou “idade ingrata”, também pode aludir a uma época ou era difícil, desairosa.

[146] Gyp é o pseudônimo da condessa Martel de Janville, famosa nos anos 80 e 90 do século XIX por escrever romances dialogados. James tinha algumas dessas obras em sua biblioteca (JAMES, 1984: 1393).

[147]Discorrendo acerca de Ibsen (ver adiante, nota 10), James afirma: “Trata-se de uma das esquisitices de nossa cena estética atual que, quanto mais os teatros se multiplicam, menos as pessoas lêem uma peça, menos elas, em suma, importam-se com o texto da aventura. O fato de que ninguém jamais lê uma peça há muito se tornou um lugar-comum na sabedoria dos livreiros”. A resenha foi publicada em 6 de fevereiro de 1897, dois anos e meio antes de *The Awkward Age* começar a ser escrito (JAMES, 1984: 1387).

[148]Revista de Henry Harper, editada, na época, por Henry M. Alden (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 167, 176 e 187).

[149]A crítica dos dois lados do Atlântico foi, de fato, unânime em rejeitar *The Awkward Age*. Para o *New York Tribune*, após “A volta do parafuso”, *The Awkward Age* representou “o supremo anticlímax”. Segundo o *Spectator*, nunca se vira “um romance com uma desproporção tão evidente entre a habilidade empregada e o valor ou apelo dos personagens”. Numa crítica intitulada “Mr. Henry James exacerba”, a *Pall Mall Gazette*, de Londres, diz: “Talvez o modo mais seguro de convencer alguém que se inicia nos romances de Henry James a nunca mais procurar outro livro do escritor seja fazê-lo começar com *The Awkward Age*”. O resenhista de *Bookman* (Inglaterra) concorda que James esmerou-se nos toques sutis e nos detalhes, mas continua: “Tomado como um todo, o efeito é desajeitado e mesmo cansativo”. E, no *Indianapolis News*, lemos: “James costumava criar pessoas reais, vivas, criaturas de carne e osso, como Daisy Miller e alguns dos personagens de *Retrato de uma senhora*, mas ele as relegou a um plano secundário, e seu amor pelo refinamento e delicadeza intelectual o conduziu às profundezas mais negras da obscuridade”. Em carta a Henrietta Reubell, de 12 de novembro de 1899, James atribuiu o fracasso do livro à sua forma cênica e à falta de leitores verdadeiramente inteligentes que pudessem apreciar essa inovação. Monetariamente, porém, o escritor não teve do que se queixar. Os direitos de serialização, vendidos para a *Harper’s Weekly*, alcançaram a boa quantia de US\$ 3 mil, com a qual pagou a reforma e decoração de sua nova residência, Lamb House, para onde se mudou em junho de 1989 (HAYES, 1996: xviii, 318, 323 e 330; GRAHAM, 1995: 138; MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 193; EDEL, 1987: 468).

[150]Veja a p. 209, no Prefácio a *The Tragic Muse*.

[151]James se referia a Alexandre Dumas filho (1824-1895), a quem dedicou um artigo para o *Nation*, em 1866, sobre o romance *Affaire Clémenceau: Mémoire de l’Accusé*. Se considerava o escritor “um dos dramaturgos mais habilidosos”, sua identificação com Henrik Ibsen (1828-1906) era ainda maior. Em dezembro de 1896, ao ler as provas para o texto de *John Gabriel Borkmann*, convenceu-se “finalmente e para sempre” de que o método cênico era “seu absoluto, sua única salvação”. Dois meses depois, analisa esse drama de Ibsen para os leitores da *Harper’s Weekly* (veja nota 6). Definindo o autor como “vigoroso simbolista” e a peça como “esplêndida”, um “triunfo artístico”, aponta para a falta de sinais ou marcas realistas nos personagens. “Eles são abstrações altamente animadas.” Ainda assim, Ibsen atingia “o maior objetivo do dramaturgo – a despeito de sua exigüidade, ele atinge a intensidade. A exigüidade, que é afinal apenas uma economia inconsciente e admirável, nunca é um obstáculo: ela cai como uma luva na rara mestria formal do autor” (JAMES, 1984: 275-80 e 1387-9; MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 263).

[152]Veja a p. 173, no Prefácio a *Retrato de uma senhora*.

