

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Larissa Garay Neves

SUBJETIVIDADES TRÁGICAS NA FICÇÃO DE HENRY JAMES:
DAISY MILLER, THE PORTRAIT OF A LADY E THE WINGS OF THE DOVE

Santa Maria, RS
2021

Larissa Garay Neves

**SUBJETIVIDADES TRÁGICAS NA FICÇÃO DE HENRY JAMES:
*DAISY MILLER, THE PORTRAIT OF A LADY E THE WINGS OF THE DOVE***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Doutora em Letras - Ênfase em Estudos Literários.**

Orientador: Dr. Lawrence Flores Pereira
Coorientadora: Dra. Maria Eulália Ramicelli

Santa Maria, RS
2021

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Garay Neves, Larissa
SUBJETIVIDADES TRÁGICAS NA FICÇÃO DE HENRY JAMES:
DAISY MILLER, THE PORTRAIT OF A LADY E THE WINGS OF THE
DOVE / Larissa Garay Neves.- 2021.
245 p.; 30 cm

Orientador: Lawrence Flores Pereira
Coorientadora: Maria Eulália Ramicelli
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2021

1. Henry James 2. Ficção 3. Trágico 4. Focalização I.
Flores Pereira, Lawrence II. Ramicelli, Maria Eulália
III. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, LARISSA GARAY NEVES, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Larissa Garay Neves

**SUBJETIVIDADES TRÁGICAS NA FICÇÃO DE HENRY JAMES:
*DAISY MILLER, THE PORTRAIT OF A LADY E THE WINGS OF THE DOVE***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Doutora em Letras - Ênfase em Estudos Literários**.

Aprovada em 30 de novembro de 2021:

Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM) - Videoconferência
(Presidente/Orientador)

Maria Eulália Ramicelli, Dra. (UNIFESP) - Videoconferência
(Coorientadora)

Dionei Mathias, Dr. (UFSM) - Parecer

Linda Catarina Gualda, Dra. (FATEC) - Videoconferência

Natasha Vicente da Silveira Costa, Dra. (UFJ) - Videoconferência

Raquel Trentin de Oliveira, Dra. (UFSM) - Videoconferência

Santa Maria, RS
2021

NUP: 23081.099228/2021-24 Prioridade: Normal

Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação

134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação

COMPONENTE

Ordem	Descrição	Nome do arquivo
3	Folha de Aprovação	Folha de aprovação.pdf

Assinaturas

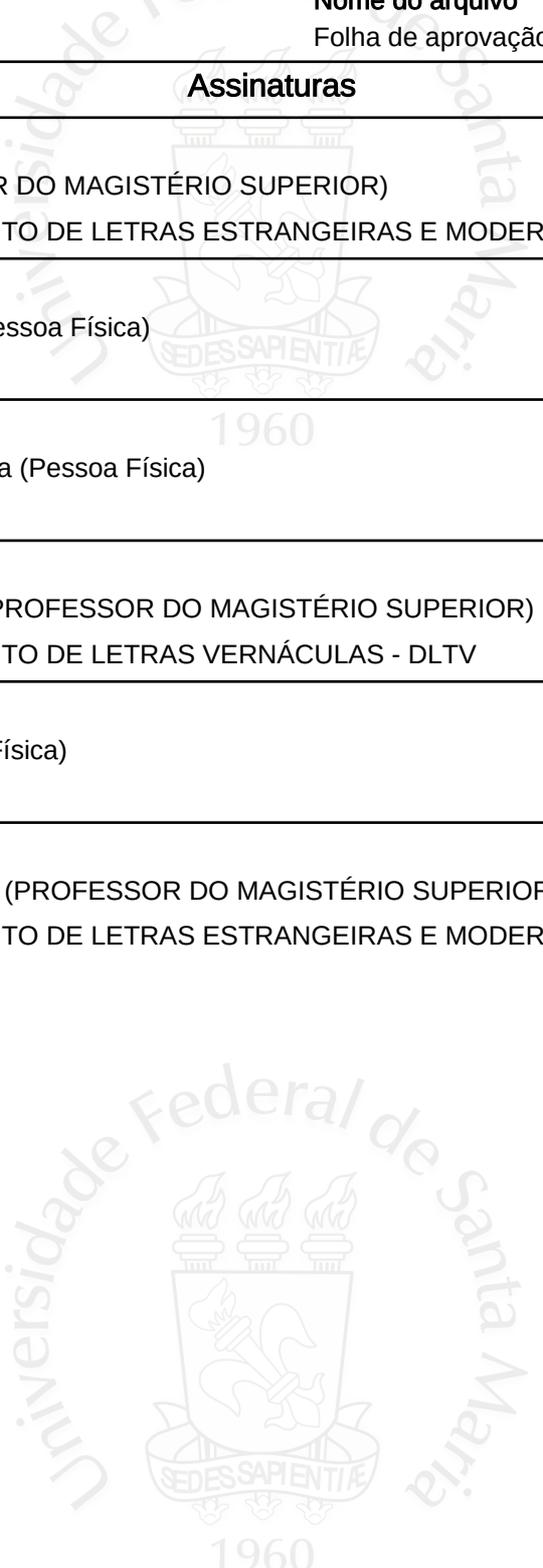
17/01/2022 12:12:45

DIONEI MATHIAS (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE

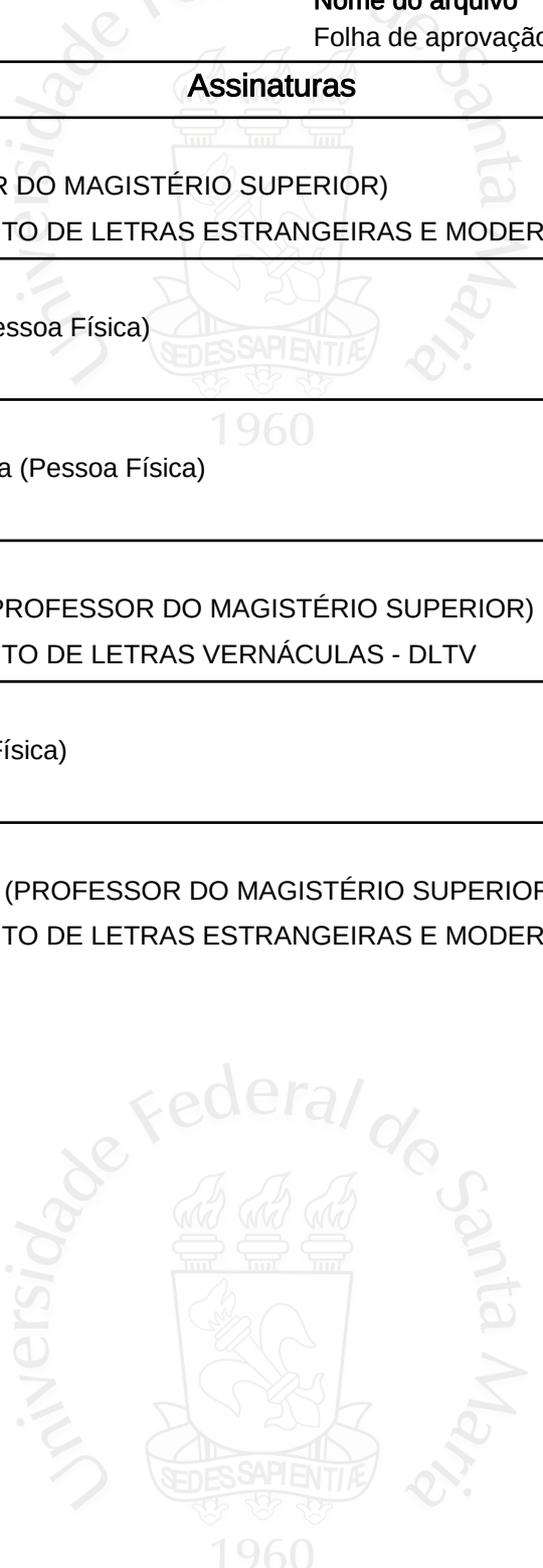
18/01/2022 09:25:15

MARIA EULALIA RAMICELLI (Pessoa Física)

Usuário Externo (142.***.***.**) 

21/01/2022 14:01:37

Natasha Vicente da Silveira Costa (Pessoa Física)

Usuário Externo (335.***.***.**) 

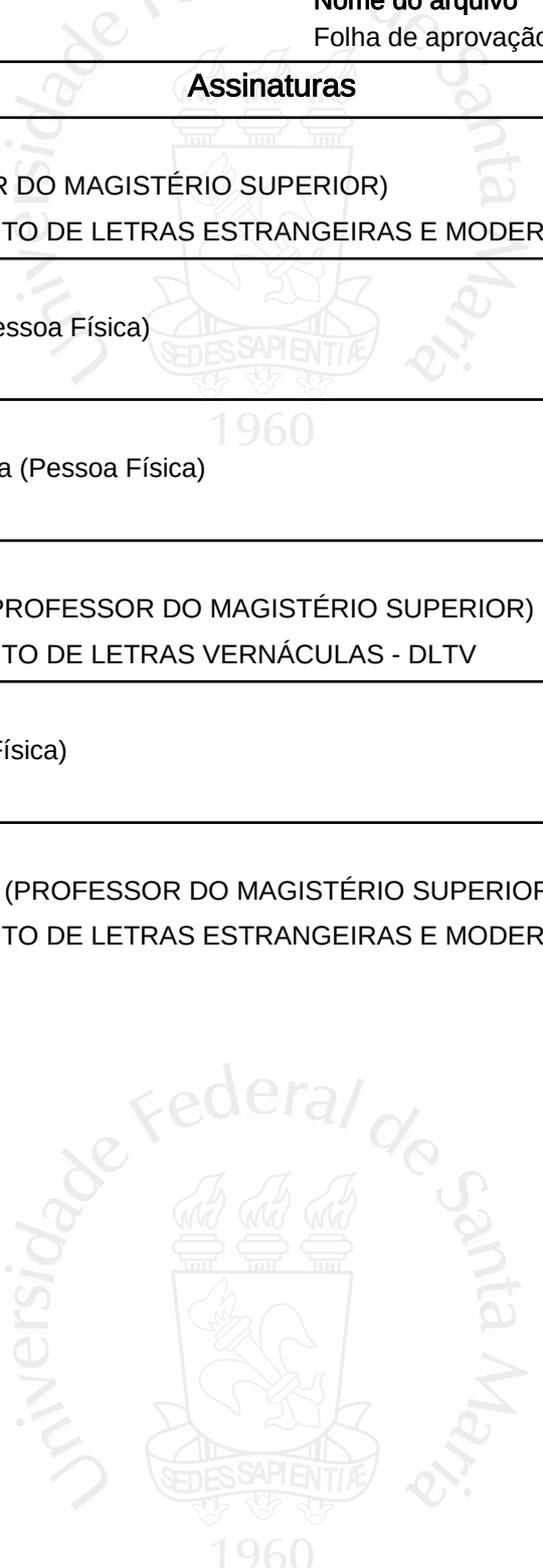
24/01/2022 10:33:54

RAQUEL TRENTIN OLIVEIRA (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.38.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS - DLTV

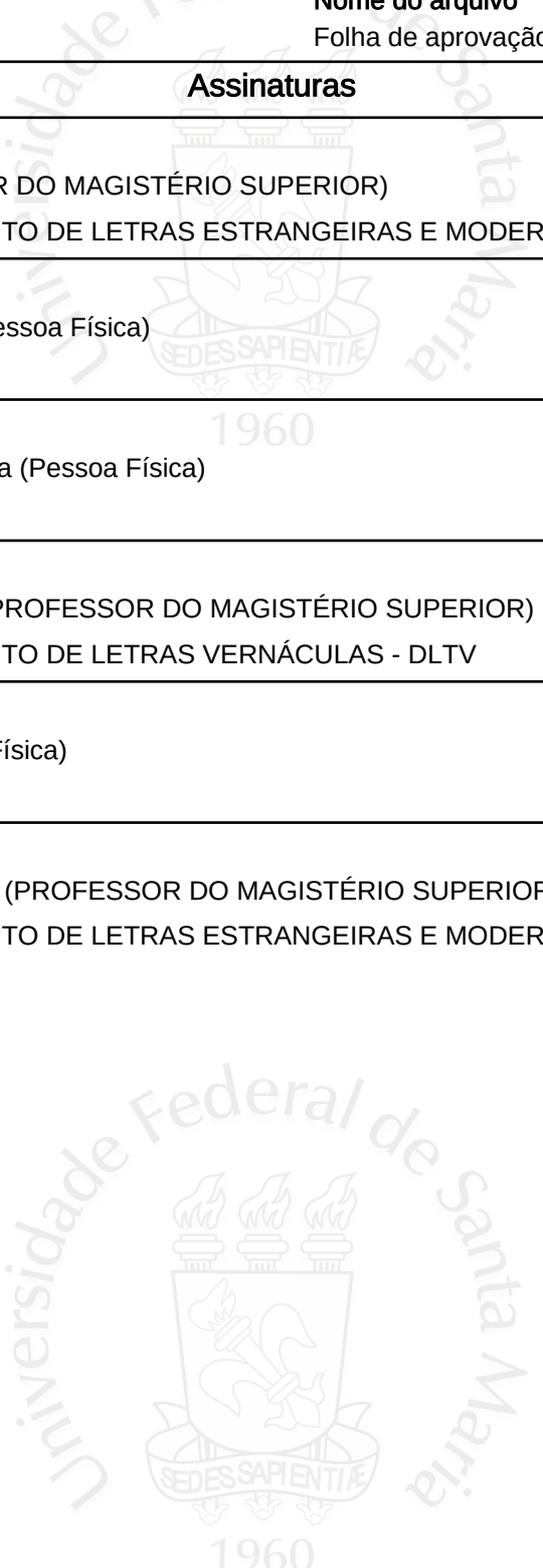
02/02/2022 16:25:47

Linda Catarina Gualda (Pessoa Física)

Usuário Externo (277.***.***.**) 

16/02/2022 13:48:05

LAWRENCE FLORES PEREIRA (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE 

Código Verificador: 1097064

Código CRC: c369ed89

Consulte em: <https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html>



Em memória de meu pai,
que me ensinou a amar os livros,
e de minha avó, professora no interior de São Luiz Gonzaga/RS,
de quem herdei o amor pela sala de aula.

AGRADECIMENTOS

Inúmeras pessoas contribuíram direta ou indiretamente para a conclusão desta pesquisa. Sem dúvida, faltaria espaço para agradecer a todos e a todas que cruzaram meu caminho ao longo do Doutorado. Por isso, gostaria de registrar meu profundo agradecimento a algumas pessoas, em especial:

Ao professor Lawrence Flores, meu orientador, que acreditou que o estudo sobre o trágico renderia bons frutos. Desde a graduação, tenho a oportunidade de assistir suas aulas que são, ao fim e ao cabo, a plena definição do amor pela Literatura. Sou grata pelo seu incentivo irrestrito ao longo desses anos. Convenço-me, mais e mais, que ensinar, realmente, exige alegria e esperança¹.

À minha coorientadora, professora Maria Eulália Ramicelli, que me acompanha desde a graduação, cujas leituras atentas contribuíram para que esta tese chegasse a bom termo. Não tenho palavras para agradecer tudo que aprendi nesses anos de formação acadêmica – espero, algum dia, ser também a personificação do trabalho sério e, ao mesmo tempo, amoroso, que a vi sendo para seus alunos! Além de competência profissional e generosidade, para ensinar é necessário, sobretudo, a corporificação da sabedoria pelo exemplo.

Ao professor Dionei Mathias, com quem tive a oportunidade de ter aulas durante a graduação e a pós-graduação – um dos tantos professores que me inspiraram a seguir os estudos da Literatura e cuja humanidade sempre lembrarei. Após tantos anos, vejo que não existe, realmente, ensino verdadeiro que não passe pela compreensão de que a Educação é uma forma de intervir no mundo.

À professora Raquel Trentin, sempre gentil e zelosa com seus alunos, que colaborou diretamente com a minha formação por meio das aulas na pós-graduação da Universidade Federal de Santa Maria. Com suas instruções relevantes sobre a focalização, esta pesquisa pode caminhar para rumos adequados. Aprendi, e aprendo cada dia mais, que o ensino só pode ser bem-sucedido quando há reflexão comprometida sobre nossa prática.

À professora Natasha Vicente Costa, que sempre se disponibilizou para discutir diversos assuntos, tanto jamesianos como da vida. Neste mundo tão estranho, carecemos de pessoas com quem podemos “contar” – mas não só, precisamos, principalmente, de professores comprometidos, que acreditam em uma educação humanizadora. Torço para que o Núcleo de

¹ Como é possível perceber, parte do agradecimento aos professores foi inspirado pela obra de Paulo Freire. As semelhanças são, portanto, intencionais.

Estudos Henry James tenha vida longa e para que a obra jamesiana ganhe cada vez mais espaço no Brasil. Se ensinar exige disponibilidade para o diálogo e a convicção de que a mudança é possível, sua trajetória nos aponta um caminho a ser seguido.

À professora Linda Catarina Gualda, cujo entusiasmo sobre o potencial da Arte para inspirar mudanças é cativante. A sua prática me lembra que ensinar exige a aceitação do novo, a rejeição a qualquer forma de discriminação e o reconhecimento de que a Educação é, sim, ideológica.

À minha mãe, Catarina Berenice Garay, com quem aprendi tudo que sou, por todo amor. Seria muito difícil traçar uma trajetória como essa sem a certeza de que há para onde voltar.

Ao meu avô Artur Neves que, aos 92 anos, ainda é o melhor contador de histórias que conheço. Muito do que aprendi sobre força de vontade herdei de ti.

À minha tia, Cristina Neves, minha segunda mãe, que sempre me impulsionou a ser o meu melhor e, sobretudo, por ter sido uma “âncora” para atravessar todos os momentos.

Ao meu tio, Carlos Anes, professor universitário, por acreditar tão genuinamente no poder transformador da Educação.

Aos meus padrinhos, Ilo Neves e Glória Antunes, e ao meu primo Arthur Neves, pelo apoio incondicional ao longo de toda a trajetória da minha formação acadêmica e pessoal.

Ao meu irmão William Garay Neves, meu gêmeo de alma, com quem aprendo todo dia e me inspiro no comprometimento e na seriedade para buscar o que acredito.

À minha irmã, Janice Garay, por ser uma lembrança constante de que nossa trajetória pode ser aquilo que acreditamos que seja.

À minha irmã Vanessa Neves, cuja vida é uma constante recordação de que é necessário dar o primeiro passo se quisermos mudança e de que não devemos nos contentar com o que não nos faz felizes.

Aos meus sobrinhos, Davi Garay, Guilherme Neves e Gabriel Neves, por não me deixarem esquecer que a vida é mais bonita quando vista pela perspectiva de uma criança.

À Bruna Ramborger, minha primeira e melhor amiga, com quem tenho o privilégio de dividir todas as alegrias e angústias da vida.

Às minhas colegas de doutorado, Francieli Borges e Louise Silveira que, muitas vezes, foram minha família em Santa Maria.

Ao João Pedro Amaral, amigo sempre presente, um dos melhores professores que conheço, por ser inspiração tanto na prática educativa como na vida.

Ao João Paulo Ames, meu colega no Ensino Médio, *soon to be a great psychologist*, que teve paciência para debater diversos conceitos da Psicologia com uma mera admiradora da área.

Ao Máicon Barrozo, cuja grandeza de coração se iguala ao acolhimento proporcionado àqueles que ama.

À Mariane Souza, com quem tive algumas das conversas mais profundas e inspiradoras sobre a essência do ser humano. É bonito ver como acredita que nosso potencial é infinito e que tudo está ao nosso alcance.

À família do TAO santa-mariense e, em especial, ao Matheus Jacques, amigo de infância, com quem dividi muitos ciclos desta viagem incrível que é a vida. Com vocês aprendi, já adulta, sobre valores tão antigos, mas, ao mesmo tempo, tão atuais, que tornam o caminho mais leve e bonito.

Ao Pré-universitário Popular Alternativa, projeto de extensão da UFSM, onde tive a oportunidade de lecionar minha primeira aula de Literatura. O projeto é uma ilha de esperança formado por pessoas que acreditam profundamente em uma Educação humanizada. No Alter, encontramos educadores que se esforçam, diariamente, para tornar a educação de qualidade uma realidade para todos e todas.

Ao PPGL, e em especial, à Hellen Mello, pela paciência e atenção com as quais somos recebidos na coordenação do curso.

À UFSM, onde realizei toda minha formação acadêmica e onde aprendi a buscar uma Educação condizente com minhas crenças.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

“We are born to suffer - and to bear it,
like decent people.”

(Henry James)

RESUMO

SUBJETIVIDADES TRÁGICAS NA FICÇÃO DE HENRY JAMES: *DAISY MILLER, THE PORTRAIT OF A LADY E THE WINGS OF THE DOVE*

AUTORA: Larissa Garay Neves
ORIENTADOR: Lawrence Flores Pereira
COORIENTADORA: Maria Eulália Ramicelli

Henry James narrou a sociedade e a cultura de seu tempo com grande maestria. Observador atento das tensões entre códigos sociais distintos que começavam a coexistir cada vez mais acentuadamente no século XIX e XX, James dedicou parte de sua escrita ficcional e não ficcional a tais questões. Posteriormente, os contrastes entre as culturas encontrados em suas obras foram caracterizados por críticos literários como a “temática internacional”. Nas narrativas ficcionais que incorporam o tema, o autor usualmente figura personagens oriundas da Europa e do continente norte-americano, especialmente de seu país natal, os Estados Unidos e, desse modo, elabora um significativo registro das características sociais, morais e afetivas de sua época. Por desconhecimento quanto aos costumes em vigor no continente europeu, mas sobretudo por fazerem leituras equivocadas de pessoas e situações, as personagens estadunidenses representadas nessas narrativas caem em ruína e acabam por desperdiçar suas vidas em contextos em que são estrangeiras. A “temática internacional”, assim, configura-se também como o pano de fundo para a construção da dimensão trágica na obra jamesiana. Em vista dessas questões, esta tese apresenta uma compreensão sobre como a focalização integra a configuração do trágico em *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove*. Essas obras representam períodos distintos da escrita de Henry James devido à técnica narrativa empregada pelo autor; há, portanto, diferenças significativas no modo com que o trágico é construído, que estão diretamente relacionadas ao tratamento dado à focalização. Nessas obras, temos como protagonistas jovens estadunidenses em incursão pelo mundo europeu, que são retiradas de cena em momentos específicos, quando se distanciam de seus verdadeiros *selves* e, por conseguinte, quando não há mais escapatória, não há mais salvação possível para suas situações. Na novela *Daisy Miller*, a dimensão trágica é desenvolvida de modo ainda incipiente, porque, ainda que trate de uma personagem eminente, imbuída de ideais de vanguarda, a narrativa não é estruturada a partir da perspectiva da protagonista. Ainda assim, *Daisy Miller* apresenta uma sugestão provocativa: nesta novela, a *hybris* da jovem protagonista poderia ser associada à sua valentia em contrariar o que a sociedade espera dela para tentar assumir quem realmente é. De *Daisy Miller* para *The Portrait of a Lady*, há uma mudança radical no tratamento da focalização, que passa a enfatizar diretamente a subjetividade da protagonista Isabel Archer, intensificando, por consequência, a dimensão trágica. Nesta narrativa, a psique é o grande motor do trágico e o processo de reconhecimento é interno à protagonista, o que permite ao leitor compreender não somente motivações e reflexões íntimas, mas também o sofrimento excruciante da jovem. Já em *The Wings of the Dove*, a focalização privilegia a perspectiva de três focalizadores principais e o processo de configuração do trágico não é apenas mais complexo e intenso, mas também mais difícil de ser compreendido como tal. Na história de Milly Theale, há um trágico mais contemporâneo, em uma narrativa com pouca ação, na qual o processo de reconhecimento de seus equívocos e a gradual perda de desejo de viver ocorrem de forma velada. Por fim, a solidão da protagonista reverbera na própria forma narrativa por meio de sua total exclusão como focalizadora. A estratégia narrativa de isolamento das protagonistas, elaborada por meio da não narração das suas perspectivas, é um procedimento que, claramente, interessava a Henry James. Possivelmente, já à época do autor, estaria latente que a complexidade da subjetividade humana estaria se transfigurando em questões tão herméticas que, por vezes, sequer o discurso daria conta de abarcar. Por isso, nas narrativas em questão, opta-se pelo silêncio para dar conta de sofrimentos absurdos que, possivelmente, não caberiam em palavras. Percebemos, assim, inovações quanto à construção do trágico na obra de Henry James: nesse trio de narrativas, o autor parece estar elaborando formas novas de representar o trágico de seu tempo, uma vez que, aqui, não encontramos protagonistas sofrendo aos olhos de todos, publicamente, como vemos nas antigas tragédias e em narrativas trágicas tradicionais. O trágico jamesiano é elaborado por outras vias: em *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove*, há, em maior ou menor grau, a exclusão das protagonistas trágicas do centro da cena, o que subverte os modos convencionais de tratamento do trágico. Henry James, assim, apresenta mudanças expressivas na configuração do trágico ao torná-lo entrelaçado e potencializado pela focalização em suas obras.

Palavras-chave: Henry James. Ficção. Trágico. Focalização.

ABSTRACT

TRAGIC SUBJECTIVITIES IN HENRY JAMES'S FICTION: *DAISY MILLER, THE PORTRAIT OF A LADY AND THE WINGS OF THE DOVE*

AUTHOR: Larissa Garay Neves
ADVISOR: Lawrence Flores Pereira
CO-ADVISOR: Maria Eulália Ramicelli

Henry James virtuously narrated the society and culture of his time. A great observer of the tensions among different social registers that began to coexist more sharply during the 19th and 20th centuries, James addressed such subjects as part of his fictional and non-fictional writings. Afterwards, literary critics characterized the contrast among cultures which were discussed in his oeuvre as the “international theme”. For the fictional narratives that incorporate the subject, the author usually created European and North American characters, especially from his native country, the United States, thus producing a significant record of the social, moral, and affective characteristics of his time. Due to their unfamiliarity with European customs, but mainly due to an inaccurate reading of people and situations, American characters represented in his narratives encountered a harsh fate in contexts in which they are foreigners. Hence, the “international theme” is also considered to be the background for the creation of the tragic dimension within Jamesian fictional narratives. Therefore, this dissertation investigates how focalization integrates the tragic configuration in Henry James’s *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* and *The Wings of the Dove*. These fictional narratives represent different writing periods of James’s career – considering the author’s narrative technique –, and therefore there are significant differences in the way the tragic is constructed, which are directly related to the focalization. In all three narratives, we discover young American protagonists traveling around the European continent. Their perspectives are excluded from the narratives during specific moments, mainly when they become distant from their true selves and there is no possible escape or salvation for them. In *Daisy Miller*, the tragic dimension is developed in an incipient manner. Although the story revolves around Daisy Miller, an eminent protagonist filled with avant-garde ideals, the narrative is not structured from her perspective. Nevertheless, *Daisy Miller* presents a rather provocative undertone: the young protagonist’s hybris could be associated to her bravery in defying society’s expectations towards her to try to assume the person she really is. From *Daisy Miller* to *The Portrait of a Lady*, an extreme change occurs within the focalization aspect – in the latter novel, it directly emphasizes Isabel Archer’s subjectivity, which intensifies the tragic dimension. For this narrative, the psyche is the great tragic engine, and the protagonist’s process of recognition occurs internally, which allows the reader to understand not only the main character’s inner motivations and thoughts, but also her excruciating suffering. On the other hand, in *The Wings of the Dove*, the focalization focuses the perspective of three main “centers of consciousness”, and the process of unfolding the tragic is not only more complex and intense than in the previous works, but also more difficult to be understood as such. In Milly Theale’s story, there is a contemporary tragic dimension, elaborated through a narrative with almost no action, in which the process of recognition of her misinterpretations and her gradual loss of will to live occur covertly. In the end, the protagonist’s loneliness is shown through the narrative structure itself by completely excluding her as a focalizer. The narrative strategy in which the protagonists are isolated, represented by the non-narration of their perspectives, was a narratological procedure that clearly interested Henry James. During the author’s writing period, the complexity of human subjectivity being transfigured into such hermetical issues was probably still latent, and sometimes even discourse was unable to uncover them. Thus, in the above-mentioned narratives, silence is the chosen method to deal with absurd sufferings that might not get to be fully expressed through words. Therefore, we have observed innovations in the construction of the tragic dimension in Henry James’s fictional narratives: in the selected trio, the writer seems to be creating new manners to represent the tragic issues of his time, since we do not find protagonists publicly suffering in this body of work as we do in ancient tragedies or in traditional tragic narratives. The Jamesian tragic is elaborated through different methods: in *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* and *The Wings of the Dove*, there is, either to a greater or a lesser extent, an exclusion of the tragic protagonists from the center of the narrative, which disrupts the more traditional forms of narrating the tragic dimension. Thus, Henry James develops significant changes in the creation of the tragic as he intertwines and potentializes it via the organization of focalization in his fictional narratives.

Keywords: Henry James. Fiction. Tragic dimension. Focalization

SUMÁRIO

1 PRIMEIRAS NOÇÕES	19
2 MEMÓRIAS TRÁGICAS: A OBRA NÃO FICCIONAL JAMESIANA E O TRÁGICO	31
2.1 ESCRITAS LÚGUBRES: O TRÁGICO PELO VIÉS DE HENRY JAMES.....	31
2.2 FORTUNA CRÍTICA: HENRY JAMES E O TRÁGICO	39
2.3 A TRADIÇÃO TEÓRICA SOBRE O TRÁGICO.....	53
3 “IS IT VERY TRUE THAT DAISY AND HER MAMMA HAVE NOT RISEN TO THAT STAGE OF – WHAT SHOULD I CALL IT? – OF CULTURE?”: <i>DAISY MILLER</i>.....	79
4 “TO LIVE ONLY TO SUFFER – ONLY TO FEEL THE INJURY OF LIFE REPEATED AND ENLARGED”: <i>THE PORTRAIT OF A LADY</i>.....	99
5 “TRAGICALLY IMPATIENT TO LIVE AND YET MAKING IT LIGHT AS AIR”: <i>THE WINGS OF THE DOVE</i>	167
6 RETRATOS DE UM FEMININO EM RUÍNA EM <i>DAISY MILLER</i>, <i>THE PORTRAIT OF A LADY</i> E <i>THE WINGS OF THE DOVE</i>: A FOCALIZAÇÃO E O TRÁGICO TÃO ABSURDO QUE NÃO PODE SER NARRADO.....	233
BIBLIOGRAFIA	241

1 PRIMEIRAS NOÇÕES

Tragedy has to be of a pure enough strain and a high enough connection to sow with its dark hand the seed of greater life. The collective sense of what had occurred was of a sadness too noble not somehow to inspire, and it was truly in the air that, whatever we had as a nation produced or failed to produce, we could at least gather round this perfection of a classic woe. (JAMES, 1914, pp. 429 - 430)

Assim Henry James descreve suas memórias sobre o assassinato do presidente Abraham Lincoln, com o mesmo estilo que o tornou um dos mais reconhecidos escritores estadunidenses da virada do século XIX para o XX. Em sentido literal, o autor se refere a uma tragédia concreta, permeada por acontecimentos que marcaram a história de seu país e de sua vida – o sinistro episódio ocorreu no mesmo dia de seu aniversário: “condensed itself to blackness roundabout the dawn of April 15th: I was fairly to go in shame of its being my birthday.” (JAMES, 1914, p. 429). O tom grave e sombrio com que James descreve o amanhecer é também uma característica regular de sua escrita ficcional.

Por outro lado, em um plano simbólico, esse fragmento pode ser compreendido como uma expressão da convicção do autor quanto aos significados e sentidos que permeiam a experiência trágica humana. James alude à tragédia como algo capaz de “plantar a semente de uma vida superior”, pois a tristeza coletiva causada pelo episódio era de uma “nobreza grande demais para não inspirar”. O lúgubre episódio é sintetizado como criador de um lamento clássico, formador de um elo que uniria os Estados Unidos. Se analisadas do ponto de vista estético, as impressões descritas por James lançam luz sobre sua própria concepção do fazer artístico, assim como sobre assuntos que figuram frequentemente em suas narrativas. Referimo-nos aqui à inclinação jamesiana à representação de experiências trágicas ou que, ao menos, beiram o mais sincero retrato do sofrimento e angústia humana.

Não é surpresa, para os estudiosos da obra do escritor, que ele tenha descrito o sentimento provocado pela morte de Lincoln com potencial para abrir portas a um tipo de vida “superior”: James acreditava – e inclusive abordou esse assunto em seus ensaios críticos – que protagonistas com características morais e/ou intelectuais notáveis levariam ao leitor um tipo de experiência mais complexa. Não por acaso, ele criticou as escolhas de Gustave Flaubert em *Madame Bovary* – no entendimento de James, não seria possível que personagens moralmente “inferiores” transmitissem com apuro experiências instigantes. Conforme Wayne Booth (1983, pp. 42 - 43) comenta em *The Rhetoric of Fiction*:

Much as he admired Flaubert, he felt that Flaubert's realism was too superficial. ‘M. Flaubert's theory as a novelist,’ he says, ‘is to begin on the outside. Human life, we may imagine his saying, is before all things a spectacle, an occupation and

entertainment for the eyes. What our eyes show us is all that we are sure of; so with this we will at any rate begin.' James began at a different place entirely, with the effort to portray a convincing mind at work on reality. Feeling as he did that the most interesting subject was a fine but 'bewildered' mind dealing with life [...], he was disturbed by Flaubert's choice of stupid minds as centers of consciousness 'reflecting' events. Emma Bovary as a reflector was for him clearly a mistake, and Frédéric in *The Sentimental Education* represented an almost pathetic failure of insight, even a failure of mind in Flaubert himself. He felt so deeply about this requirement that he even violated at this point his own precept that the critic has no right to reject an author's 'subject'.

Em um primeiro momento, o fragmento nos remete a uma das mais estudadas teorias literárias: a *Poética*, de Aristóteles, que também discorria sobre o emprego de protagonistas que fossem ao menos minimamente eminentes. E, há, de fato, semelhanças entre as teorizações clássicas da tragédia e a obra ficcional e crítica jamesiana. No entanto, o escritor demonstrou interesse em um tipo de experiência que fosse uma impressão profunda da vida, capaz de representar os aspectos mais privados da consciência humana que, por meio da manipulação cada vez mais apurada da focalização adquiririam validade pública, como bem nos lembra Ian Watt (2010, pp. 579 – 580) em seu renomado ensaio sobre *The Ambassadors*:

a presença dupla da consciência de Strether com aquela do narrador, a qual traduz o que ele vê em termos mais gerais, torna o ponto de vista narrativo ao mesmo tempo intensamente individual e, ainda assim, em última análise, social. [...] Os universais no presente contexto são presumivelmente a consciência de que, por trás de cada pequena circunstância individual, ramifica-se uma rede infinita de relações gerais no campo moral, social e histórico. O estilo de Henry James pode, portanto, ser visto como um esforço sumamente civilizado de relacionar cada evento e cada momento da vida com toda a complexidade das condições socioambientais.

A preferência do autor por determinados tipos de experiências foi registrada em seu ilustre ensaio *The Art of Fiction*:

A novel is in its broadest definition a personal impression of life; that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression. But there will be no intensity at all, and therefore no value, unless there is freedom to feel and say. The tracing of a line to be followed, of a tone to be taken, of a form to be filled out, is a limitation of that freedom and a suppression of the very thing that we are most curious about. (JAMES, 1984, p. 50)

Buscando técnicas que pudessem criar uma intensidade de ilusão condizente com suas ambições estéticas, James se interessou em estudar a manipulação da focalização. Por meio da construção desse elemento da narrativa, o escritor enfatizou a interioridade de suas personagens e fez com que a dimensão trágica de suas narrativas – que surge em um tipo de ação psicológica – fosse transmitida ao leitor de modo cada vez mais intenso. A inovadora

manipulação da focalização foi, certamente, uma das maiores contribuições do autor para a crítica literária que, à época, ainda produzia discussões incipientes sobre técnica e estilo.

Uma das querelas mais conhecidas em que James se envolveu, aliás, está relacionada com a problemática do romance e do ponto de vista, ou seja, a focalização. Michel Zérafra nos lembra que, em 1884, Walter Besant e Henry James fizeram parte de uma controvérsia importante, a qual resultou na elaboração de *The Art of Fiction*. Nesse ensaio, James argumenta que “não há de um lado a vida, e de outro, a arte: as formas do romance dependem, ao contrário, da experiência do escritor; esta é tão múltipla e imprevisível como os aspectos da existência” (ZÉRAFFA, 2010, p. 58). Para Zérafra, a resposta do escritor estadunidense foi inovadora, a ponto de abrir caminhos para a criação de uma teoria nova sobre o ponto de vista. James se opõe aos seus contemporâneos, tentando convencê-los de que o romance não poderia mais se deter somente na relação indivíduo-sociedade:

O autor de *The Portrait of a Lady* (Retrato de uma Senhora) vai substituir esta relação por aquela de consciência-meio, dando então primazia à vida subjetiva, espaço em constante *expansão*, por oposição a este *sistema* que é o social. O mesmo combate, vitorioso, foi travado entre cerca de 1920 e 1927 por romancistas que, em numerosos textos teóricos ou no próprio corpo de suas obras [...] quiseram persuadir leitores e críticos de que o indivíduo e a sociedade não passavam de aparências, de entidades, de signos: eram verdadeiros e reais apenas o Ego e a existência do outro (ZÉRAFFA, 2010, p. 21).

Ao enfatizar as questões da consciência, James atribuiu ao romancista a função de um tradutor das relações da psique com os movimentos da vida, algo que seria apenas consolidado no século XX, como bem esclarece Zérafra. A qualidade de James e de Flaubert como precursores só seria devidamente percebida posteriormente, “quando o emprego de uma ótica subjetiva renovou o romance” (ZÉRAFFA, 2010, p. 21):

A importância da noção de ponto de vista, na arte do romance, revela-se numa época em que os romancistas (e em primeiro lugar H. James) partem do princípio de que a realidade só pode ser percebida sob certo ângulo, e que, portanto, é impossível, a menos que se traia a verdade, dar no romance uma visão totalmente objetiva de um dado universo. A objetividade procede, ao contrário, do respeito pela visão necessariamente parcial que o homem tem do real (ZÉRAFFA, 2010, p. 37).

Quando a ótica diretora do romance ganhou natureza subjetiva, a obra jamesiana passou a ser vista dentro de todo seu potencial. Para Zérafra (2010, p. 22), o método de James foi taxado de esteticismo porque propunha “provocar o surgimento de relações sociais concretas através da vida psicológica, como através de um filtro”. Pouco a pouco, abandonava-se o dilema sobre o romance ser considerado verdade, arte ou uma mera representação da sociedade, a fim de aproximá-lo de uma essência subjetiva. James, então, tomara cada vez mais como “foco dramático a vida psíquica e esclarecera, por este mesmo

foco, as estruturas sociais das quais suas personagens eram prisioneiras” (ZÉRAFFA, 2010, p. 22). Desse modo, James se consagrou também como escritor interessado em discutir o seu próprio método de escrita.