[153]A situação de “Os papéis de Aspern” assemelha-se muito à descrita na nota 4, abaixo, com a diferença de que Aspern é um poeta americano e que Florença é substituída por Veneza. “A volta do parafuso” conta a estória de uma governanta contratada para cuidar de um casal de crianças numa casa de campo inglesa. Logo ao chegar, recebe a notícia de que o menino, Miles, que viria passar as férias ali, não regressaria ao colégio interno: fora expulso de lá por uma razão não muito clara. A governanta vê o vulto assombroso de um homem. Pela descrição, tratar-se-ia de um antigo criado,

Quint, já morto. Ela depois se convence de que os fantasmas de Peter e da antiga governanta, srta. Jessel, aparecem para as crianças. Os pequenos sempre tergiversam ou negam ter visto as aparições, mas a governanta acha que eles mentem, influenciados pelos maus espíritos. Ela um dia interroga a pequena Flora, à beira do lago. A menina tem um ataque histérico, caindo doente. A sra. Grose, chefe da criadagem, leva-a para a cidade. A sós com Miles, a governanta insiste para ele contar o motivo de sua expulsão. Ele confessa ter “dito coisas”. Na mesma noite, ela vê o espectro de Quint na janela. Miles está de frente para ela, de costas para o fantasma. A governanta procura exorcizá-lo, livrá-lo da influência maligna, em vão: o garoto morre em seus braços. “O mentiroso”, cuja situação ecoa a de *Numa Roumestan*, de Alphonse Daudet, mostra uma mulher casada com um mentiroso compulsivo. Para salvar a reputação do esposo, ela é obrigada a mentir também, para o desgosto de um antigo namorado, que gostaria de ver a mulher arrependida por sua escolha sentimental. Ela não se arrepende, ela defende o marido e continua amando-o, apesar de tudo. “The Two Faces” descreve a pequena vingança da sra. Grantham, solicitada pelo amante que a rejeitou a apresentar sua jovem esposa à sociedade. A mulher aceita a tarefa, mas convence a rival a desfilar emperiquitada como “um macaco num show”, enquanto ela própria se veste com elegância e se porta com distinção.

[154] Ver sobretudo entre as p. 136 e 138 (Prefácio a *The American*).

[155] A estória lhe foi contada por Lee-Hamilton, meio-irmão da romancista Violet Page (Vernon Lee, autora de *Euphorion*, *Belcaro* e *Miss Brown*). O capitão Silsbee, crítico de arte e grande admirador de Shelley, conheceu Mary Jane Clairmont, ou, como ela preferia chamar-se, Claire Clairmont. Irmã de Mary Shelley e amante de Byron (a quem dera a filha Allegra), vivera em Florença até idade avançada. Com ela residira uma sobrinha, de cerca de cinquenta anos. “Silsbee sabia que elas tinham certos documentos interessantes – cartas de Shelley e de Byron – ele o soubera fazia muito tempo e acalentava a idéia de tomar posse deles. Para isso, arquitetou o plano de alugar acomodações com as Claremont [sic] na esperança de que a velha senhora, em vista de sua idade provecida e saúde debilitada, falecesse enquanto ele ali residisse, de modo que viesse assim a pôr as mãos nos documentos...” Tudo se passou conforme o previsto, exceto pelo fato de, após a morte de Claire, sua sobrinha vir a estipular um preço pelas cartas: o capitão deveria casar-se com ela. Segundo Hamilton, Silsbee se apavorou e fugiu. “Há certamente um pequeno assunto aqui: o retrato de duas velhas inglesas, desbotadas, excêntricas, pobres e desacreditadas – vivendo numa geração estranha, no seu canto bolorento de uma cidade estrangeira – com essas cartas ilustres como seus pertences mais preciosos. Então, a trama do fanático por Shelley, espionando e esperando, o modo como ele cobiça o tesouro. O desfecho não precisa ser o relacionado com o pobre Silsbee [...] O interesse estaria no preço que o homem tem de pagar – aquele que a velha senhora, ou a sobrevivente, estabelece pelos papéis. Suas hesitações – sua luta – pois ele de fato estaria disposto a ceder quase tudo.” Essa entrada nos diários de James data de janeiro de 1887. Pouco mais de um ano depois, a estória seria apresentada na *The Atlantic Monthly* (março a maio de 1888), com mudança de cenário, personagens etc. (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 71-3; EDEL, 1987: 336-41). Veja também a interessante releitura de Carlos Fuentes para esse célebre conto de James (FUENTES: 1994).

[156] “*Visible past*” no original.