Henry James deixou como legado uma produção ficcional e crítica tão diversificada quanto sua própria vida. Nascido nos Estados Unidos em 1843 em uma família abastada, o escritor teve acesso à educação por meios pouco convencionais: regularmente viajando entre a Europa e sua terra natal, sua instrução formal se deu através de tutores, governantas e frequência a diferentes escolas. As recorrentes visitas a museus, salas de conferência, galerias, shows de *vaudeville* e teatros contribuíram para que ele encontrasse na leitura um local de refúgio das constantes mudanças de moradia. O fato é que seu pai, Henry James Sr., logo se convenceu de que Nova York era muito provinciana “to promote the education of his sons, whom he hoped would speak French and German. For the next three years, from 1855 to 1858, Henry, Jr., was a teenager living between Switzerland, Paris, and London with his family or at school”, como bem esclarecem Eric Haralson e Kendall Johnson (2009, p. 5). Foi possivelmente ao longo das constantes excursões entre esses dois continentes que James desenvolveu o gosto pela escrita de relatos de viagem, um dos tantos gêneros ao qual se dedicou. O esforço de Henry James Sr. foi recompensado: além do sucesso de Henry James, William James, o filho mais velho, é um dos mais reconhecidos filósofos do pragmatismo nos Estados Unidos e fundou um dos primeiros laboratórios de psicologia de seu país, em Harvard.

A agitada vida de Henry James na infância e na juventude foi sempre cercada pelo mais alto grau de erudição e, por consequência, acompanhada pela leitura de grandes nomes da cultura. Seu pai, inclusive, referia-se a ele como um “devourer of libraries [...]. He wanted to be simply ‘literary’ and he realized this goal more rapidly than might have been expected” (EDEL, 1963, p. 10). Recentemente, entre os anos de 1970 e 1990, James foi um dos autores mais estudados no meio acadêmico estadunidense, o que atesta a influência e a relevância de sua obra:

A review then of the MLA International Bibliography showed that for the rather recent past (1970s through the 1990s), there was more published work on Henry James than on any other American writer. In the mid-1990s, most of what was being published in English on James came from those traditional companions writing in North America and the United Kingdom. At the same time, mostly missed, a significant amount of work was also being done by Jamesians from Europe, Japan, and South Korea. Annick Duperray’s *The Reception of Henry James in Europe* (2006) testifies to this point in terms of Europe. (ZACHARIAS, 2008, p. 2)

A respeito da diversidade da obra de James, cabe ressaltar a pluralidade de sua produção escrita, que inclui a redação de ensaios, cartas, prefácios, relatos de viagens, romances, novelas, contos e peças teatrais:

the production of writing during James's career: some twenty novels published during his lifetime, short fiction (more than one hundred pieces), more than a dozen plays and dramatic pieces, thousands of pages of criticism and reviews, travel writing, autobiography and biography, cultural commentary, and more than 10,400 extant letters mock every attempt to summarize (ZACHARIAS, 2008, pp. 2 – 3).

Apesar de ter produzido um vasto repertório, o escritor não logrou, enquanto ainda era vivo, o sucesso que tanto almejava. Embora respeitado no meio intelectual em que vivia, as vendas de sua produção literária frequentemente atingiam números inexpressivos. Incomodado com os fracassos de faturamento, ele transformou esse assunto em tema de inúmeras cartas e ensaios, nos quais demonstrava seu desagrado com os rumos futuros da arte literária. Foi no teatro que o autor estadunidense teve uma de suas primeiras decepções com o público consumidor de sua arte e, até mesmo quando adaptou alguns de seus romances para o palco, como ocorreu com *The American*, publicado pela primeira vez em 1877, não obteve o êxito desejado. Mesmo que tenha se aventurado na arte dramática, Henry James realmente se consagrou como escritor de romances e contos. Sobre essa questão, Eric Haralson e Kendall Johnson (2009, p. 3) argumentam que:

There is a pompous ring to the phrase but also a poignant measure of irony in the way his mastery derived from striving after the impossible literary standards that he set for himself as he dedicated his personal life to the craft of writing. To his disappointment, James's works were only infrequently popular, and his best efforts were underappreciated by a public thrilled with what he considered sensationalist plot-driven fiction and by publishers who reduced reading to its entertainment value. When James tried to write for more popular audiences, particularly for the theater, he was forced to live down the embarrassments of substantial public failures.

Inegavelmente, o crescente interesse no romance, que ao longo do século XIX se firmou como gênero literário, contribuiu para que o escritor se debruçasse sobre suas questões formais. A esse respeito, Joel Diggory (2017, p. 211) alega que Henry James demonstrava a consciência histórica de que o romance era o gênero adequado para representar as formas mais modernas e avançadas de subjetividade, a ponto de tematizar, em sua ficção, como certas formas de sentimentos são culturalmente determinadas.

É justamente por ter sido um grande observador da cultura à sua volta que James foi capaz de perceber certas tensões entre códigos sociais distintos que, à sua época, começavam a coexistir cada vez mais acentuadamente. A representação do que se convencionou chamar de “tema internacional” se tornou mais um dos motivos pelos quais seus ensaios críticos e

obras ficcionais são tão apreciados até hoje. Nas narrativas ficcionais que figuram a “temática internacional”, o escritor usualmente emprega personagens oriundas tanto da Europa como do continente norte-americano, especialmente de seu país natal, os Estados Unidos, e nos fornece, assim, um significativo registro de sua época. Na perspectiva de Anna Kventsel (2007, p. 3), o recorrente uso dos “temas internacionais” serve como meio para explorar um conflito psicocultural, uma vez que encena um encontro entre modelos de experiências culturais profundamente díspares. Convém destacar que o “tema internacional” se entrelaça à tragicidade na obra de Henry James, pois, em geral, as protagonistas assoladas por um destino trágico são jovens estadunidenses que acabam em ruína no continente europeu.

A representação de personagens em colapso físico ou mental é recorrente na obra jamesiana. Para o renomado crítico literário Richard P. Blackmur, que escreveu a introdução aos prefácios jamesianos compilados no livro *The Art of the Novel* (1937), um dos principais interesses de James é versar sobre os infortúnios de seus protagonistas. Ao tratar das escolhas de “centros de consciência” por Henry James, Blackmur (1937, p. 17) argumenta que, em geral, ele escolhia entre dois tipos de personagens: aquelas minimamente inteligentes, cuja situação as tornava dignas de salvação de uma vida desordenada; ou aquelas especialmente eminentes, cuja inteligência se tornava o real motivo pelo qual mereciam ser salvas. Essas escolhas de personagens figurariam na maior parte da ficção do autor. Assim, argumenta Blackmur (1937, p. 17), “it is with the misfortunes and triumphs of such persons, in terms of the different kinds of experience of which he was master, that James' fiction almost exclusively deals.”

Igualmente interessante de observar é que o primeiro conto publicado por James, em 1864, intitula-se “A Tragedy of Error”. O conto, que recebeu pouca atenção da crítica literária, narra a história de Hortense Bernier a partir do momento em que ela recebe uma carta do marido que, após longo período viajando, está prestes a retornar para casa. Durante os dois anos em que ele esteve longe, ela arranhou um amante e, por isso, planeja cometer suicídio diante do imbróglio criado pelo retorno do antigo parceiro. No entanto, por medo da morte, Bernier acaba planejando o assassinato do marido por afogamento, em uma trama macabra arquitetada juntamente com um balseiro mercenário. A história se encerra com a morte de seu amante, que havia deixado uma carta para Bernier enquanto ela não estava em casa, avisando que estaria no mesmo barco de seu marido. Ironicamente, o balseiro confunde o amante com o marido. Embora apresente traços evidentemente melodramáticos, o primeiro conto de James é um marco de seu interesse por narrativas com potencial trágico.

Se pensarmos, por exemplo, na história de John Marcher, personagem principal de *The Beast in the Jungle* (1903) vemos uma questão trágica por excelência. Tomado por uma apreensão que o assola, o protagonista aguarda ansiosamente a chegada de algo terrível e prodigioso, algo que se assemelha a uma fera na selva que o atacaria a qualquer momento. No entanto, os anos passam, Marcher envelhece e o dito acontecimento não chega nunca, ou melhor, chega, mas não é percebido como tal. Quando Marcher finalmente compreende o vazio de sua vida, que o fracasso era não ser capaz de agir, ele se torna o homem a quem nada no mundo aconteceu. Sem conseguir suportar o peso de compreender que o tempo havia passado, o protagonista morre tão logo desperta para essa realidade. Afinal, o que é mais trágico do que a incapacidade de agir diante da vida que passa lentamente aos nossos olhos? Qual erro é mais terrível do que deixar a vida se esvaír diante de nossos dedos sem ao menos vivê-la?

A questão da vida não vivida, ou da “morte em vida”, figurou em inúmeros textos ficcionais e não ficcionais do autor. A esse respeito, diversas pesquisas propõem reflexões sobre os impactos que a vida solitária, quase reclusa, de Henry James teve em sua escrita. E, como sabemos, há uma tênue fronteira entre vida real e ficção. Embora a vivência empírica do artista não seja o objeto de interesse deste trabalho, por vezes, a influência de acontecimentos reais para a criação artística se torna perceptível. No caso de James, há inúmeros estudos que atribuem seu empenho em representar a experiência individual e a psique humana à sua relação próxima com seu irmão William James, por exemplo. William é considerado um dos “pais” da psicologia norte-americana, tendo discorrido a respeito da noção de consciência e de experiência:

Todas as grandes linhas de psicologia reconhecem que as pessoas têm subpersonalidades, a que dão diferentes nomes. Em 1890, William James escreveu: “Cumprir admitir que [...] a possível consciência total pode dividir-se em partes que coexistem, mas ignoram-se mutuamente e partilham entre si os objetos do conhecimento” (KOLK, 2020, p. 332).

Os estudos de William James a respeito da fragmentação da “consciência total” foram inovadores para a época e coincidiram com o crescente interesse de Henry James no emprego de inúmeros “centros de consciência”, que serviriam como os refletores da narrativa, os quais podemos chamar, atualmente, de personagens focalizadoras. Além disso, diversas pesquisas sugerem que outro acontecimento influenciou significativamente a vida – e por consequência, a escrita ficcional – de Henry James, a saber, a morte precoce de sua prima, Mary Temple.

Mary Temple, conhecida na família James como Minny Temple, faleceu aos vinte e quatro anos de idade; à época, Henry James tinha vinte e sete anos. A vida da moça foi

permeada por situações lúgubres desde a infância: Mary Temple era órfã de pai e mãe desde muito jovem e, por isso, sua família dependia de doações para se sustentar. Mas esse triste fato não impediu que sua personalidade viesse a se tornar doce e amável: ela era frequentemente descrita por William e Henry James como alguém de espírito livre, cuja vontade de viver era surpreendente.

A coragem de Mary Temple no enfrentamento da tuberculose, os breves momentos em que ela se sentia melhor, enchendo-se de esperança, e a crença em algo superior que pudesse explicar tamanho sofrimento foram frequentemente registrados em cartas trocadas entre os irmãos James. Acompanhar a desintegração física e psicológica de uma pessoa tão próxima e cara teve impacto profundo no modo como Henry James passou a perceber o sentido da vida. Ainda que nosso objetivo seja não recair em uso excessivo de dados biográficos, cumpre ressaltar que a representação de Mary Temple foi recorrente na obra jamesiana; por essa razão, julgamos ser relevante uma investigação sobre a relação dela com o autor.

Convém sublinhar que o motivo pelo qual esse fato biográfico merece ser destacado está diretamente relacionado com a seleção das narrativas ficcionais analisadas nesta tese: *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove* têm como pano de fundo, em alguma medida, a história de Mary Temple. Na novela e nos dois romances, James explorou a individualidade de seus “centros de consciência” com agudeza memorável, apresentando, cada vez mais frequente e intensamente, um exame minucioso da psique e dos impactos que as vivências externas têm na mente das personagens, os quais podem ser considerados retratos de experiências trágicas.

Para tratarmos da história de Mary Temple, então, tomaremos como ponto de partida a sua representação em *Notes of a Son and Brother* (1914), a segunda autobiografia escrita por Henry James, porque a fortuna crítica jamesiana sugere que esse texto pode ser percebido também como um trabalho ficcional do autor. Para Haralson e Johnson (2009, p. 318), James usa a forma de autobiografia para proteger sua escrita e cultivar seu próprio legado enquanto artista. Se, por um lado, James faz uso de cartas pessoais para a reconstrução de algumas de suas memórias, ele também altera datas e ordens de eventos:

For example, in *Notes of a Son and Brother*, James liberally revised many of William's letters, later defending himself to his nephew for doing so. James justified the alterations of the texts by saying that those materials from the past were ‘my truth, to do what I could with’ (Letters II: 346 - 348). In another instance, when reporting the date of the intimate wound, James contradicts his childhood friend Thomas Sergeant Perry's timetable of the events by six months. This suggests that James used and shifted actual dates to create a novelistic flow to his life. Thus, while there is a factual basis to his representation of events, readers should approach the

autobiography in part as one would a work of fiction or a psychological map of James's 'life'. (HARALSON & JOHNSON, 2009, pp. 317 – 318)

À história de sua prima, Henry James dedica diversas páginas de *Notes of a Son and Brother*, escrita ao fim de sua vida, aos setenta anos. O autor, inclusive, inclui as cartas pessoais de Mary Temple, trocadas com ele e com outras pessoas, como forma de assimilar o impacto do falecimento da jovem. Na verdade, o último capítulo é todo dedicado à reconstituição dessas memórias e as últimas frases são dedicadas à lembrança do episódio simbolizado como o “fim de sua juventude”, cujas repercussões foram tão profundas quanto possíveis. James questiona-se, melancólico, sobre o que a vida teria apresentado para sua prima, caso ela tivesse sobrevivido, e argumenta que sua morte deixou uma marca que ainda esperava ser compreendida:

to the gallantry and beauty of which there is little surely to add. But there came a moment, almost immediately after, when all illusion failed; which it is not good to think of or linger on, and yet not pitiful not to note. One may have wondered rather doubtfully - and I have expressed that - what life would have had for her and how her exquisite faculty of challenge could have 'worked in' with what she was likely otherwise to have encountered or been confined to. None the less did she in fact cling to consciousness; death, at the last, was dreadful to her; she would have given anything to live - and the image of this, which was long to remain with me, appeared so of the essence of tragedy that I was in the far-off aftertime to seek to lay the ghost by wrapping it, a particular occasion aiding, in the beauty and dignity of art. The figure that was to hover as the ghost has at any rate been of an extreme pertinence, I feel, to my doubtless too loose and confused general picture, vitiated perhaps by the effort to comprehend more than it contains. Much as this cherished companion's presence among us had represented for William and myself - and it is on *his* behalf I especially speak - her death made a mark that must stand here for a too waiting conclusion. We felt it together as the end of our youth. (JAMES, 1914, pp. 514 – 515)

Esse fragmento encerra o texto da autobiografia de James e reforça o sentimento de vazio deixado pela morte precoce de sua querida parente. A imagem que persiste no autor, e que representa a essência da tragédia de Mary Temple, é a imagem de que ela teria “dado qualquer coisa para viver”. Por esse motivo, James se empenha em eternizá-la na “beleza e na dignidade da arte”. É provável que o escritor tenha transformado o legado de sua prima em personagens femininas que expressam um ímpeto de viver análogo ao dela; ou, então, que a memória da personalidade de Mary tenha sido diluída em diversas personagens que, cada uma a sua maneira, são a personificação da vitalidade. Para os propósitos deste estudo, é relevante ressaltar que é consenso na fortuna crítica de Henry James que a vida e a morte de Mary Temple refletiram na criação de algumas protagonistas, especialmente naquelas personagens estadunidenses que, assim como ela, extinguíram-se em um destino trágico.

Críticos como Eric Haralson e Kendall Johnson (2009, p. 440) sugerem interpretação análoga. Mesmo que a criação de algumas personagens jamesianas não esteja diretamente

relacionada com a vida de Mary Temple, o fato é que existe uma semelhança significativa entre três protagonistas de fases distintas da produção ficcional de Henry James, a saber, Daisy Miller, Isabel Archer e Milly Theale. Tal semelhança na construção dessas personagens orienta nossa escolha das narrativas a serem analisadas:

In his Preface to the New York Edition, Henry James alerts the reader to his germinal source for *The Wings of the Dove* when he speaks right away of the novel's representing 'to my memory a very old – if I shouldn't perhaps say a very young – motive.'. The reference is to his cousin Mary, or Minnie, Temple, whose tragic death in 1870 at twenty-four from tuberculosis had for James's heart deep psychic reverberations and for his mind profound cultural significance. Minnie's naturalness of character and her stricken condition James would transmute into two of his most memorable heroines. Isabel Archer of *The Portrait of a Lady* (1881) and Milly Theale of *The Wings of the Dove* (1902). It might be said that, whereas Isabel Archer more resembles Minnie in personality, Milly alone reflects fully her tragic circumstances. A third heroine and the earliest, Daisy Miller, possessed both Minnie's spontaneity and, as things turned, a fate of doom. [...] If one thinks about the development of James's sensibility and considers the fact that Minnie had died eight years before the publication of *Daisy Miller*, one begins to see an extraordinary line of continuity from Minnie Temple through Daisy Miller and Isabel Archer to Milly Theale – and then on the vivid re-creation of Minnie herself in James's autobiographical *Notes of a Son and Brother* (1914), published just two years before his own death. (CROWLEY & HOCKS, 2003, p. 445)

Donald Crowley e Richard Hocks tecem argumentos relevantes sobre a linha de continuidade na representação dessas personagens ao longo da carreira de James. Assim, essa explanação mostra um caminho coerente para a análise do trágico na ficção jamesiana porque ressalta pontos em comum entre a novela e os romances. Embora não tenhamos por objetivo investigar a escrita não ficcional de Henry James, há coesão entre sua produção crítica, sua própria vida e sua ficção, que já foi examinada exaustivamente pelos críticos literários. Como sabemos, James frequentemente posicionava-se em favor de uma arte que fosse uma impressão genuína da experiência humana. Não nos escapa também que o autor aludiu ao trágico de modo sistemático no conjunto de sua escrita teórico-crítica: o uso recorrente de expressões como “experiência trágica”, “realidade trágica”, “consciência trágica”, “valor trágico” e “tom do trágico” corrobora a importância de um estudo sobre tal questão em sua obra.

Daisy Miller, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove* representam períodos distintos da escrita jamesiana, não tanto pela questão temporal - *Daisy Miller* e *The Portrait of a Lady* foram publicados em um intervalo de apenas três anos -, mas, sobretudo, pela técnica narrativa empregada pelo autor. Há diferenças significativas no modo com que o trágico é construído nessas obras, que está diretamente relacionado ao tratamento dado à focalização por Henry James. Assim, esta tese apresenta uma compreensão sobre como a focalização integra a configuração do trágico em *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the*

Dove. Haja vista que não foram encontradas pesquisas que abordem exclusivamente a relação entre a representação do trágico e a manipulação da focalização em Henry James, nosso estudo pretende contribuir para o esclarecimento dessa relevante questão em sua obra. Em linhas gerais, o trágico pode ser associado a protagonistas que demonstram certa autorresponsabilidade e autonomia por suas escolhas e ações. Na obra jamesiana, a questão do trágico está relacionada, mais especificamente, a uma “morte em vida”, e suas personagens principais, de modo geral, são submetidas a um processo de tomada de consciência, ou de reconhecimento sobre seus equívocos.

Analisamos a construção das protagonistas desses textos ficcionais de Henry James porque elas compartilham destinos trágicos: Daisy Miller, Isabel Archer e Milly Theale são jovens estadunidenses em viagem à Europa, um continente cujos códigos sociais diferem daqueles que lhes eram familiares em seu país natal. Por julgarem equivocadamente algumas situações, especialmente por incompreensão dos costumes e valores em vigor, essas personagens acabam incorrendo em erros que fazem de suas vidas verdadeiras catástrofes. Suas experiências acabam em ruína e suas subjetividades são esfaceladas, pois se veem incapazes de sustentar sua verdadeira essência em uma conjuntura onde são estrangeiras. Nessas três obras ficcionais, há a representação de protagonistas femininas que têm como principal aspiração “experimentar a vida plenamente”, mas acabam miseravelmente derrotadas. Tal qual encontramos nas mais ilustres protagonistas trágicas, as personagens femininas da novela e dos romances analisados nesta tese também veem corretamente tarde demais, apenas quando já haviam caído no equívoco que custaria se não suas vidas físicas, a sua vida interior, como é o caso de Isabel. Em linhas gerais, a semelhança entre os dois romances, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove*, é ainda mais evidente porque tanto Isabel como Milly são enganadas por um casal que visa obter benefícios financeiros delas.