[157] *Romance*, nessa acepção, veja nota 4, do Prefácio a *The American*. O anfitrião a que James se refere é Edward White Benson, arcebispo de Canterbury. No dia 10 de janeiro (uma quinta-feira) de 1895, o escritor fez uma visita à residência do clérigo, em Addington, nos arredores de Londres. Lá estavam também os dois filhos de Benson. O encontro se deu cinco dias após a desastrosa estréia da peça *Guy Domville* e, naturalmente, James lamentou o fato. A conversa acabou se voltando para estórias de fantasmas, e o arcebispo se recordou de um caso estranho: “Um mero esboço, vago e sem detalhes – sendo isso tudo o que lhe contou (muito mal e de modo imperfeito), uma senhora que não

dominava a arte da narração, não sabendo expressar-se com clareza: a estória de crianças (número e idade indefinidos) entregues aos cuidados de criados numa velha casa de campo, em função da morte, presume-se, dos pais. Os empregados, malvados e corruptos, pervertem e depravam as crianças; estas são más, cheias de malignidade, a um grau sinistro. Os criados *morrem* (a estória é vaga sobre as circunstâncias) e as aparições, figuras, voltam para assombrar a casa e as crianças, a quem parecem dirigir-se, solícitas e convidativas, do outro lado de locais perigosos, a vala profunda de um cercado que afundou etc., de modo que as crianças possam destruir-se, perder-se, ao reagirem, ao se entregarem a seu poder. Mantidas longe delas, as crianças não se perdem; mas essas presenças malignas tentam repetidas vezes apoderar-se dos pequenos [...] Embora a estória seja obscura e imperfeita, há nela uma sugestão de um efeito estranhamente horripilante. Deve ser narrada – de modo obviamente tolerável – por um espectador, um observador externo”. Três anos se passaram antes da publicação serializada de “A volta do parafuso”, baseada nessa narrativa (*Collier's Weekly*, de 5 de fevereiro a 16 de abril de 1898; para Edel, porém, a data de início é 27 de janeiro) (MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 178-9; EDEL, 1987: 426-7).

[158] “Pequeno passatempo ou diversão”, em francês no original.

[159] “Suficientemente bom”, em francês no original.

[160] Lambert Strether é enviado à Europa para resgatar um rico herdeiro, Chad Newsome, da vida mundana de Paris. A mãe de Chad, uma viúva com quem Lambert deve se casar, acredita que o filho está apaixonado. Strether encontra-se com Chad e surpreende-se com a mudança em seu caráter: o moço tornou-se confiante, cosmopolita, refinado. Ele também conhece as aristocráticas amigas do moço, madame de Vionnet e sua jovem filha. Strether suspeita que esta última possa ser o amor de Chad. Com o passar do tempo, Lambert começa a pôr em dúvida tanto a sua missão como as suas escolhas de vida. Maria Gostrey, a quem Strether conhecera logo quando chegou à Europa, torna-se sua confidente. Num vívido desabafo ao jovem artista John Little Bilham, exorta-o a simplesmente “viver” acima de tudo. Recebendo de Bilham a informação de que a ligação entre Chad e madame de Vionnet é apenas de amizade, Lambert se convence de que o jovem milionário deve continuar vivendo em Paris. Desconfiada das cartas de Lambert, a sra. Newsome envia novos “embaixadores” à Paris: sua filha Sarah, o genro Jim Pocock e a neta Mamie. Strether permanece firme em seu propósito de não ajudar os Newsomes, mesmo sabendo que, com isso, seu futuro enlace com a rica viúva será desfeito. Num dia de descanso solitário no campo, Strether vê Chad e madame de Vionnet passeando de barco. Por suas roupas e atitudes, percebe que eles, de fato, tinham um caso e que a sra. Newsome estava certa desde o início. O caso é ainda mais escandaloso quando se sabe que madame de Vionnet é casada e que, embora não esteja vivendo com o marido, o divórcio não é uma opção. Mesmo assim, Strether prefere não interferir, desafiando a sra. Newsome e selando seu destino.

[161] Publicação da Nova Inglaterra fundada por William Tudor em 1815. Dentre os escritores que figuraram em suas páginas, destacam-se Raph Waldo Emerson, Washington Irving, Walt Whitman e Mark Twain (norte-americanos); Leon Tolstói, Gabrielle d’Annunzio e H. G. Wells (estrangeiros). Apud OUSBY, 1994: 674.

[162] O nome do personagem é John Little Bilham, freqüentemente chamado no romance por seus dois últimos nomes e com o “*little*” grafado em minúscula: “little Bilham”.