Antes de adentrarmos diretamente na discussão das obras ficcionais, é necessário pensarmos sobre as categorias teóricas que estruturam nossa pesquisa. Convém esclarecer que julgamos não ser necessária a escrita de um capítulo sobre a focalização na obra jamesiana. A relevância e o pioneirismo das concepções do autor sobre esse elemento da narrativa já foram extensivamente discutidos por inúmeros críticos literários, tais como Percy Lubbock, Wayne Booth, Ian Watt e Sérgio Bellei. E, por entendermos que nossa análise da focalização nos capítulos de discussão da ficção é suficiente para que o leitor compreenda como James estrutura esse elemento em suas narrativas, optamos por manter apenas um capítulo sobre o trágico, que tem sido pouquíssimo explorado na obra do autor.

Como já mencionado, Henry James se refere ao trágico em sua obra não ficcional e, portanto, nada mais coerente do que tomarmos como ponto de partida o seu próprio material. Dada a extensão e a qualidade de tal produção, consideramos inevitável uma cuidadosa investigação sobre esses textos, uma vez que apresentam um panorama expressivo sobre a concepção jamesiana do trágico que, logicamente, também está presente na sua ficção.

Ao trilhar caminhos novos, evidentemente, em primeiro lugar, faz-se necessário atentar para aqueles que os percorreram antes de nós. Assim, nossa discussão se volta à abordagem da fortuna crítica sobre o trágico na obra de Henry James – que, convém ressaltar, consiste em um material riquíssimo sobre a tragicidade em sua ficção e não ficção. É curioso notar que o trágico tenha sido tão pouco explorado pela crítica na obra do autor – não foram encontrados mais do que seis estudos consistentes sobre tal questão, embora aqueles que foram localizados, em geral, apresentem contribuição relevante para os estudos jamesianos.

Após considerarmos a fortuna crítica sobre o trágico em James, urge que pensemos sobre o que é, de fato, o trágico. Desse modo, consideramos suas origens e seu percurso ao longo da história com o intuito de articular teoricamente a evolução desse conceito que, *a priori*, foi concebido para o teatro. Atualmente, a existência de novelas, romances e contos trágicos soa mais natural, porém a querela sobre a possibilidade da incidência do trágico em narrativas ainda persiste. Por isso, amparam-nos teoricamente dois dos principais teóricos que discorrem sobre o trágico e suas manifestações na modernidade: Raymond Williams e Terry Eagleton. Nas obras desses autores, encontramos perspectivas teóricas convincentes sobre as configurações de narrativas trágicas em nosso tempo.

Assim, uma vez assentadas as perspectivas teóricas que nos permitem pensar o trágico em novelas e romances, prosseguimos com a análise do componente trágico e da focalização em *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove*. No último capítulo desta tese, apresentamos a discussão conjunta dessas três obras ficcionais de modo a compreender como ocorreu a construção do trágico ao longo da carreira de Henry James e como a manipulação cada vez mais apurada da focalização tornou a tragicidade mais patente em sua obra.

2 MEMÓRIAS TRÁGICAS: A OBRA NÃO FICCIONAL JAMESIANA E O TRÁGICO

2.1 ESCRITAS LÚGUBRES: O TRÁGICO PELO VIÉS DE HENRY JAMES

Henry James foi um prolífico escritor. Sua obra ficcional é uma das mais surpreendentes e vastas do universo literário; além da escrita de ficção, James se dedicou também à composição de inúmeros ensaios, prefácios, cartas e cadernos. Compreendidos, em conjunto, como uma das suas mais valiosas contribuições para a teoria e a crítica literária, os textos não ficcionais têm sido sistematicamente debatidos pelos estudiosos de literatura, dada a qualidade das reflexões ali encontradas. Em vista da qualidade dessas reflexões, é importante que tratemos das noções do trágico elaboradas por James em sua produção não ficcional. Assim, discutimos, na primeira seção deste capítulo, as concepções jamesianas sobre tal questão.

Optamos por nos debruçar sobre os textos que, após a morte do autor, receberam constante atenção de estudiosos da literatura. Dessa forma, a discussão apresentada é resultado de pesquisa sobre menções ao trágico na autobiografia de Henry James, *Notes of a Son and Brother*, publicada em 1914, dois anos antes de seu falecimento; nos cadernos reunidos e comentados em *The Complete Notebooks of Henry James* por Leon Edel, com publicação em 1987; e nos prefácios escritos para a *Edição de Nova York*, os quais foram reunidos no livro *The Art of the Novel – Critical Prefaces* (1937), cujo texto de introdução é de R. P. Blackmur.

Notes of a Son and Brother é o segundo volume de um conjunto de três autobiografias escritas por Henry James e foi escolhido para nossa análise porque expõe um recorte de sua adolescência até os anos da Guerra Civil, quando ele atingiu a fase adulta. Por abordar momentos relevantes que ajudaram a moldar a personalidade do autor, essa obra difere dos outros dois volumes de sua autobiografia, que apresentam, respectivamente, os primeiros e os últimos anos de sua vida. Convém mencionar que o último volume da autobiografia, intitulado *The Middle Years*, não foi selecionado para esta pesquisa porque estava em fase de escrita quando o escritor faleceu. A obra permaneceu incompleta, portanto, e foi publicada postumamente. Escritas no estilo complexo característico da fase tardia jamesiana, as autobiografias trazem desafios ao leitor, pois foram concebidas na mesma época em que ele havia começado a ditar suas histórias à sua secretária, Theodora Bosanquet:

Much of the autobiographies read as if spoken aloud, and that style, coupled with James's habit of embedding clauses in his sentences to help dramatize a narrative, is sometimes demanding to the reader. [...] That is, though the three autobiographical texts generally move forward in time, they are so replete with details and associations that move forward and backward in time, projections, memories, and literary

segues, that it is sometimes challenging for the reader to chart the precise when and where of Henry James's life. A related challenge is the way James narrates the story from multiple viewpoints at once. (HARALSON & JOHNSON, 2009, p. 317)

Os múltiplos pontos de vista são empregados também na autobiografia, fato que comprova a relevância de um estudo capaz de unir a questão da focalização, que tem sido sistematicamente discutida pela crítica literária, e a questão do trágico, que merece um olhar renovado, visto que foi pouco abordada pelos estudiosos da obra do autor. Assim, compreendemos a autobiografia aqui considerada não somente como um registro das memórias e experiências de Henry James, mas, sobretudo, como uma composição que possui potencial artístico e, quiçá, ficcional. Isso porque há inúmeros indícios de que o autor alterou fatos de sua vida para criar um material que fosse condizente com a “sua verdade”, como já mencionado anteriormente.

A segunda compilação de textos escolhida para este estudo é *The Art of the Novel – Critical Prefaces*, organizada por R. P. Blackmur: este livro condensa todos os prefácios escritos por Henry James para a famosa *Edição de Nova York*. Vale lembrar que essa edição é composta por obras ficcionais selecionadas pelo próprio escritor, para as quais escreveu um prefácio em que analisa a técnica empregada e as ideias iniciais que deram origem a cada narrativa. Blackmur (1937, p. 20) argumenta que James acreditava que seus prefácios representavam e/ou demonstravam, em detalhe, sua consciência artística e a qualidade de seu trabalho. Sem dúvida, devido ao valor inestimável da reflexão que se encontra nesse material, não é surpresa que os prefácios sejam os textos não ficcionais jamesianos mais estudados. Como refletem a coerência entre ficção e não ficção em sua obra, as recorrentes menções a noções do trágico encontradas nos prefácios de James nos apontam um caminho fecundo a ser seguido.

Por fim, mas não menos importante, dedicamos atenção aos cadernos de Henry James, nos quais suas ideias iniciais, posteriormente transformadas em narrativas, eram anotadas. *The Complete Notebooks* mostra uma faceta pouco explorada de James pois apresenta o início de seu processo de criação. Desde a maturidade até a morte, o escritor estadunidense fez de suas anotações a alma de sua criação. A esse respeito, Leon Edel (1987, p.x) ressalta:

The process of observation, for a novelist, was ‘the business of his life’, James wrote in *The Art of Fiction*. He defined that business in one of his late prefaces as ‘the rich principle of the Note’, saying, ‘if one was to undertake to tell tales and to report with truth on the human scene, it could be but because notes had been from the cradle the ineluctable consequence of one’s greatest inward energy... to take them was as natural as to look, to think, to feel, to recognize, to remember.’

Com essa seleção, acreditamos ter escolhido os textos mais relevantes sobre as compreensões do trágico por Henry James. Essas três compilações servem como um panorama significativo

da obra não ficcional de Henry James, já que nos apresentam: 1) um recorte do processo de elaboração de sua ficção, registrado nos Cadernos; 2) suas memórias, crenças e convicções narradas na Autobiografia; 3) uma complexa reflexão sobre seus resultados e quanto aos sentidos do trágico e da focalização em suas narrativas, por meio dos Prefácios, que foram escritos ao fim de sua carreira, quando o escritor já empregava sua técnica com maturidade.

Como já mencionado no capítulo introdutório, foi encontrado um número substancial de referências ao trágico na produção teórico-crítica jamesiana. Em razão disso, uma análise cuidadosa dessas expressões torna-se imprescindível, visto que buscamos um panorama das ideias de James sobre esse assunto, que se manifesta de forma notável em sua ficção.

Em 1894, em uma noite insone, James toma nota de uma ideia para uma história, cujo tema principal é a ambição frustrada do artista, posteriormente publicada no renomado periódico *Yellow Book*:

I was turning over the drama, the tragedy, the general situation of disappointed ambition – and more particularly that of the artist, the man of letters: I mean of the ambition, the pride, the passion, the idea of greatness, that has been smothered and defeated by circumstances, by the opposition of life, of fate, of character, of weakness, of folly, of misfortune; and the drama that resides in – that may be bound up with – such a situation. I thought of the tragic consciousness, the living death, the helpless pity, the deep humiliation, etc, etc, of it all. Then I thought of the forces, the reverses, the active agents to which such an ambition, such pride and passion, may succumb – before which it may have to lay down its arms: intrinsic weakness, accumulations of misfortune, failure, marriage, women, politics, death. The idea of death both checked and caught me; for if on the one side it means the termination of the consciousness, it means on the other the beginning of the drama in any case in which the consciousness survives. In what cases may the consciousness be said to survive – so that the man is the spectator of his own tragedy? (JAMES, 1987, p. 83)

No fragmento acima, Henry James idealiza uma situação trágica por excelência, pois está interessado em tratar de uma “morte em vida”, de uma tragédia cuja ênfase seja dada a uma fraqueza intrínseca e à acumulação de infortúnios. A ideia de morte estava fixada em sua mente, a ponto de questionar-se sobre como representar casos em que a consciência sobrevive, de modo que a personagem se torne espectadora de sua própria tragédia. De fato, o trágico em James reside, frequentemente, na representação do que ele caracteriza como “morte em vida”, por meio de narrativas que revelam o processo de tomada de consciência das protagonistas sobre seus erros e/ou faltas. A referida citação também dialoga com questões comumente associadas ao trágico, como a ideia de que a tragédia ocorreria a personagens minimamente eminentes, que demonstram autorresponsabilidade e autonomia por suas ações. Dito de outro modo, tal qual mencionado por James, o trágico pressupõe uma personagem que é agente de seu próprio destino e, desse modo, precisa se tornar espectadora de sua própria ruína e presenciar a destruição de sua ambição. Vemos, assim, uma semelhança interessante com as

tragédias clássicas que representavam conflitos entre o indivíduo e as forças extrínsecas, nas quais o homem era destruído pelo desígnio externo.

A “morte em vida” não era o único tema abordado por James em seus cadernos: há, ainda, a morte em seu sentido literal. Em 1895, James anota em seus cadernos uma ideia que tem como ponto central a história de um duplo suicídio de irmãos:

I remember now – it comes back to me – what little image led to the fancy: the idea of some unspeakable intensity of feeling, of tenderness, of sacred compunction, as it were, in relation to the past, the parents, the beloved mother, the beloved father – of those who suffered before them and for them and whose blood is in their veins – whose image haunts them with an almost paralyzing pathos, an ineffability of pain, a sense of the irreparable, of a tragic reality, or at least a reality of sadness, greater than the reality of the actual. (JAMES, 1987, p. 111)

A imagem que persegue as personagens é aquela de senso do irreparável, de uma realidade de profunda tristeza. Ainda que no referido excerto a realidade trágica esteja sendo usada em um sentido amplo por James, é patente a semelhança com o que foi, tradicionalmente, um tema caro ao trágico, a saber, a questão da morte.

Em ambos os fragmentos mencionados, encontramos as convicções de Henry James sobre duas situações historicamente compreendidas como trágicas. A primeira delas está relacionada com um sentido mais contemporâneo do trágico, dada a complexidade exigida para o tratamento de uma “morte em vida”, em que a personagem principal possa ser espectadora de seu sofrimento. A segunda, por sua vez, é mais usual, já que, desde as tragédias clássicas gregas, a morte física, mesmo que não ocorra com a protagonista, é frequentemente referida como tendo potencial trágico. A questão da “morte em vida” é expressiva na vida de Isabel Archer, a protagonista de *The Portrait of a Lady*, enquanto a da morte física figura em *Daisy Miller*. Milly Theale protagoniza, de um modo extremamente inovador, uma “morte em vida” e a morte física em *The Wings of the Dove*.

O interesse de James por assuntos lúgubres é ponto pacífico para a crítica literária. No prefácio de “Brooksmith”, conto publicado em 1891, o escritor alega que concebeu a história com o intento de apresentar o máximo de uma experiência fatal que, ao fim, ganhou a dimensão de uma obscura tragédia de sua personagem principal, o mordomo chamado Brooksmith:

I desired for my poor lost spirit the measured maximum of the fatal experience: the thing became, in a word, to my imagination, the obscure tragedy of the ‘intelligent’ butler present at rare table-talk, rather than that of the more effaced tirewoman; with which of course was involved a corresponding change from mistress to master. (JAMES, 1937, p. 327)

A história do protagonista é considerada trágica porque aborda sua incapacidade de reconstruir sua vida após a morte de seu empregador de longa data. Assim, ao fim da narrativa, há a

sugestão, por parte do narrador, de que o mordomo havia cometido suicídio. Essa é uma das poucas histórias com representantes da classe trabalhadora na ficção de James, sendo mais recorrente o emprego de personagens pertencentes à elite socioeconômica.

O “tom do trágico” é também mencionado por Henry James quando aborda a concepção da novela *The Turn of the Screw*, publicada em 1898, talvez o mais célebre texto de terror psicológico jamesiano. Para o autor, essa narrativa deveria incorporar um problema enigmático, que seria a representação requintada de uma mistificação trágica: “Otherwise expressed, the study is of a conceived ‘tone’, the tone of suspected and felt trouble, of an inordinate and incalculable sort the tone of tragic, yet of exquisite, mystification.” (JAMES, 1937, p. 172). Como sabemos, James foi muito bem-sucedido em seu objetivo – pois, até os dias atuais, essa novela é conhecida por suas questões dúbias, que geram debates incessantes sobre a credibilidade dos relatos da governanta.

No prefácio de *What Maisie Knew*, ao observar as formas com que Maisie lida com algumas situações, James comenta que elas se tornaram uma bagagem para “poesia, tragédia e arte”:

I lose myself, truly, in appreciation of my theme on noting what she does by her ‘freshness’ for appearances in themselves vulgar and empty enough. They become, as she deals with them, the stuff of poetry and tragedy and art; she has simply to wonder, as I say, about them, and they begin to have meanings, aspects, solidities, connexions with the ‘universal!’ that they could scarce have hoped for. (JAMES, 1937, p. 191)

A associação de James é interessante porque alvitra um caminho para uma compreensão mais profunda do trágico e da arte em sua obra. Ao colocar em grau de equidade os três termos – poesia, tragédia e arte –, instaura-se a sugestão de que o trio possui a mesma relevância. À medida que Maisie lida com suas questões familiares, elas ganham, cada vez mais, um sentido algo poético, relacionado com a arte e com a tragédia. Portanto, nem mesmo uma de suas personagens infantis mais aprimoradas escapou de figurar entre as jovens jamesianas que vivem desventuras severas.

No que se refere à criação de outro de seus protagonistas, Hyacinth Robinson, de *The Princess Casamassima*, James argumenta que o jovem “encontraria o seu destino” por meio de uma revolução interior. Ainda que a revolução esteja atrelada também a um sentido literal nesse romance, James afirma que buscou evocar piedade e terror, cuja semelhança com características tradicionais da tragédia é interessante:

Accessible through his imagination, as I have hinted, to a thousand provocations and intimations, he would become most acquainted with destiny in the form of a lively inward revolution. His being jealous of all the ease of life of which he tastes so little,

and, bitten, under this exasperation, with an aggressive, vindictive, destructive social faith, his turning to 'treasons, stratagems and spoils' might be as vivid a picture as one chose, but would move to pity and terror only by the aid of some deeper complication, some imposed and formidable issue. [...] To make it a torment that really matters, however, he must have got practically involved, specifically committed to the stand he has, under the pressure of more knowledge, found impossible; out of which has come for him the deep dilemma of the disillusioned and repentant conspirator. (JAMES, 1937, pp. 72 – 73)

É significativa a menção de James ao fato de que seu protagonista se “encontraria com o destino” caso ele fosse capaz de alcançar uma “complicação profunda”, assim como é significativo o tipo de emoção que tal encontro deveria causar. O escritor buscava um modo de fazer com que o efeito de piedade e terror chegasse ao leitor e, para isso, era necessário encontrar o “tormento” que fosse realmente ideal. Os conflitos, ou melhor, os profundos dilemas do desiludido e arrependido figuram recorrentemente em obras cuja dimensão trágica é evidente. Para o jovem Hyacinth Robinson, ainda mais trágico é o fato de que sua escolha final foi o suicídio.

Ao considerarmos a construção do trágico jamesiano, é importante refletirmos também sobre a técnica empregada pelo autor para elaborar e/ou intensificar a tragicidade das narrativas. Como já mencionado, uma das formas encontradas por James para criar o efeito trágico foi mediante manipulação aprimorada da focalização. Ao longo de sua carreira, Henry James se interessou, cada vez mais frequentemente, pela representação de sofrimentos de ordem psicológica. A atenção à psique das personagens conferiu às narrativas jamesianas ainda mais complexidade - e um dos motivos para essa acentuação se deve à organização da voz narrativa. James amadureceu como escritor à medida que priorizou uma técnica narrativa que mostrava os acontecimentos ao leitor e diminuiu progressivamente o emprego de um narrador intrusivo. Assim, ele optou por usar uma ou mais personagens como refletoras, em uma estrutura narrativa na qual a história chega ao leitor, de modo geral, através da mente da personagem. Foi em meio a esses ensaios críticos, inclusive, que James cunhou o termo “centro de consciência” para se referir às personagens que serviriam como “câmeras” em sua ficção. Em vista disso, é pertinente reforçarmos quais critérios o autor empregava para selecionar protagonistas que serviriam como os “centros de consciência”, uma vez que tal questão também se articula teoricamente com a elaboração do trágico.

Desde Aristóteles, há o consenso de que o trágico está relacionado à representação de personagens com características eminentes. Já na modernidade, é importante que as protagonistas que sofrem o destino trágico possuam um senso aprimorado de autorresponsabilidade. Esse é também o critério adotado por Henry James para a escolha de seus refletores. De fato, em sua obra não ficcional, James argumentava que seus refletores deveriam ter consciência

para refletir de modo sensível sobre a realidade. Para tanto, essas personagens precisavam ser intelectual, moral e/ou socialmente eminentes. A respeito das escolhas de “centros de consciência” por James, R. P. Blackmur (1937, pp. xviii - xix) esclarece que

And this central intelligence served a dual purpose, with many modifications and exchanges among its branches. It made a compositional centre for art such as life never saw, if it could be created at all, then it presided over everything else and would compel the story to be nothing but the story of what that intelligence felt about what happened. This compositional strength, in its turn, only increased the value and meaning of the intelligence as intelligence, and vice versa. The plea for the use of such an intelligence both as an end and a means is constant throughout the Prefaces as the proudest end and as the most difficult means. [...] Here it is enough to repeat - once more and not for the last time - that the fine intelligence, either as agent or as the object of action or as both is at the heart of James' work.

Em um dos cadernos de Henry James encontra-se uma questão que nos informa não apenas sobre seu processo de escrita como também sobre sua concepção do trágico, os quais estão diretamente relacionados com a questão da inteligência central. Após encontro com seu amigo Jonathan Sturges, em 1895, James anota um registro de uma reflexão que se baseia na questão da vida desperdiçada e comenta sobre o modo como seleciona suas protagonistas:

He has been a great worker, a local worker. But of what kind? I can't make him a novelist - too like W.D.H., and too generally *invraisemblable*. But I want him 'intellectual', I want him fine, clever, literary almost: it deepens the irony, the tragedy. A clergyman is too obvious and use and otherwise impossible. A journalist, a lawyer - these men WOULD in a manner have 'lived', through their contact with life, with the complications and turpitudes and generally vitality of mankind. A doctor - an artist too. A mere man of business - he's possible; but not the intellectual grain that I mean. The Editor of a Magazine - that would come nearest: not at all of a newspaper. A Professor in a college would imply some knowledge of the lives of the young - though there might be a tragic effect in his seeing at the last that he hasn't even suspected what those lives might contain. (They had passed by him - he had passed them by). (JAMES, 1987, p. 141)

Cabe ressaltar que esse foi o “gérmen” de um dos romances mais conhecidos de James, a saber, *The Ambassadors*. Percebemos o zelo com que o autor seleciona suas protagonistas e, sobretudo, seu interesse na representação de personagens com um caráter distinto porque isso aumenta a “ironia, a tragédia”. É notória a referência ao efeito trágico causado por sua escolha em representar um professor universitário, cuja inteligência, possivelmente, deveria ser mais elevada do que a de um cidadão comum.

Outra questão cara à construção do trágico jamesiano está no recorrente emprego de protagonistas que comentem erros que acabam por levá-las à ruína. Nas narrativas que apresentam tal questão, há uma reviravolta advinda da compreensão da dimensão dos erros cometidos, que culmina na alteração do curso das ações. James, inclusive, trata especificamente desse assunto no prefácio a *The Portrait of a Lady*. Neste prefácio, o autor alega que a vida de

Isabel Archer começa a se alterar quando ela chega a Gardencourt e encontra Madame Merle e Gilbert Osmond desfrutando de um momento íntimo, o que a permite enfim perceber que havia sido traída. Assim, a derrocada da vida de Isabel se inicia a partir do reconhecimento de que havia se enganado sobre a relação de Osmond e Merle:

Two very good instances, I think, of this effect of conversion, two cases of the rare chemistry, are the pages in which Isabel, coming into the drawing-room at Gardencourt, coming in from a wet walk or whatever, that rainy afternoon, finds Madame Merle in possession of the place, Madame Merle seated, all absorbed but all serene, at the piano, and deeply recognises, in the striking of such an hour, in the presence there, among the gathering shades, of this personage, of whom a moment before she had never so much as heard, a turning-point in her life. (JAMES, 1937, p. 56)

Aqui, James discorre sobre o modo com que a configuração do trágico ocorre no plano formal e sobre o momento de reconhecimento dos erros, que possui implicação para o desencadeamento da história. Após a personagem perceber que cometeu um equívoco, o efeito trágico se intensifica, pois é necessário arcar com a responsabilidade da escolha. James comenta sobre um desses momentos de reconhecimento no prefácio em discussão:

The interest was to be raised to its pitch and yet the elements to be kept in their key; so that, should the whole thing duly impress, I might show what an 'exciting' inward life may do for the person leading it even while it remains perfectly normal. And I cannot think of a more consistent application of that ideal unless it be in the long statement, just beyond the middle of the book, of my young woman's extraordinary meditative vigil on the occasion that was to become for her such a landmark. Reduced to its essence, it is but the vigil of searching criticism; but it throws the action further forward that twenty 'incidents' might have done. It was designed to have all the vivacity of incidents and all the economy of picture. She sits up, by her dying fire, far into the night, under the spell of recognitions on which she finds the last sharpness suddenly wait. It is a representation simply of her motionlessly SEEING, and an attempt withal to make the mere still lucidity of her act as 'interesting' as the surprise of a caravan or the identification of a pirate. It represents, for that matter, one of the identifications dear to the novelist, and even indispensable to him; but it all goes on without her being approached by another person and without her leaving her chair. (JAMES, 1937, p. 57)

Henry James explica seu método de criação da cena em que Isabel Archer compreende as consequências de sua decisão em se casar com Gilbert Osmond. A estrutura narrativa enfatiza o que acontece na mente da jovem e representa, com grande vivacidade, os incidentes a que ela estava sendo submetida. Com efeito, na ficção jamesiana, o leitor acompanha os infortúnios vivenciados pelos "centros de consciência" por meio da focalização em suas mentes, o que nos permite afirmar que o valor trágico é usualmente construído no plano psicológico da narrativa, como já mencionado.

É curioso notar que diversas concepções discutidas acima dialogam com o que seria considerado como a essência do trágico moderno e contemporâneo, conceituado como tal muito posteriormente, somente em meados do século XX. Não nos escapa que, em linhas ge-

rais, o trágico de nosso tempo lida com conflitos interiores, intrassubjetivos, nos quais a ação narrativa inexistente ou pouco se faz presente. James pensava em modos de tornar suas personagens espectadoras da própria tragédia, testemunhas de seu próprio sofrimento, em histórias que apresentassem uma “morte em vida”. Para tanto, era imprescindível que o “centro de consciência” fosse um refletor minimamente autoconsciente para que seus equívocos, que culminariam em identidades pessoais quase destroçadas, fossem também compreendidos intimamente. Evidentemente, a escolha de refletores sensíveis se deve à questão da autorresponsabilidade, pois, quando as personagens compreendem que erraram de modo irreversível, o efeito trágico se torna ainda mais intenso para si mesmas e para o leitor.

Chama nossa atenção o modo como esse conjunto de textos expressa uma ideia bastante coerente sobre o que seria a noção jamesiana do trágico. Não pretendemos, logicamente, desenvolver uma discussão exaustiva sobre o tema, visto que nosso interesse principal é a análise de narrativas ficcionais do autor. Assim, julgamos que a discussão acima oferece um interessante panorama sobre a representação da experiência trágica em James.

2.2 FORTUNA CRÍTICA: HENRY JAMES E O TRÁGICO

A fortuna crítica sobre a obra de Henry James é uma das mais vastas do mundo literário. A ficção do escritor contempla inúmeras questões sociais e morais, e possibilita múltiplas abordagens, que vão, por exemplo, de análises sobre gênero, sexualidade, a natureza da consciência e dos códigos sociais dos Estados Unidos e da Europa, até questões de ordem formal, como a manipulação da focalização, do tempo e do espaço narrativos. No que concerne à experiência trágica, algumas discussões ocupam lugar proeminente porque apresentam questões inovadoras sobre a obra de James e, por isso, apontam um caminho interessante a ser seguido. Assim, passamos agora às discussões que lançam luz sobre a compreensão do trágico na obra ficcional e não-ficcional jamesiana, como um todo, sem pretender uma retomada extensiva dos argumentos apresentados pelos críticos literários.

Frederick Crews foi o pioneiro no tratamento do trágico na obra de Henry James ao discutir sobre o drama moral nos romances do último período de escrita do autor. Em *The Tragedy of Manners – Moral Drama in the Later Novels of Henry James*, publicado em 1957, Crews apresenta o que considera serem as principais características de *The Ambassadors*, *The Wings of the Dove* e *The Golden Bowl*. Para o crítico, a oposição dramática entre certos valores sociais e morais nessas obras resulta em uma significativa “tragédia de maneiras”. O

argumento central de Crews é que a “tragédia de maneiras” configura-se nesses romances como resultado de diferenças filosóficas de opinião entre as personagens principais; diferenças que podem ser explicadas pelas diferentes nacionalidades e meios sociais a que as personagens pertencem. Ainda que a discussão se volte para a fase final da produção de James, Crews alega que tal configuração temática já estava presente em romances que precederam a conhecida *major phase*, como é o caso de *The Portrait of a Lady* e *The Princess Casamassima*.

Crews (1957, p. 7) defende que as obras finais de Henry James se tornam cada vez menos suscetíveis a caracterizações morais restritivas. E, por esse motivo, torna-se mais difícil categorizar as personagens como vilões e/ou heróis. Assim, o estudo de Crews aborda um assunto incontornável quando consideramos as teorias do trágico, a saber, o problema da responsabilidade moral das personagens:

The means to complexity lies in the characters themselves. They are enormously sensitive to moral and intellectual shades of meaning that would remain unperceived by ordinary people. In effect they are superhuman, larger than life, but they perceive nothing that is not latent in the situation before them. (CREWS, 1957, pp. 30 – 31)

Segundo Crews (1957, p. 17), em seu capítulo intitulado “Society and the Hero”, James está interessado não somente em questões morais abstratas, mas também, e sobretudo, na maneira como a sociedade constrói a ética do indivíduo e como os valores são compartilhados entre os sujeitos. As personagens de James, especialmente aquelas escolhidas como “centros de consciência”, mostram-se mais sensíveis e atentas do que as “pessoas comuns” em relação a tudo que as cerca.

É esse o motivo que leva Crews (1957, p. 32) a caracterizar os protagonistas jamesianos como heróis morais. Essa afirmação remonta a teorizações sobre as antigas tragédias clássicas, uma vez que os heróis, em obras jamesianas, não são heróis morais simplesmente pelo fato de rejeitarem suas imperfeições, mas porque reconhecem a influência destrutiva presente nelas e, de algum modo, agem apesar da constatação de suas faltas. Para esse crítico, as questões morais presentes na ficção de Henry James se configuram mais complexas à medida que a ingenuidade (antes vista como um aspecto positivo) menos se torna uma virtude. Com isso em vista, Crews (1957, p. 34) discute a representação das faltas das protagonistas jamesianas, partindo de um comentário de James sobre seu processo de escrita de *The Ambassadors*:

Such is the gist of Strether's appeal to the impressed youth, whom he likes and whom he desires to befriend; the word ‘mistake’ occurs several times, it will be seen, in the course of his remarks which gives the measure of the signal warning he

feels attached to his case. He has accordingly missed too much, though perhaps after all constitutionally qualified for a better part, and he wakes up to it in conditions that press the spring of a terrible question. Would there yet perhaps be time for reparation? reparation, that is, for the injury done his character; for the affront, he is quite ready to say, so stupidly put upon it and in which he has even himself had so clumsy a hand? The answer to which is that he now at all events sees; so that the business of my tale and the march of my action, not to say the precious moral of everything, is just my demonstration of this process of vision. (JAMES, 1937, apud CREWS, 1957. p. 36)

Esse fragmento consta em um dos prefácios de James e aborda os erros das personagens e a possibilidade de reparação dessas faltas. Ao argumentar que sua história é a demonstração de um “processo de visão”, James está, na verdade, apontando um caminho de interpretação para as suas obras. De fato, a ficção jamesiana, em linhas gerais, pode ser lida como representação do processo de tomada de consciência das personagens – seja a respeito da extensão de decisões tomadas ou das consequências de equívocos, como já mencionado na seção anterior. Embora não tenha se referido diretamente a essa tomada de consciência como um componente de efeito trágico, James faz inúmeras menções a tais questões que, como temos demonstrado, revelam tragicidade patente.

A discussão de Crews (1957, p. 68) prossegue com um comentário interessante sobre *The Wings of the Dove*, no qual o crítico discute o que considera ser a verdadeira tragédia desse romance. Além da evidente e costumeira temática da oportunidade desperdiçada, para Crews, o aspecto trágico reside no fato de a protagonista, Milly Theale, não conseguir fugir do apelo romântico inerente à sua situação. Diferentemente de outras heroínas jamesianas, Milly Theale nunca teve a oportunidade de ter contato social genuíno; portanto, Crews (1957, p. 75) pensa ser impossível ver a morte dela como uma grande renúncia altruísta:

At the most we can say that she judges death to be the only way of preserving her defrauded, insulted good faith; but her end, like the Lady of Shalott's, is too sudden and automatic to be taken as a conscious moral decision. She is sacrificed as a martyr, but the choice of martyrdom is not her own. Matthiessen probably had something similar in mind when he remarked that Milly's suffering is fitting for a Desdemona, but not for an Othello.

Na verdade, a questão da morte dessa protagonista está atrelada a inúmeros fatores que, como bem lembrado por Crews, passam também pelo apelo romântico que sua condição enferma suscita no leitor. Discutiremos, com maior aprofundamento, como se estrutura a trágica história de Milly Theale no capítulo em que analisamos *The Wings of the Dove*. Por ora, os comentários de Crews são suficientes para lançar luz sobre a problemática da moralidade inerente às escolhas das protagonistas jamesianas e sua relação com a elaboração do trágico; conteúdos narrativos que, ao fim, estão intrinsecamente ligados à “temática internacional”.

Além do estudo de Fredrick Crews, encontramos também a tese de Jeannette King, publicada em 1978. Intitulada *Tragedy in the Victorian Novel: Theory and Practice in the Novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James*, o trabalho de King estabelece um cotejo entre a tragédia e o gênero romance, e centra-se, sobretudo, nas características do que se convencionou chamar de “romances trágicos”. Para tanto, os romances jamesianos *The American*, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove* são examinados, bem como alguns dos textos ficcionais mais curtos do autor. A respeito das narrativas mais curtas, King argumenta que um dos elementos essenciais dessas obras é a tensão que se estabelece entre conceitos tradicionais e conceitos modernos da tragédia. Seria apenas nos romances da fase mais tardia de James, sugere a estudiosa, que o trágico se manifestaria de modo mais evidente. Para King (1978, p. 21), em *The Wings of the Dove* e *The Portrait of a Lady*, James une o trágico tanto no plano formal como temático, pois nessas narrativas a dimensão trágica surgiria por meio da frustração da identidade das personagens. A esse respeito, King esclarece que as protagonistas jamesianas enfrentam um paradoxo trágico, no qual tentam resistir tanto às pressões internas quanto externas:

The final tragic paradox is that, in trying to resist the particular pressures of which he is aware, the individual may find himself unconsciously subject to many more. Identity is liable to shift with each change of scene or situation; character become unstable, choices haphazard and out of keeping with the individual's true needs. (KING, 1978, p. 21)

King (1978, p. 127) sugere que a ideia central do trágico jamesiano é aquela de desperdício do potencial e das inúmeras possibilidades da vida humana. Em James, o indivíduo deve sentir as consequências de seus erros a fim de tornarem-se realmente heroicos – é nesse momento, ressalta King, que a tragédia é forjada e intensificada: “The heroic activity, as opposed to inactivity, lies in the mind which James shows assessing the picture. It is here, too, that the tragedy is wrought and intensified.” (KING, 1978, p. 49). É por isso que os refletores precisam ser personagens com uma capacidade elevada de “enxergar” porque a ironia reside no fato de que, mesmo enxergando, elas não são capazes de agir sobre suas faltas:

Because he observes and understands the passing of his own unhappy life, his passivity is not pathetic, but tragic, offering as it does a comment on and explanation of the blind suffering of the helpless. James's heroes are able to transcend their involvement in their own situation, to see its wider relevance, because their consciousness turns naturally – through education and intellect – to analysis and abstraction. (KING, 1978, p. 49)

A incapacidade de ação das personagens resulta em um embate entre a estrutura individual e a determinística, através de um constante movimento entre o declínio e a regeneração. Por esse

motivo, King argumenta que os romances de James e de Eliot levam a atenção do leitor para além do nível dos eventos e por isso são responsáveis por uma redefinição da natureza da tragédia. Segundo King (1978, p. 47), embora de modo menos explícito, James explora as mesmas preconcepções de heroísmo e tragédia de George Eliot. Na obra de James, por um lado, há o final trágico tradicional com a morte do herói, e de outro, a visão moderna de final inconcluso com o sentido de “a vida continua”.

Em comparação à obra de George Eliot e de Thomas Hardy, a influência da tragédia é mais difícil de ser traçada na ficção de James, alega King (1978, p. vii). Isso ocorre porque diversos romances de James são centrados em temas trágicos, tanto tradicionais como “jamesianos”, mas poucos podem ser chamados de tragédias. Isto é, um número reduzido deles centram exclusivamente na situação trágica ou usam a estrutura do romance para isolar e enfatizar o padrão trágico. Para King, até mesmo nas exceções, o modelo trágico tradicional não domina, mas está sempre em equilíbrio com as características do romance realista, que melhor expressam o contraste entre os conceitos moderno e antigo de tragédia (KING, 1978, p. 159).

Ainda que explore uma extensa discussão sobre a filosofia trágica e as relações entre tragédia clássica e romance trágico, o estudo de Jeannette King pouco se detém na análise e discussão dos textos ficcionais de James. Por esse motivo, King desenvolve argumentação incipiente para comprovar sua hipótese de que há certos aspectos trágicos na obra de James. Isso se deve ao modo como a autora organiza seu estudo, no qual há apenas sugestões quanto ao que é trágico em James; sugestões que surgem por meio de comentários algo generalistas, sem muitas explicações detalhadas sobre o assunto analisado.

Por seu turno, em ensaio publicado em 1992, Henry McDonald discute os aspectos trágicos da obra de Henry James por meio da análise de pontos de convergência com as teorias de Nietzsche e Wittgenstein. O ensaio intitulado “Nietzsche, Wittgenstein, and the Tragic Henry James” inicia com uma discussão sobre as possíveis relações entre Nietzsche e James. Tal como Frederick Crews, McDonald defende que James se preocupava com um assunto que, em geral, não interessava à maioria dos modernistas, a saber, o *status* moral do sujeito no mundo moderno. Dito de outro modo, para o escritor estadunidense, o ato artístico era necessariamente um ato social e moral.

Para McDonald (1992, p. 404), tanto Nietzsche como Henry James abordavam questões consideradas apocalípticas, embora nenhum dos dois apresentasse o senso de desilusão quanto ao relativismo moral, ao subjetivismo e ao ceticismo, que era a característica de muitos modernistas do século XX. Entretanto, alega McDonald (1992, p. 404), ambos os

escritores julgavam que a personalização e a privatização eram uma ilusão que mascarava o colapso de uma ordem moral mundial coerente. Nesse sentido, eles tinham uma antipatia radical ao subjetivismo e ao empirismo, semelhantes àquela encontrada nas obras de Wittgenstein:

In this sense, James and Nietzsche were possessed of the same radical antipathy to subjectivism and empiricism that caused Wittgenstein to despise psychology, to argue against the existence of 'private language,' and to maintain that the modern world was in need of the 'new way of thinking'. Wittgenstein's new way of thinking and James's late style treated consciousness (and feeling) not merely as private, internal processes that took place wholly 'within' autonomous individuals. (McDONALD, 1992, pp. 404 – 405)

Chama atenção o argumento de McDonald sobre o fato de que os três pensadores viam a psicologia como algo público. Como qualquer outra forma de experiência, o pensamento e o sentimento eram moldados por e poderiam potencialmente exercer força na sociedade, na cultura e na história:

'Experience,' said James, 'is our apprehension and our measure of what happens to us as social creatures'. Similarly, the artistic act - and James repeatedly spoke of his own writing as an 'act' in the theatrical, social, and spiritual senses of the word - was 'conduct minutely and publicly attested' in which 'the 'private' character... quite insists on dropping out'. (McDONALD, 1992, p. 405)

A arte, para James, estaria longe de ser divorciada de preocupações sociais e políticas. Além de apresentar relevantes observações sobre a consciência artística na obra do escritor estadunidense, McDonald se detém na discussão do que considera ser o impulso de criação das narrativas jamesianas. Para tanto, McDonald parte de um fragmento em que Henry James discute o cerne de suas ideias, que surgem sempre por sua “postura de perplexidade ou estarecimento frente à vida” (McDONALD, 1992, p. 406). Segundo McDonald (1992, p. 407), não há uma base referencial na obra do autor que não seja a sua própria matéria:

This view-point is connected to some of James's cherished beliefs about art. Those beliefs, which help to give a sense of what he was aiming for in his late style, include the notions that the form of a literary work is its substance; that the metaphorical descriptions of consciousness and feeling are consciousness and feeling; and that meaning and value in art - and life - have no referential basis (which is why James does not explain or name Milly's illness in *The Wings of the Dove*, the Newsomes' business in *The Ambassadors*, 'what Maisie knew' in the novel of the same title, 'the figure in the carpet' in the story of the same title, 'what Adam knows' in *The Golden Bowl*, etc.).