[163] Em 1895, Jonathan Sturges contou a James uma conversa que tivera com o romancista e editor William Dean Howells. O fato ocorrera cerca de dezoito meses antes, no jardim de McNeill Whistler, em Paris. HJ ficou impressionado: “foram apenas dez palavras, mas creio que, como de costume, captei o lampejo de *un sujet de nouvelle* nelas”. “Oh, você é jovem”, foram as palavras de Howells, que pouco conhecia de Paris, e para lá voltara, naquela ocasião, para visitar seu filho, estudante de Belas-Artes, “você é jovem – fique feliz com isso e viva. Viva o máximo que puder: é um erro não

fazê-lo. Não importa tanto o que fizer – mas viva. Esse lugar me faz ver isso. Agora percebo. Não antes – e hoje estou velho. É tarde demais. Passou, e não aproveitei. Você tem tempo. É jovem. Viva!” James confessa ter ampliado e retocado um pouco a fala. “Pareço ver algo, muito ínfimo, brotar dali, isso se daria no pequeno conjunto que gostaria de fazer sobre *Les Vieux* – Os Velhos. (Como o chamaria em inglês – Velhos Companheiros? Não, isso é trivial e comum.) De qualquer modo, dá a idéia da figura de um homem envelhecido que não ‘viveu’, de forma nenhuma, no sentido de sensações, paixões, impulsos, prazeres – e para quem, na presença de um grande espetáculo humano, um tipo de grande organização para o Imediato, o Agradável, para a curiosidade, experiência e percepção, para a Diversão, em suma, torna-se, *sur la fin*, ou perto disso, dolorosamente consciente.” James cogita a possibilidade da mudança de cenário: “De modo nenhum gosto do lado *banal* da revelação se dar em Paris – é tão óbvio, tão comum fazer de Paris a visão que descerra seus olhos, que o obriga a perceber seu erro. Poderia ser Londres – poderia ser a Itália – poderia ser a impressão geral de um verão na Europa – no exterior. Do mesmo modo, *poderia* ser Paris”. Em 1901, James escreveu a Howells contando como suas palavras a Sturges o inspiraram. Embora afirmasse que a estória se desenvolveu de modo independente de “qualquer coisa semelhante” a Howells, ele jocosamente lhe impõe o ônus: “A moral é que você é responsável por todo o caso [...] Que possa carregar o fardo com bravura!” (JAMES, 1984: 1381; MATTHIESSEN e MURDOCK, 1947: 226-9).

[164] James começou a escrever *As asas da pomba* em 1900, mas parou em função de *The Ambassadors*. Este foi criado em cerca de oito meses, sendo finalizado em 1901. As últimas correções a *As asas da pomba* foram feitas em 1902, quando o romance afinal é publicado. O atraso em relação a *The Ambassadors* decorre do fato de este ter sido programado para a publicação em folhetins, o que se dá em 1903 (MOORE, 1999: 88-9; EDEL, 1987: 534, 543 e 555).

[165] “Galé”, em francês no original.

[166] “Tolice”, em francês no original.

[167] Veja nota 4, do Prefácio a *The American*.

[168] *Gil Blas de Santillana* (1715-1735) é um romance de aventuras de Alain-René Lesage e *David Copperfield* (1849-1850) é o famoso romance de Charles Dickens.

[169] A frase original, “harking back to make up”, é de difícil tradução. Ao pé da letra “to hark back” significa “voltar a um ponto anterior da narrativa”, “voltar atrás”. “Make up” pode ser tanto compor quanto compensar. Acreditamos, porém, que a segunda acepção seja aqui a mais apropriada, no sentido de que poderia ser necessário compensar, suprir a falta de informações sobre Strether por meio de um determinado procedimento. E esse artifício, mais do que retroceder a narrativa, é “revelar” ao leitor dados sobre Strether que esse mesmo não pode fornecer – como sua experiência passada, por exemplo – sob o risco de soar falso. Uma forma de fazer isso seria através de um trecho de narrativa indireta. Lubbock tece a seguinte consideração: “uma cena portanto toma lugar daquele ‘harking back to make up’ [...] que pode aparecer como uma pequena narrativa pouco após o início da estória. Se Strether fosse de fato o narrador, seja na primeira ou terceira pessoa, não poderia usar a própria fala dessa maneira; ele próprio teria de nos contar sobre o seu passado” (LUBBOCK, 1975: 169).

[170] Veja nota 12, do Prefácio a *Retrato de uma senhora*.