Com isso em vista, McDonald finalmente apresenta suas considerações sobre o trágico em Henry James. Os últimos romances jamesianos, argumenta o crítico literário, não eram “tragic romances”, mas tragédias em um sentido nietzschiano. Em termos gerais, os últimos romances de James são “trágicos” na forma como usam a identidade reveladora e visionária

de personagem e destino. No entanto, tal caracterização convencional ainda não faria justiça ao projeto revolucionário de James:

That project is to create a 'new', American form of tragedy that draws on the resources of the past (in particular, European culture) to constitute the American future. As such, Jamesian tragedy has a social, cultural, and ideological function: to resist the disintegrating forces of modernism that eventuated in World War I by performing a literary deed that helps to reconstitute the social, cultural, and political 'institutions' of the United States. (McDONALD, 1992, p. 410)

Em certa medida, argumenta McDonald, a visão da tragédia jamesiana serve como função social, cultural e ideológica no mesmo sentido da alegação de Donald Pease em *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context* (1987), que afirma que os escritores tinham como objetivo criar:

construct visionary compacts that would reconstitute and hold together the nation in the face of the disintegrating forces that resulted in the Civil War. What the Civil War was to Hawthorne, modernism and World War I were to James. Such an analogy contextualizes Jamesian tragedy within the framework of what Frederick Crews has argued is the effort of contemporary American critics - whom Crews calls 'New Americanists' - to subvert New Critics' depoliticization of American literature, a depoliticization which occurred in response to the overtly socialist orientation of pre-1940s American critics. (McDonald, 1992, pp. 410 – 411)

Assim, com base na teoria de Nietzsche, McDonald propõe que se desvincule a ficção jamesiana da noção de “tragic romance”:

The effort of this essay will thus be to clear the ground philosophically for a later examination of the social and ideological implications of James's work. In particular, I use Nietzsche's concept of tragedy to disengage James's work from the notion of 'tragic romance'. I also use Wittgenstein's critique of private language - a language that is the counterpart of what Quentin Anderson calls in the introduction to *The Imperial Self* (1971) 'the absolutism of the self' - as well as, more generally, his concept of 'language games' and 'forms of life', to disengage James from the notion developed by Richard Poirier and others of a Jamesian 'performing self'. (McDONALD, 1992, p. 411)

McDonald então inicia a segunda seção de seu ensaio argumentando que a visão do trágico de James é muito semelhante à visão grega de *areté*. Para o crítico, James era tão conservador a ponto de insistir na importância de um sistema de valores compartilhados. Assim como Nietzsche e Wittgenstein, James não queria criar uma forma diferente de formulações abstratas, mas sim o que ele chamou, em um de seus últimos ensaios, de “a form of action of the mind that would enable people to think, feel, and see differently” (McDONALD, 1992, p. 413).

Ao caracterizar tais estruturas como trágicas, McDonald esclarece que está se referindo, em parte, ao fato de que as protagonistas jamesianas passam por experiências catárticas que as fazem perceber que não estão no controle de seus destinos. Isso as faz

cientes, assim como acontece com Orestes, Édipo, Hamlet e Lear, de que verdade, sabedoria, liberdade e moralidade não são centradas na essência do indivíduo (McDONALD, 1992, p. 413). Nesse sentido, a crítica do conceito dominante de sociedade e cultura artística seria crucial para a elaboração da tragédia jamesiana:

The importance of tragedy to James's late fiction is signaled by James himself in his frequent use of the term. Much more significant than the terminology, however, is the substance behind it - the consistently 'tragic' way in which James conceives of both his own characters and those of other novelists. For example, in the New York 'Prefaces,' he speaks of *Roderick Hudson's* 'large capacity for ruin', of the fateful 'traps' set for Christopher Newman and Milly Theale in *The American* and *The Wings of the Dove*, of Isabel Archer in *The Portrait of a Lady* 'affronting her destiny', of Strether in *The Ambassadors* facing his 'doom', and of Hyacinth Robinson in *The Princess Casamassima* evoking 'pity and terror'. (MCDONALD, 1992, p. 413)

McDonald vai ainda mais além ao afirmar que a perspectiva trágica de James permeava quase toda a sua escrita, desde seus comentários críticos sobre as personagens, até a construção de seus enredos. Isso está relacionado com a crença do escritor estadunidense de que as narrativas deveriam apresentar um retrato de um estado de estupor de suas personagens (McDONALD, 1992, p. 413). Segundo McDonald (1992, p. 414), esse estupor, ou estarrecimento, é a característica central da tragédia jamesiana porque

it allows for the deracination of self-autonomy, for the recognition that a privatized basis of personal identity is not a basis at all, but an abyss. Such recognition can occur only, as in traditional tragedy, in superior individuals: 'The whole thing comes to depend thus on the quality of bewilderment characteristic of one's creature'. James's tragic perspective dictated that he end many of his novels, early and late, by inverting the Victorian comic formula of a happy marriage and substituting instead 'the formula' of disillusionment, isolation, and sometimes death.

É com isso em vista que McDonald defende que James estava saturado e consumido pela tradição literária da tragédia, a ponto de dedicar o último período de sua carreira – e parte de sua escrita prévia também – à representação de histórias trágicas de suas protagonistas. A ficção jamesiana realmente se deteve em retratar questões enigmáticas que expusessem a “confusão mental” de suas personagens.

McDonald também ressalta as semelhanças entre as personagens de James e as personagens da tragédia grega. Em ambas as representações, haveria a ênfase em protagonistas que podem ser consideradas como “superiores” do ponto de vista intelectual, moral ou social, como já mencionado na seção anterior:

Informing James's tragic perspective was a propensity - instinctive during his early period and highly developed during his late - to focus on his characters' capacity to experience self-consciously the disintegration of their sense of identity, their capacity to be the dramatic locus of the uprooting of any aesthetic, moral, or

epistemological foundation for the self. But in order to function as such a locus, the characters must be, as in the traditional tragedy, in some sense 'superior'. (McDONALD, 1992, p. 415)

O foco na experiência consciente de uma desintegração de sentidos de identidade é, como sabemos, algo recorrente nas narrativas jamesianas. E, para que isso acontecesse, foi necessário que James criasse personagens capazes de perceber o mundo à sua volta a partir de uma perspectiva minimamente atenta. Mesmo que, por vezes, as personagens trágicas não percebam as diferentes formas de realidade que se apresentam a elas, há, frequentemente, momentos de vislumbres de consciência como contraposição à incapacidade de enxergar as singularidades do mundo. Assim, McDonald (1992, p. 421) argumenta que, ao enfatizar essas questões, James demonstra que há inevitabilidade no real, embora a protagonista não a reconheça ou a perceba como tal:

James wishes to focus our attention away from individual cognition and toward what is public and inevitable, what is presupposed conceptually and logically (not empirically) by our use of language. 'Reality' is not 'deferred'; it is there ('like our life,' as Wittgenstein says). Its 'absence' has an individual, privatized status.

É exatamente aí, conforme evidencia McDonald, que reside o caráter trágico dos romances de James: na ênfase dada à verdade incômoda, mas incontestável, a qual suas personagens decidem, em um primeiro momento, não enxergar. Posteriormente, tal atitude acarreta uma crise em suas identidades pessoais. Essa crise se encerra apenas quando elas são capazes de reconfigurar a realidade trazida por esse conturbado momento. Segundo McDonald (1992, p. 421), as personagens de James modificam a “forma de suas vidas”: “and they do this only by bringing about a change in the world around them: by reconstituting that world. It is precisely such reconstitution that lies at the heart of the tragic form of James's novels.” Seria esse o motivo pelo qual o trágico jamesiano não corresponderia ao trágico vago e impressionista comumente empregado pelos críticos literários para qualificar romances, mas, sim, ao trágico nietzschiano, já que tanto James como Nietzsche enfatizam a capacidade da tragédia de criar novas formas de vida. Além disso, McDonald (1992, p. 421) esclarece que seu cotejo não visa afirmar que Henry James usava a filosofia nietzschiana de forma direta, diferentemente disso, empregava-a de um modo mais amplo e geral, visto que é a moralidade trágica da arte que aparece na fase final de sua escrita.

Para o crítico, as tragédias de James, assim como as discutidas por Nietzsche, não eram ambíguas ou pessimistas, mas afirmativas:

In keeping with surplus morality, James's tragedies are neither ambiguous nor pessimistic but affirmative, a concept of tragedy Nietzsche emphasized repeatedly.

Such affirmation is ungrounded in negation; it is not the act of an existential self-responding to or reacting against the 'reality' of death, suffering, and meaninglessness. Rather, it is an affirmation asserting through deed the unreality of negative forces. (McDONALD, 1992, p. 423)

McDonald (1992, p. 423) alega que, na fase final de sua carreira, James usou a estrutura tradicional tripartite da tragédia, na qual o enredo progride da inocência para a arrogância, até a desilusão e o desenraizamento do "eu", para, por fim, exibir uma inocência renovada. O efeito ocasionado por essa escolha diz respeito ao papel reservado aos leitores, que são colocados em posição de contemplação das ações dos protagonistas, mas não têm acesso às causas ou consequências que levaram a tais atos:

Just as James makes it the task of his tragic heroines and heroes not to explain or assign a goal or purpose to their lives but simply to work, and rework, the materials of their lives, so too James makes it his task to work and rework, unendingly, the materials of his art, accepting without question the subject matter that life, through no act of his own, has 'floated into his ken.' 'Behold me so behaving', James says in his famous letter to Henry Adams of 21 March 1914 concerning the writing of his Autobiography. And so too are we meant to behold the deeds of his protagonists; it is the deeds themselves, not any cause or consequence of them, that constitute the tragic affirmation. (McDONALD, 1992, p. 424)

Com isso em vista, McDonald (1992, p. 425) direciona sua discussão para a análise das protagonistas trágicas de James. Convém ressaltar que a apresentação de McDonald possui semelhanças com o ensaio de Frederick Crews, previamente analisado. Ambos alegam que as últimas obras de James representam a vitória de uma moralidade ativa. Por consequência, na história das protagonistas criadas nesse período, a dor, o sofrimento e a morte são nada mais do que uma relativa falta de paixão, vida e satisfação e constituem os materiais com os quais as personagens são tragicamente construídas.

O modo como as protagonistas jamesianas são tragicamente construídas está relacionado com a manipulação da voz narrativa que fica "por trás" da história e, por isso, James produziu uma forma genuína de romance trágico no final de sua carreira:

James, by inserting the narrator/author back into his 'story' and making him subject to it, undermined such a view of the novelistic author or narrator and produced a genuinely tragic form of novel - that is, a kind of novel in which the narrator was enmeshed in the tragic economy of loss and gain, of slave and master morality, that the novel itself dramatizes. R. P. Blackmur once said, referring to James's response to the outbreak of World War I (James died before its end): 'James had nothing but his sensibility, which withstood nothing, but sucked up the horror like a vacuum.'. There is an implication in this characterization that James stood helpless and unprepared against the onslaught of the horrors of the twentieth century as represented by the war. But although James 'had nothing but his sensibility,' that was a great deal and left him anything but helpless before what he called, in 'The Great Good Place', 'the wild waters... of our terrible time' (299) (McDonald, 1992, p. 429)

Esse argumento apresentado por McDonald (1992, p. 429) está em consonância com o que nosso estudo apresenta em detalhe nos capítulos de análise das obras ficcionais.

O ensaio de McDonald (1992, p. 430) é encerrado com uma explicação sobre os motivos que o levaram a propor relações entre as concepções de Wittgenstein, Nietzsche e James. Segundo o crítico, as teorizações dos dois filósofos lançam luz sobre a natureza da tarefa jamesiana em construir “tragédias novelísticas”, ajudando na compreensão da motivação de James em aprimorar sua técnica narrativa no fim de sua carreira. O argumento de McDonald (1992, p. 433) é o seguinte: a estrutura trágica dos últimos romances de James permite uma dramatização de um “desconhecimento”, tanto por parte do narrador, quanto das personagens:

My point, in sum, is simply this: in his fiction, James showed the thought processes of his characters only in relation to received social customs and behavior - in relation to what others thought, felt, and did. And for such a purpose, the external point of view implicit in narration (as opposed to interior monologue and even free indirect discourse) is essential. That is why the image of Maggie Verver as ‘an actress on stage’ - and James applies the image to virtually all the major characters of his late works - is such a telling image. For James, the drama of consciousness is akin to an actor performing on a stage. [...] Rather, the Jamesian actor performs a part over which he does not have complete control; it is ‘the play’ that structures or ‘catches’ his ‘conscience.’ Conscience, free will, and subjectivity are scenic; they are subject more to public than to private viewing. (McDONALD, 1992, pp. 437 - 438)

Desse modo, McDonald (1992, p. 438) conclui que James tentou americanizar a tragédia com zelo religiosamente artístico. O escritor estadunidense, frequentemente, referia-se a si mesmo como alguém “desonrado” e “perdido” e sujeito à “incapacidade” de efetivamente transformar a vida em arte. Para McDonald (1992, p. 438), isso serviria como um espelho do modo como as protagonistas trágicas jamesianas inevitavelmente desperdiçam suas vidas, perdem-se em meio ao caos e desonram a si mesmas. São as relações entre a vida de James e sua arte, portanto, que interagem para criar o processo trágico em sua obra:

Jamesian fictional tragedy entailed the development of narrative techniques that are properly understood not merely as anticipating twentieth-century approaches, all of which are more skeptical and subjectively based than James would have felt comfortable with. Rather, they differ from such approaches in their affirmativeness, in their ability both to subvert the values of the artist's culture and to reenvision new ones for the future of that culture. (McDONALD, 1992, p. 438)

O brilhante ensaio de McDonald nos parece coerente e dialoga diretamente com nosso estudo em inúmeros aspectos. Nossa análise acerca das narrativas ficcionais jamesianas não apenas corrobora algumas das proposições apresentadas por McDonald, mas também acrescenta

novas compreensões sobre o modo como Henry James constrói o trágico, as quais serão detalhadas nos capítulos de discussão das obras.

Além dos estudos supracitados, cumpre destacar a dissertação de mestrado de Rosalia Neumann Garcia, publicada em 1994, no Brasil. Intitulado *The Tragedy of Isabel Archer in The Portrait of a Lady*, o trabalho apresenta uma análise do romance à luz de conceitos do trágico, atentando para a construção da protagonista como uma heroína trágica. Garcia parte da fortuna crítica que trata da importância da tragédia para a cultura Ocidental e das características da tragédia clássica e da moderna para, então, abordar a construção da protagonista Isabel Archer.

O argumento de Garcia (1994, p. 4) é centrado na descrição e análise da protagonista a partir de três fases que a estudiosa compara ao trajeto de heróis trágicos clássicos. A primeira fase, em que Isabel Archer ainda não chegou à Europa e, portanto, ainda não conhece a casa de seus tios, é descrita como a “fase da inocência”. Isso se deve porque Isabel Archer pode ser compreendida como uma personagem ingênua, que ainda não havia tido muito contato com o mundo. A segunda fase é descrita por Garcia (1994, p. 4) como a “queda do paraíso”, pois a vida que a protagonista imaginou que teria após se casar não se concretiza. Essa queda do Éden a leva à última fase, chamada “retorno a Gardencourt”, na qual certo equilíbrio é reestabelecido. Assim como nas tragédias antigas, portanto, a heroína do romance comete um erro, passa pelo processo de reconhecimento e, por fim, um meio-termo é atingido. Vale ressaltar que a dissertação de Garcia foi um dos primeiros trabalhos no Brasil sobre a ficção jamesiana, destacando-se pelo pioneirismo e inovação.

Há, ainda, um ensaio mais recente sobre a elaboração do trágico em Henry James, publicado em 2017. “A World of Ruins – Tragedy in Henry James’s *The Portrait of a Lady*”, de Joel Diggory, também lida com a elaboração da ruína da protagonista Isabel Archer. Seu interesse recai na análise do momento em que a protagonista está refletindo sobre sua vida nas ruínas de Roman Campagna. Para tanto, Diggory discute as bases culturais e teóricas que acredita estarem por trás da construção desta cena: a imaginação religiosa italiana e o trágico na Itália Renascentista. Após essa contextualização, Diggory discorre sobre os escritos do ensaísta Walter Pater, a partir do qual, crê Diggory, James reinterpretou a consciência histórica apresentada em seu romance.

O principal argumento de Diggory é que James não está interessado nas convenções de tragédia que vigoravam na era vitoriana, tais como aquelas cuja ênfase era dada à crise do herói e à catarse. James estaria interessado na elaboração de uma complexidade de consciência, que jamais poderia ser encenada no teatro. Essa seria a principal inovação trazida

pela tragédia jamesiana. Para Diggory, a forma única com que James escrevia ultrapassa as formas tradicionais de tragédia. Através dos *insights* que o escritor estadunidense absorveu da obra de Walter Pater, ele foi capaz de explorar novas formas de representar o sofrimento e suas sutilezas psicológicas:

Though this scene naturally fails to fulfil many of the Victorian critics' conventional stipulations that tragedy involve heroic crisis and catharsis, it demonstrates the originality of Jamesian tragedy. The triumphs of analytical ingenuity in *The Portrait of a Lady* involve a complexity of consciousness, 'the power to be finely aware', which simply could not be performed on the stage. Too fine for theatre, James's unique style of writing bypassed traditional forms of tragedy, combining insights from Pater with the extraordinarily rich landscape and culture of Italy to develop a new and enduring way of representing suffering in all of its psychological subtlety. (DIGGORY, 2017, p. 228)

Assim, o estudo de Joel Diggory traz argumentos categóricos sobre os caminhos que perpassam a questão do trágico na obra de James e sua relação com a construção do espaço em *The Portrait of a Lady*. É oportuno notar que Diggory foi um dos primeiros críticos a relacionar o tratamento dado à representação da consciência por James com a elaboração do trágico. O modo como James abordou o sofrimento, em toda sua sutileza psicológica, é apontado pelo autor como extremamente inovador. Nosso estudo segue essa mesma linha argumentativa.

Por fim, mas certamente não menos importante, vale mencionar o excelente artigo da pesquisadora e historiadora brasileira Luiza Larangeira da Silva Mello, cujo título é “Os descaminhos da alma: Georg Simmel, Henry James e a “tragédia da cultura”. Fruto da tese de doutorado da autora, o trabalho foi publicado em 2019 e apresenta uma análise comparativa sobre o modo como James e Simmel figuram discursivamente o conceito denominado por este último de “tragédia da cultura”. Para a historiadora, James compartilha do entendimento de Simmel sobre a cultura e sua dimensão trágica. Sobre seu argumento principal, Mello (2019, pp. 78 - 79) afirma que:

Se, em 1914, Henry James pode falar em uma “tragédia” da civilização, Georg Simmel escreve, em 1911, um ensaio intitulado “O conceito e a tragédia da cultura”. Por um lado, podemos afirmar que Simmel opera, nesse ensaio, precisamente com o conceito alemão de *Kultur*, que Elias distingue do conceito anglo-francês de civilização. Por outro, podemos arriscar que, a despeito de sua inflamada defesa da civilização e do sentido tipicamente inglês que atribui a esse conceito, em seus escritos da virada do século, James está às voltas muito mais com a tragédia da cultura, tal como descrita por Simmel, do que com o colapso da civilização que vai mobilizá-lo a partir da eclosão da guerra. Minha hipótese é que, embora não utilize explicitamente a expressão “tragédia da cultura” ou mesmo o termo “cultura” em seu “sentido alemão”, James escreve sobre a experiência trágica – e tipicamente moderna – de um ideal de formação e cultivo da personalidade que pode ser compreendido pelos conceitos de *Kultur* e *Bildung*, atenuando, assim, a antítese

radical entre os universos semântico-culturais da civilization/civilisation, inglesa e francesa, e da *Kultur* alemã.

Nossa discussão dos textos não ficcionais do escritor estadunidense, apresentada anteriormente, demonstra que, frequentemente, a experiência trágica figurava em seus prefácios, diários, cadernos e autobiografia. Mello (2019, p. 78) sugere que James apresenta suas “impressões sobre o caráter trágico da modernidade americana, uma modernidade sem fundamentos históricos e tradicionais”, especialmente em *The American Scene* e em *English Hours*. Apesar de não ter tratado diretamente do conceito de cultura, James versou sobre uma experiência comum à sua época, propondo, assim, interpretações importantes sobre seu período histórico, tal como:

a experiência das aceleradas transformações na vida social, cultural e intelectual, que marcaram a virada do século XX no hemisfério ocidental. Essas transformações caracterizavam o que eles [Simmel e James] compreendiam ser a vida moderna e sua crise inerente, e que parecia, a ambos, comportar uma dimensão trágica. (MELLO, 2019, p. 79)

James vê em sua cidade natal, Nova York, um aspecto assustadoramente solitário, posto que a multidão excluiria também a singularidade de seus cidadãos. O sem-fim de imigrantes, portanto, sofreria uma “assimilação homogeneizadora”, pois “tendo rompido seus vínculos originais e estabelecendo, na nova pátria, laços eminentemente impessoais, torna-se uma engrenagem isolada em um grande mecanismo também impessoal” (MELLO, 2019, p. 95). Esse mecanismo produziria e fragmentaria a cultura objetiva de modo excessivo e, por isso, não deixaria tempo ou espaço para que os sujeitos cultivassem sua subjetividade. Assim, Mello (2019, p. 94) conclui que, em James,

a tragédia da cultura é indissociável de uma experiência histórica específica: a experiência tipicamente moderna de desvalorização da tradição, tal como ela se configura, praticamente sem freios, em uma metrópole como Nova Iorque, na virada do século XX. A falta de história que caracteriza Nova Iorque – falta de história resultante de uma experiência do tempo marcada pela aceleração, que impossibilita certo acúmulo de tradições relativamente estáveis – tem como consequência a hipertrofia da cultura objetiva e a atrofia da cultura dos sujeitos. Ao se hipertrofiar, o conteúdo da cultura objetiva deixa de ser histórico e tradicional para se tornar um acúmulo cada vez maior de fragmentos, de detritos, eles próprios em constante transformação.

E esse seria justamente o motivo pelo qual o escritor estadunidense havia optado pela cidadania inglesa. Mesmo sendo uma das maiores metrópoles do mundo, Londres ainda era capaz de aliar a tradição, isto é, a sua própria história, com a preservação da subjetividade de seus imigrantes. Ou seja, “ali, mesmo no auge da modernidade, o vínculo entre cultura objetiva e cultura subjetiva pode ser, ainda que efemeramente, reestabelecido” (MELLO, 2019, p. 98). Assim, afirma a historiadora, “Na Roma de Simmel, como na Londres de James,

mesmo em um tempo em que a cultura já desenvolveu sua dimensão trágica, torna-se possível à alma, ainda que de forma efêmera, caminhar de volta a si mesma” (MELLO, 2019, p. 100).

É interessante observar que a proposição de Luiza Larangeira Silva Mello dialoga diretamente com a questão da “temática internacional” em James e, sobretudo, lança luz sobre nossa análise da dimensão trágica da história das personagens estadunidenses. Ao que tudo indica, James percebia, com espanto, o desenvolvimento acelerado de seu país natal, preocupando-se com os desdobramentos que tamanha expansão traria para seus cidadãos. E, por meio da representação ficcional de suas protagonistas, que se veem em tensão com os códigos sociais europeus, vemos que um desses possíveis desdobramentos poderia ser catastrófico e trágico. A falta de vínculo com sua história e o desconhecimento de uma cultura arraigada em valores mais obsoletos que os seus, fariam com que as personagens jamesianas acabassem por ter sua subjetividade esfacelada em um continente onde eram estrangeiras.

Diante do exposto, convém pontuar que os estudos aqui apresentados trazem relevantes perspectivas sobre a construção do trágico na obra ficcional e não-ficcional de Henry James e, cada um à sua maneira, contribui com nossa discussão sobre a relação entre tragicidade e focalização na escrita do autor.

2.3 A TRADIÇÃO TEÓRICA SOBRE O TRÁGICO

Discorrer sobre o conceito do trágico e seu percurso ao longo da história inspira, em primeiro lugar, uma investigação sobre suas origens. Como Aristóteles foi o primeiro a conceituar a tragédia, não nos escapa que seus pressupostos também dialogam com toda a noção do senso trágico surgida posteriormente, e, por isso, parece-nos importante apontar algumas semelhanças entre obra fundadora, a *Poética*, e suas reverberações ao longo do tempo.

Assim, nossa discussão volta-se agora para uma breve apresentação dessa composição, com atenção especial para alguns aspectos que nos ajudam a pensar a problemática em torno do trágico. Embora a *Poética* de Aristóteles tenha sido encontrada incompleta, sua influência é inegável para toda a produção de literatura subsequente. Sabemos que, à época do filósofo, o auge da tragédia grega já havia ficado no passado. Algumas das prescrições que serão rapidamente retomadas serviram aos autores e teóricos posteriores apenas como uma base para estruturação da tragédia de suas próprias épocas, posto que jamais foi viável reproduzir todos os elementos sugeridos por Aristóteles. Afinal, como bem nos lembra Raymond Williams (2002, p. 35), não seria possível reproduzir ou imitar a tragédia grega “porque a sua singularidade é genuína e, em aspectos importantes, intransferível”. Na condição de primeiro docu-

mento de que se tem registro sobre a composição da tragédia e, por conseguinte, do que seria a noção que inauguraria a tradição do senso trágico, a *Poética* é fundamental. Sem a compreensão das origens conceituais, seria impossível notar as alterações que ocorreram ao longo do tempo.

A *Poética* de Aristóteles pode ser considerada como o tratado que originou o sentido trágico, como um todo, mas não só: a *Poética* foi também uma das primeiras sistematizações que possibilitaram questionamentos profundos, inerentes à condição humana, como a questão mais fundamental sobre o que explicaria o sofrimento da humanidade. Há uma relação entre justiça e deuses? A vida humana seria eternamente uma luta entre forças opostas? Inúmeros são os questionamentos que a representação do trágico nos suscita; mais inúmeras ainda são as releituras do conceito que perpassam os períodos históricos.

A *Poética* trata do modo de produção de uma imagem poética – verossímil e/ou necessária – e não deve ser confundida com a experiência objetiva que temos das coisas e das ações, pois encontra sua “medida não apenas no objeto da representação, mas também, e sobretudo, no efeito mimético produzido” (PINHEIRO, 2015, p. 8). Um poema mimético-dramático será trágico se produzir uma caracterização enobrecedora da personagem e da ação que está sendo dramatizada. Por meio da releitura mimética de mitos da antiga civilização grega, o poeta deveria ser capaz de produzir “um efeito catártico, fruto da manipulação de emoções precisas que nos levariam à depuração (*katharsis*) do pavor e da compaixão evocados.” (PINHEIRO, 2015, p. 9). Segundo Paulo Pinheiro (2015, p. 11), a tragédia constitui uma espécie de apogeu das manifestações artísticas prévias e contemporâneas a Aristóteles porque pode ser compreendida como resultado de um

conjunto de expressões artísticas que envolve a música (a composição da melodia), a poesia (a elaboração do enredo e da métrica, assim como a caracterização das personagens e a reflexão ou o pensamento introduzido) e a cena central propriamente dita (abrangendo o trabalho dos atores e a produção dos cenários).

Aristóteles (2015, p. 127) argumenta que se deve ter em vista, primeiramente, a representação de personagens boas, que não fossem nem tão superiores, nem tão inferiores à maioria dos cidadãos, já que assim teriam mais chances de apelar para a empatia do público. Na sequência, deve-se atentar à conveniência dessa representação. Além disso, tanto na caracterização como na trama, é crucial que exista semelhança com a humanidade e com a coerência, isto é, que se representem tramas que se limitem ao que é necessário e verossímil. As personagens devem agir dentro dos limites do que é estabelecido pelo próprio enredo, e não, por exemplo, a partir da intervenção de um deus (ARISTÓTELES, 2015, p. 129). Em alguma

medida, a escolha de personagens por Henry James se assemelha à proposição aristotélica de que as protagonistas deveriam ser intelectual, moral e/ou socialmente eminentes.

É também essencial, para Aristóteles (2015, p. 113), que essas personagens estejam inseridas em uma situação trágica já previamente conhecida do público. Uma representação trágica por excelência não deve apresentar homens excelentes que passam da prosperidade à adversidade (dado que isso não causa pavor nem compaixão) ou alguém que passa da adversidade à prosperidade. Mas, sim, é preciso que a representação trágica esteja “relacionada à situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro.” (ARISTÓTELES, 2015, p. 113). Como sabemos, a passagem da fortuna à desventura deve ocorrer por meio da *hamartía*, também conhecida como erro trágico ou falha aristotélica.

A questão do erro trágico também pode ser apontada como uma semelhança entre a teoria aristotélica e a ficção de Henry James, pois, de um modo geral, na obra do autor estadunidense, as personagens frequentemente cometem um erro que se assemelha à perspectiva do filósofo grego. Como já vimos, há alguns estudos - como o de Henry McDonald (1992) - que associam a ficção jamesiana às conceituações aristotélicas. Cumpre lembrar que as personagens jamesianas se equivocam devido à incapacidade de “enxergar”, de modo pleno, o mundo à sua volta. Além das protagonistas femininas selecionadas para esta tese, talvez a personagem mais representativa dessa questão na obra de Henry James seja John Marcher, de *The Beast in the Jungle*, como já mencionado anteriormente.

Após a *hamartía*, há o reconhecimento e a reviravolta no curso das ações. Cabe mencionar que a modificação no curso das ações ocorre através do reconhecimento, da reviravolta ou de ambas, que deve ocorrer a partir da própria composição do enredo, “de tal modo que as ações reunidas tenham uma proveniência e que ocorram por necessidade ou segundo a verossimilhança” (ARISTÓTELES, 2015, p. 105). Há diversos tipos de reconhecimento, mas apenas dois nos interessam particularmente: aquele que ocorre em função da memória e aquele que provém do raciocínio. De todos, alega Aristóteles (2015, p. 141), o melhor é o que é suscitado pelos próprios fatos, cujo efeito de surpresa se realiza em função dos acontecimentos verossímeis, pois “a mais bela modalidade de reconhecimento é a que se dá com a reviravolta, como ocorre em Édipo. [...] tal combinação de reconhecimento e reviravolta nos conduzirá à compaixão ou ao pavor” (ARISTÓTELES, 2015, p. 107).

Embora não tenhamos por objetivo forçar uma aproximação descabida entre as proposições aristotélicas e a ficção jamesiana, parece-nos oportuno notar que o escritor estaduni-

dense aludiu, diversas vezes, ao momento de compreensão dos erros por suas personagens. Esse momento é semelhante, em alguma medida, com o reconhecimento proposto pelo filósofo. Em nossa análise das obras ficcionais, notaremos como o processo de reconhecimento dos equívocos pelas protagonistas também provoca uma drástica reviravolta nas ações.

A breve apresentação acima esclarece questões importantes sobre as origens do trágico. Haja vista que nosso objetivo não é propor diálogos entre Henry James e Aristóteles, julgamos que a discussão acima é suficiente para esclarecer alguns dos pontos semelhantes entre os autores que, em geral, já foram percebidos por outros críticos literários.

O conceito do trágico, em nossos dias, é de tortuosa delimitação. A querela parece se fixar entre dois pontos de vista dominantes: de um lado, temos a teoria tradicional do trágico, que carrega o peso de séculos de tradição e tem por intuito apresentar uma definição estanque que abarque o sentido trágico como um todo. Por outro lado, há as teorias que concebem o trágico enquanto representativo de determinado período histórico, sendo formulado por meio de reflexões sobre a relação com a arte, em geral, e com a vida comum. Raymond Williams e Terry Eagleton ocupam lugar de proeminência no debate sobre o conceito do trágico moderno e contemporâneo. Em função disso, as discussões de ambos os críticos foram escolhidas como base para pensarmos a experiência trágica dos últimos séculos.

Publicado pela primeira vez em 1966, o renomado estudo de Raymond Williams, *Tragédia Moderna*, foi escrito em resposta às afirmações de George Steiner em *A Morte da Tragédia*, que atribuía o fim da tragédia à ascensão do romance no mundo moderno. Para Williams (2002, p. 69), há certo desdém da teoria tradicional do trágico pela modernidade e pela vida comum. Por isso, ele inicia sua discussão retomando os sentidos de tragédia ao longo do tempo. Seu argumento central é de que é possível conceber a tragédia como uma série de experiências, convenções e instituições que estão diretamente relacionadas ao período histórico em que estão inseridas.

Assim, a argumentação de Raymond Williams aborda os sentidos tradicionais e os contemporâneos sobre o que seria o trágico. A respeito do recorrente questionamento sobre a existência da tragédia na contemporaneidade, Williams (2002, p. 69) é assertivo ao defender que, antes de tudo, é importante entendermos os contornos da teoria clássica da tragédia. Para o crítico, é por meio da teoria clássica que poderemos compreender os pensamentos e crenças da cultura que deu origem a ela, que possuía premissas que indicavam a existência de uma natureza permanente, universal e essencialmente imutável. Segundo Williams (2002, p. 69), a grande problemática desse tipo de noção clássica é que suas definições tradicionais desconsideram as peculiaridades inerentes ao período histórico e, por conseguinte, tornaram-se apenas

concepções ideológicas, que acabaram por ser consolidadas pela influência da cultura acadêmica.

Frente às contradições que o exame da tradição trágica impõe, o crítico britânico apresenta um panorama histórico das ideias que compuseram a tragédia ao longo dos séculos. Discutiremos as noções centrais da argumentação de Williams porque acreditamos que a discussão diacrônica do conceito nos conduz a uma compreensão profunda de suas alterações. Iniciamos com um retorno às origens do trágico, a tragédia grega.

Nos últimos cento e cinquenta anos, inúmeros pensadores de nosso tempo tentaram sistematizar e transmitir como absoluto um sentido de filosofia trágica grega, como se fosse possível condensar em princípios toda uma cultura (WILLIAMS, 2002, p. 35). Como sabemos, no período clássico, a cultura grega era constituída por uma rede diversa de crenças: instituições, práticas e mitologias. O que se considerava como trágico, à época, era algo já conhecido do público, a “atroz história de algumas famílias no poder que têm uma importância geral e representativa na substância compartilhada do mito. A forma dramática incorpora, de maneira única, a história e o tempo presente, o mito e a reação ao mito.”, relembra-nos Raymond Williams (2002, p. 37). O trágico não era composto por uma experiência individual, mas por “uma experiência compartilhada e de fato coletiva” (WILLIAMS, 2002, p. 37). Nesse período, o coro possuía grande importância, ocupando espaço quase tão relevante quanto o dos outros atores, mas, na medida em que essa cultura se alterava, o coro também foi gradualmente perdendo destaque e, por fim, descartado. Para Raymond Williams (2002, p. 38), essa foi uma modificação expressiva no período de transição que levaria ao medieval:

A estrutura de sentimento que no período de grandeza havia desenvolvido e mantido o coro como a tensão e a resolução dramatizadas de uma experiência coletiva e individual enfraqueceu e se perdeu, e com ela um sentido único e singular de tragédia. Ele seria lembrado, mas também reinterpretado, nos longos séculos que se seguiram. A permanência da arte trágica foi vista como a permanência dos sentidos particulares dessa arte, que estavam, no entanto, perdidos e modificados. Vemos isso de forma bastante clara na passagem do mundo clássico para o mundo medieval.

Já no período medieval, existiu pouca ou nenhuma tragédia, pois a crença dominante não encontrava eco para uma ação essencialmente trágica. Segundo Williams (2002, p. 38), a definição medieval inglesa mais famosa de tragédia pode ser encontrada no “Prólogo do Conto do Monge”, dos *Contos de Cantuária* de Geoffrey Chaucer. À época, sabia-se que a tragédia era composta pela transição de prosperidade para adversidade e, à primeira vista, teria

mais em comum com a idéia grega de tragédia do que com qualquer versão posterior. A tragédia envolve indivíduos, nesta obra, apenas no sentido do primeiro significado histórico de “indivíduo” - um membro de um grupo ou algo similar mais do

que um ser único que pode ser separado e isolado. As tragédias medievais são geralmente exemplos compilados do funcionamento de uma lei geral, e a palavra-chave é Fortuna. (WILLIAMS, 2002, p. 39)

A ideia da fortuna, juntamente com as ideias de destino, fado, acaso e providência, tiveram influência significativa no período medieval. Como não havia a noção de características individuais, tal como conhecemos hoje, havia limites demarcados que balizavam a ação trágica:

O indivíduo podia no máximo agir por sua própria escolha dentro dos limites estabelecidos pelos poderes que estavam acima dele. O campo da ação trágica deste modo era a atuação desses poderes num caso particular. Por mais poderosa ou familiar que fosse a maneira pela qual esse caso específico era compreendido ele permanecia neste sentido exemplar. Em Sêneca, há uma importante ênfase sobre a nobreza relacionada ao sofrimento e à capacidade de suportá-lo que forneceu a base à posterior transferência de interesse para o indivíduo que sofre separado da ação geral. Mas na ideia medieval de tragédia a ênfase não particularizada é dirigida à abstração extrema. Ainda há nesta ênfase uma aparente incerteza porque ao passo que a concepção cristã ortodoxa de Fortuna naquela época mostrava-a como um instrumento da Providência restava uma poderosa ênfase fixada sobre um poder muito mais arbitrário e incompreensível. A Roda da Fortuna, essa imagem extraordinariamente complexa e dominante, tinha a arbitrariedade como um dos seus significados permanentes. Não era fácil combiná-la com a ideia e a imagem essencialmente diferentes da Queda, ainda que no abismo, por sob a roda, a tentativa tenha sido feita. O que estava realmente em jogo, aqui, era uma discussão aberta e não resolvida sobre o destino histórico e arbitrário. (WILLIAMS, 2002, pp. 40 – 41)

Pela força que a noção de fortuna possuía neste período, convencionou-se considerá-la como um fator externo ao destino humano, que passou a ser visto como algo passível de escolha. A esse respeito, Williams (2002, p. 41) esclarece que “se entramos na Roda da Fortuna, ela pode ao final nos derrubar, mas temos uma escolha anterior, ou seja, se entramos nesta roda ou não. As implicações dessa separação - um radical dualismo do homem e do mundo - são extremamente importantes.”. Aparentemente, assim como na tragédia grega, a ação trágica continuava sendo reservada aos pertencentes de uma alta posição social, mas, no período medieval, vemos algumas alterações quanto ao caráter grandioso desses indivíduos.