[171] Como muitos dos enredos de James, este também trata de amor, casamento, conveniência e revelação. Temos aqui um “quadrado” amoroso ou, como James descreve nos *Notebooks*, um “círculo vicioso”. Maggie, filha de um milionário americano expatriado, Adam Verver, está para se casar com o príncipe italiano Amerigo. Charlotte Stant, amiga de Maggie, vai a Londres para o consórcio. No

passado, Amerigo e Charlotte foram amantes, mas não seguiram em frente com o romance porque não tinham dinheiro. Em busca de um presente de casamento para Maggie, os dois encontram uma antiga taça de cristal trabalhada em ouro. Uma pequena falha no objeto, porém, faz o supersticioso Amerigo recusar o regalo. Um ano se passa. Para consolar o pai, que é viúvo e ficou sozinho depois de seu casamento, Maggie o convence a esposar Charlotte. A princesa procura um presente de aniversário para Adam e termina no mesmo antiquário onde Amerigo e Charlotte estiveram um ano antes. Ela compra a taça sem perceber a falha. O negociante sente-se depois obrigado a apontar o defeito e, numa visita a Maggie, reconhece em fotos Amerigo e Charlotte como o casal que apareceu em sua loja. Fanny Assingham, amiga de Maggie, confirma as suspeitas da jovem sobre a traição do marido. Fanny derruba a taça dourada no chão, quebrando-a em três partes. A tomada de consciência faz Maggie tomar medidas drásticas. Sabendo que nem o príncipe nem Charlotte renunciariam à riqueza que obtiveram com os respectivos casamentos, ela consegue que o marido pare de encontrar-se com Charlotte. A amiga, sem opção, é obrigada a aceitar o afastamento tácito do amado. Adam, alertado pela filha, volta aos Estados Unidos com Charlotte.

[172]“Aposta”, em francês no original.

[173]James conheceu Alvin Langdon Coburn em Nova York, em abril de 1905, quando posou para o fotógrafo, então com apenas 22 anos, para a *Century Magazine*. Após ter sido novamente retratado por ele, em junho do ano seguinte, para o primeiro volume da *Edição de Nova York*, James sugeriu à Scribner’s que o artista completasse a série de frontispícios. A colaboração se estendeu até 1909. Durante esse período, o escritor forneceu, por meio de cartas, instruções precisas sobre o que e onde fotografar, em Paris, Roma, Veneza e nos Estados Unidos. Para a cena londrina, James acompanhou Coburn na “caçada” às imagens e desembarçou a burocracia quando foi necessário (conseguindo, por exemplo, permissão para que fosse fotografada a sala 21 da Wallace Collection para o décimo volume da coleção). A fotografia buscava, como a ficção na época, sua autonomia artística. Por meio de uma série de inovações tecnológicas (lentes, filtros, granulação), procurava definir uma linguagem própria, diferentemente do que ocorreria quando servia como mero passatempo caseiro ou quando se voltava para a reprodução ingenuamente mimética da realidade. Segundo Ira Nadel, “a presença da fotografia na *Edição de Nova York* anuncia James como um moderno – ou pelo menos como um autor sensível à mais nova e controversa arte visual”. Ainda assim, pondera o crítico, o emprego das imagens representava também uma concessão do escritor aos leitores, sobretudo os norte-americanos, que requeriam um “senso visual, quase tátil do real”. As fotos dos frontispícios atenuariam, assim, “a desconfiança dos americanos com relação ao literário, equilibrando a resposta negativa à complexa ficção de James” (NADEL, Ira B. “Visual Culture: The photo frontispieces to the *New York Edition*”, in McWHIRTER, 1995).

[174]“O palco ‘armado’ com os atores de fora”: apesar dessa afirmação, que nos dá a impressão de uma ausência de gente nas fotografias da *Edição de Nova York*, há pessoas em dez dos 24 frontispícios. Nadel sugere, acuradamente, cremos, que “mesmo quando a cena está vazia, a presença de indivíduos é iminente. Há um senso constante de pessoas prestes a surgir, especialmente de trás das portas...” (idem, p. 106).

[175]Assim como James, Coburn nunca revelou a localização exata da loja. O fotógrafo, no entanto, observou que ele e James a encontraram “quase no mesmo ponto onde ela se situava no romance” (JAMES, 1984: 1381).

[176]“Duvidoso, suspeito”, em francês no original.

[177]“De viva voz, oral(mente)”, em latim no original.