A ênfase à necessidade de os heróis trágicos possuírem caráter grandioso tem que ver com uma interpretação enviesada das concepções aristotélicas. Raymond Williams (2002, p. 42) argumenta que Aristóteles esteve mais interessado na representação da ação, como um todo, e não no herói de modo isolado. No mundo medieval, vemos uma alteração, chamada pelo crítico literário de mudança nas “condições mundanas” dos indivíduos eminentes, eleitos a representar a ação trágica. E, “por trás da continuidade de uma mudança de condição, a ênfase sofreu uma mudança de curso, da “felicidade e infelicidade” de Aristóteles para “prosperidade e adversidade” (WILLIAMS, 2002, p. 42). O fato de a tradição medieval continuar priorizando para a ação trágica homens de uma elite social pode ser visto como uma continuidade, mas, na verdade, trata-se de uma mudança:

Há uma aparente continuidade, nesta ênfase sobre a posição social elevada, da concepção grega à medieval. Mas, diferentemente da continuidade relacionada a uma condição geral acima dos poderes humanos, a continuidade aparente é, de fato, uma inversão. Na tragédia grega, a ação dizia respeito a famílias reinantes, embora essas famílias fossem usualmente “heróicas”, no sentido de pertencerem a uma época passada e legendária, intermediária entre deuses e homens. Posição social elevada e estatura heróica eram então condições da importância geral da ação: a um só tempo pública e metafísica. A eminência do que hoje chamaríamos o herói trágico é, neste sentido, uma condição social abrangente e representativa; a ação incorpora uma visão total da vida. Ainda assim, em definições helenistas e pós-clássicas da tragédia, podemos sentir essa força genérica. (WILLIAMS, 2002, pp. 41 – 42)

A concepção do herói trágico medieval, que neste período está aliada à noção de fortuna, tornou o conceito de tragédia “mais mundano do que qualquer conceito anterior. Determinados pecados podiam conduzir à queda, e às vezes, ocasionalmente, esses eram examinados, à luz da doutrina da Fortuna, como o agente que serve à Providência.” (WILLIAMS, 2002, pp. 42 – 43). Tudo isso encobria um pecado mais amplo, marcado pela confiança do indivíduo na busca pela fortuna com o intuito de obter o sucesso mundano. Para Williams (2002, p. 43), essa arrogância levaria à queda e, como solução, o herói trágico deveria buscar Deus, e não salvagens mundanas. Vemos, desse modo, alterações importantes em relação ao trágico do período clássico.

Na Renascença, houve novamente o interesse na representação de homens famosos, mas o tratamento dado à tragédia foi substancialmente alterado. Para Raymond Williams (2002, p. 44), a alteração pode ser explicada pela complexificação nas definições e termos, pois, pela primeira vez, víamos uma ênfase nos efeitos, que estava intrinsecamente relacionada à preocupação com o verdadeiro funcionamento da tragédia e seu método de produção. Assim,

Essa distinção, formalmente uma distinção de matéria, torna-se na prática uma distinção de tratamento. Nos dois séculos seguintes, até a radical revisão hegeliana, a idéia de tragédia compreende principalmente métodos e efeitos. Mas, na verdade, por trás dessa ênfase crítica, a suposição da natureza da ação trágica passava por uma mudança radical. (WILLIAMS, 2002, p. 46)

Raymond Williams (2002, p. 46) sugere que, para compreendermos essa mudança radical ocorrida no período neoclássico, devemos vê-la por meio da nova significação nobilitada atribuída à tragédia. Outra vez, a noção de tragédia como dependente de algo nobre remete a uma continuidade tanto de Aristóteles como do medieval, mas, alerta Williams, há diferenças.

Ainda que o neoclássico privilegiasse temas trágicos históricos, que estivessem relacionados a assuntos importantes para o Estado, aqui a ênfase era dada à discussão sobre a dignidade, mais do que à sua qualidade geral. Assim, “se a dignidade representava o critério principal, a discussão do método deixava-se governar, principalmente, por considerações de

decoro.” (WILLIAMS, 2002, p. 46). Foi nesse momento, argumenta Williams, que se iniciou o debate sobre os estilos apropriados à tragédia e o que poderia ser considerado digno. Seria nesse novo enfoque que a novidade do período residiria:

O que encontramos nas novas ênfases é uma interpretação cada vez mais isolada do caráter do herói: o erro é moral, uma fraqueza num homem que, à exceção desse erro, é bom, e de quem se pode, ainda, ter piedade. Essa progressiva interiorização da causa trágica é ainda mantida, no entanto, nos limites do conceito de dignidade. Podemos ver, com respeito a isso, por que a fórmula de “piedade e terror” era tão frequentemente transformada na fórmula que vimos em Sidney (ela tem origem em Minturno): “admiração e comiseração”. A “nobreza” do novo herói trágico, embora remontando, num sentido moral, a Sêneca, e ainda que pudesse ilustrar, como na teoria de Saint-Évremond, a grandeza do homem, carrega ainda, na sua própria linguagem, um conceito de decoro aristocrático. O modo de lidar com o sofrimento é agora pelo menos tão importante quanto a maneira de vivenciá-lo ou de aprender a partir dele. (WILLIAMS, 2002, p. 47)

A questão sobre a maneira “nobre” de enfrentar o sofrimento também está relacionada com o efeito trágico. Vale mencionar, entretanto, que a essa ênfase sobre como o público da tragédia deveria se portar encobre uma questão moral, como bem nos informa Raymond Williams (2002, pp. 48 – 49) ao tratar das alterações do período:

O conceito comparativamente limitado, e com efeito técnico, de katharsis, ao qual essa discussão sobre o efeito trágico esteve cada vez mais vinculada, tornou-se, finalmente, um substituto da ação trágica. A crítica romântica reformulou o herói trágico à imagem de um espectador da tragédia, cuja suposta divisão de sentimentos se deixava projetar como uma motivação trágica. A reação única de piedade e terror, no interior da ação como um todo, foi dissociada em piedade e terror como sentimentos opostos e substantivos, que deveriam então ser conhecidos e modulados na mente do espectador. Esse essencial afastamento em face da ação trágica deixava-se ocultar apenas pela tentativa de fazer que a ação fosse absorvida pelo espectador consciente, por meio da figura do herói.

A nova ênfase, no entanto, foi rejeitada por Gotthold Ephraim Lessing, que estava atento às mudanças de sua própria época e, por isso, defendeu a tragédia burguesa e a possibilidade de que se escrevessem peças dentro desta convenção. Segundo Raymond Williams (2002, p. 49), “devemos ver essas posições como elementos de uma nova estrutura de sentimento, para a qual, no entanto, foi necessária uma longa e profunda preparação.”. A rejeição de Lessing ao neoclassicismo ocorreu porque ele encontrou qualidades significativas na tragédia elisabetana, que dialogavam com seu próprio tempo; ainda que algumas diferenças reais quanto às convenções passadas lhe tenham escapado, sua posição foi inovadora. Sobre a influência de Lessing para o entendimento da tragédia, Raymond Williams esclarece que

O neoclassicismo seria um falso classicismo; o verdadeiro herdeiro dos gregos seria Shakespeare; o verdadeiro herdeiro de Shakespeare seria a nova tragédia nacional burguesa. Como formulações históricas, apenas a primeira é verdadeira. O neoclassicismo, como vimos, era uma versão aristocrática da teoria e da prática gregas, mais do que uma reapresentação de qualquer uma delas. Mas é óbvio que Shakespeare

não era o herdeiro dos gregos; era o exemplo maior de um novo tipo de tragédia. Não deixa de ser uma indicação do peso da idéia persistente de “tradição” o fato de que, para perseguir o seu argumento, tenha sido necessário, a Lessing, tentar enquadrar a tragédia grega e a elisabetana na forma “tradicional”. (WILLIAMS, 2002, p. 50)

À vista dessas inovações, Raymond Williams (2002, p. 51) então define as principais alterações: a essência da tragédia, na era elisabetana, estava conectada a um “sentido de ordem pelo qual se entende uma organização da vida que não apenas é mais poderosa que o homem, mas que também, específica e conscientemente, age sobre ele.”. Por outro lado, no período anterior aqui considerado, o neoclássico, o interesse estava relacionado ao humanismo, que visava trazer ao público dignidade, compaixão e aspiração por ideais éticos.

Após essas considerações em que os períodos temporais serviram como ponto de partida, Raymond Williams discorre sobre os principais teóricos que nos ajudam a entender a tragédia e as alterações mais importantes que influenciaram na noção sobre o que seria, afinal, o trágico. Para tanto, antes de adentrar as concepções de tragédia de alguns dos filósofos mais proeminentes da tradição, o crítico apresenta considerações sobre a tragédia secular.

Segundo Williams (2002, p. 52), para compreendermos a ideia de tragédia e seu desenvolvimento histórico, é necessário, antes de tudo, que atentemos para o processo de secularização. Em geral, a única tragédia realmente religiosa que tivemos foi a grega e, assim, qualquer drama pós-renascentista poderia ser considerado secular. Ainda que o drama elisabetano tenha características visivelmente cristãs, sua essência é também secular. À vista da influência cristã que ainda persistia no drama elisabetano, Raymond Williams sugere que o neoclassicismo pode ser considerado como o primeiro estágio da secularização que, no entanto, deu vazão também a novas ideias morais e metafísicas que influenciaram a noção de ação trágica.

Houve o que Williams (2002, pp. 52 - 53) chama de ênfase sobre a justiça poética e sobre o erro:

A ênfase crescente sobre uma moralidade racional afetou a ação trágica de maneira importante: insistiu em vincular o sofrimento ao erro moral e, deste modo, exigiu que a ação trágica demonstrasse um esquema moral. No século XVIII, a vinculação do sofrimento ao erro moral era, todavia, governada pela concepção usual de uma natureza humana estática e, de modo menos consciente, pelos habituais códigos morais e sociais que, sendo na verdade particulares, eram tomados como absolutos.

Essa nova ênfase sobre a moralidade racional contribuiu para a formação de uma crença no poder da redenção. Como o foco era a redenção, haveria mudança quando o erro tivesse sido percebido e, portanto, “a tragédia, deste ponto de vista, mostra o sofrimento como consequência do erro e a felicidade como consequência da virtude.” (WILLIAMS, 2002, p. 53). Assim, as tragédias que não tratassem desse esquema deveriam ser reescritas para enfim empregar a “justiça poética”, nas quais aquele que agisse de modo bondoso seria feliz e quem agisse mau,

infeliz. Seria sob a perspectiva desse impulso moral que as tragédias deveriam ser formadas e, como consequência, os espectadores seriam levados

a agir de acordo com o bem pela demonstração das consequências do bem e do mal. E além disso, no interior da própria ação, as próprias personagens serão capazes de igual reconhecimento e mudança. Assim, a catástrofe trágica ou conduz os seus espectadores na direção do reconhecimento e da resolução moral, ou pode ser inteiramente evitada, por meio de uma mudança de idéia ou sentimento. (WILLIAMS, 2002, p. 53)

Evidentemente, existiam pontos fracos nessa visão de tragédia – que, para Raymond Williams (2002, p. 53), estavam relacionados à incapacidade de conceber uma moralidade que não fosse estática. Embora representasse uma tradição do pensamento cristão e humanista, essa tragédia estava inserida em uma sociedade burguesa em ascensão, que acabou por tornar a ênfase moral dogmática. E, “como tal, aquilo que foi intencionado como uma ênfase moral de um tipo bastante tradicional tornou-se uma ideologia a ser imposta sobre a experiência e a mascarar os mais difíceis reconhecimentos da vida real.” (WILLIAMS, 2002, p. 53). Como essa versão não dava conta de grande parte da experiência real, a “consciência de um sofrimento não explicado e aparentemente irracional forneceu a base para a decorrente deposição, não apenas dessa versão do resultado, mas de toda a sua ênfase moral”. (WILLIAMS, 2002, p. 54). Assim, logo surgiram novas interpretações sobre a natureza da tragédia e do trágico.

Para Raymond Williams (2002, p. 54), Hegel foi quem elevou a discussão a um patamar mais alto. Mesmo que não tenha rejeitado a justiça poética como um todo, Hegel classificou-a como representante de uma moralidade comum, mais afeita a drama social do que propriamente à tragédia. A definição de tragédia de Hegel centra-se nas causas do sofrimento, já que nem todo e qualquer sentimento de piedade e terror seriam trágicos:

Assim como a “moralidade comum” foi rejeitada, enquanto um processo trágico, agora o medo comum do “poder externo e de sua opressão” e as paixões ordinárias em relação ao “insucesso e sofrimento do outro” são separados das emoções trágicas. A tragédia considera o sofrimento como “pendente sobre personagens ativas inteiramente como consequência do seu próprio ato” e reconhece, além disso, a “substância ética” desse ato - um envolvimento da personagem trágica com ele - como oposto a “ocasiões de contingência inteiramente externa e circunstancial, ocasiões para as quais o indivíduo não contribui, e pelas quais ele também não é responsável, como doenças, perdas de propriedade, morte e similares”. (WILLIAMS, 2002, pp. 54 – 55)

Segundo Hegel, então, para que uma ação fosse considerada genuinamente trágica, ela deveria ter um fundo ético: nesse sistema, as noções de liberdade de escolha e independência individual passaram a ter peso importante. Estruturava-se, desse modo, diferenças interessantes da tragédia antiga, cujos fins buscados pelos sujeitos tinham um conteúdo universal. Já na tragédia moderna, frequentemente, os fins eram mais pessoais, e o interesse estaria mais direciona-

do ao indivíduo e às suas condições do que para um sentido universalizante. Sobre as patentes diferenças entre a tragédia grega e a tragédia como apresentada por Hegel, Raymond Williams esclarece que,

Na tragédia antiga não há apenas a derrocada de pessoas e finalidades em conflito, na realização da justiça eterna. Um indivíduo pode renunciar à sua finalidade parcial, sob um comando mais alto, ou, de modo mais interessante, pode atingir a totalidade e a reconciliação dentro de si mesmo. Na tragédia moderna, a questão toda da resolução é mais difícil, porque as personagens são mais individualizadas. A própria justiça é mais abstrata, mais fria, podendo até mesmo aparecer como a mera contingência de circunstâncias externas, promovendo simplesmente dessa forma, o choque ou suscitando a piedade. A reconciliação, quando acontece, ocorre, de forma frequente, no interior da personagem, e será mais complexa e muitas vezes menos satisfatória, porque é a personagem em si, e desse modo o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética que a personagem representa. Mais do que uma crítica histórica, a interpretação hegeliana da tragédia é parte de uma filosofia geral e é convincente ou não convincente enquanto tal. (WILLIAMS, 2002, p. 56)

Foi pela influência do pensamento de Hegel que a teoria da tragédia passou a ser considerada um sistema de ideias e a definir uma atitude geral sobre o trágico (WILLIAMS, 2002, p. 58). Dessa forma, a tragédia é finalmente associada ao que se chama de grandes crises do desenvolvimento humano, que surge por influência do conflito grego entre “homem e destino” e o dualismo que o homem enfrenta na renascença. Essas concepções abriram caminho para o debate entre o conflito e os conceitos morais e, sobretudo, sobre a validade de determinados conceitos ditos como morais. Além do mais, essas concepções contribuíram para a formulação teórica “de uma área subsequentemente importante do drama moderno: a nova forma da tragédia liberal.” (WILLIAMS, 2002, p. 59).

Essa crise ética fez parte do debate da teoria moderna da tragédia, mas, ainda mais importante do que ela, foi a influência de um outro tipo de secularização. A secularização do Destino, para Raymond Williams (2002, p. 599), afetou significativamente a cultura moderna do ocidente e teve como principal voz o filósofo Arthur Schopenhauer. Na obra deste autor, a justiça poética ganha menos importância, ao passo que as relações entre crise histórica e tragédia recebem destaque. Para Schopenhauer, o sentido da tragédia está relacionado não apenas aos pecados individuais do herói, mas também ao grande pecado, o pecado original, o crime da própria existência. Segundo Raymond Williams (2002), a discussão do filósofo é importante para a compreensão dos significados da tragédia, já que

O que Schopenhauer oferece é o sentido inteiramente diferente de um destino humano geral, que está acima e além de causas particulares. Com respeito a isso, ele é o precursor o mais das vezes não reconhecido de uma ideia de tragédia que parece agora ser dominante: uma ação e um sofrimento que têm raízes na natureza do homem, e em relação à qual considerações históricas e éticas são não apenas irrelevantes, mas, sendo “não-trágicas”, hostis. O que vemos na tragédia, insiste Schopenhauer, é “a dor inexprimível, o lamento da humanidade, o triunfo do mal, o desdenhoso

domínio do acaso, a irrecuperável degradação do justo e do inocente”. (WILLIAMS, 2002, pp. 59 – 60)

Assim, a perspectiva teórica de Schopenhauer sobre a tragédia se vale de conceitos que tratam do poder do mal e de um destino cego em que o sofrimento na vida humana é algo normal e, até mesmo, inevitável. Foi também sobre esse ponto de vista que muitas das tragédias pós-liberais foram escritas, nas quais personagens de uma moralidade comum, algo medíocre, causam sofrimento umas às outras em situações em que não haveria um único responsável. Por isso, resume-nos Raymond Williams (2002, p. 60) a respeito das noções de Schopenhauer, os infortúnios ocorrem não como exceção ou fruto de circunstâncias raras causadas por personagens horripelantemente monstruosas, mas como algo passível de surgir por meio das ações e do caráter humano, quase como se fosse algo essencial à existência desses homens. Esse seria, ao mesmo tempo, o sentido da tragédia e o reconhecimento da natureza da vida, e “a significação do herói trágico é a sua resignação - renúncia não apenas à vida, mas ao desejo de viver. Os heróis da tragédia são purificados pelo sofrimento, no sentido de que a vontade de viver, que anteriormente era inerente a eles, vem a morrer.” (WILLIAMS, 2002, p. 60).

É, aliás, nessa mesma esteira que Friedrich Nietzsche propõe seu novo tipo de afirmação trágica. Para Williams (2002, p. 60), há uma afinidade entre as propostas de ambos os filósofos. Nietzsche, no entanto, não teria proposto alterações à concepção schopenhaueriana da natureza trágica da vida, mas, sim, para a “definição de tragédia que dela resulta”:

Para Nietzsche, a resposta necessária é ativa: uma estética de prazer trágico no sofrimento inevitável de um homem, que a ação da tragédia nos mostra no intuito de transcendê-lo. A tragédia, assim, na visão de Nietzsche, dramatiza uma tensão que ela resolve em uma unidade mais alta. Há uma reminiscência estrutural de Hegel nisso, mas os termos são completamente modificados. Tragédia é “uma incorporação apolínea de intuições e poderes dionisíacos”. Ela cria heróis, mas com o objetivo de destruí-los, como um modo de afirmar a unidade primordial e a alegria da vida. “O herói, a mais alta manifestação da vontade, é destruído, e nós assentimos, uma vez que ele é também meramente um fenômeno, e a eterna vida da vontade permanece inalterada”. O deleite metafísico em relação à tragédia é esse processo ativo e transmitido. (WILLIAMS, 2002, p. 61)

A tragédia, para este filósofo, estaria propondo um lembrete de que tudo que existe deve estar pronto para ser dissolvido. Deveríamos, por meio dela, encarar o horror da nossa existência individual e, ao mesmo tempo, sermos capazes de manter nossa humanidade. Ao compreender o absurdo da existência, a arte poderia servir como mecanismo de transformação desse sentimento nauseante em algo com o qual seria possível viver. Para Nietzsche, o efeito da tragédia não seria purificador nem moralizante, mas estético. Na definição do próprio filósofo, citada por Raymond Williams, é possível compreender, em maior grau, do que se trata o potencial estético do gênero:

A tragédia absorve a mais alta música orgiástica e, ao proceder assim, realiza a música. Ela então coloca ao seu lado o mito trágico e o herói trágico. Como um poderoso Titã, o herói trágico carrega em seus ombros o mundo dionisíaco em sua totalidade, removendo de nós o fardo. Ao mesmo tempo, o mito trágico por meio da figura do herói, nos liberta da nossa ávida sede de satisfação terrena e nos faz lembrar uma outra existência e um deleite mais alto. Para esse deleite o herói se prepara, não por meio de suas vitórias, mas de sua ruína. [...] O mito nos protege da música, enquanto a um só tempo dá à música a sua máxima liberdade. Em troca, a música dota o mito trágico de uma significação metafísica convincente, que a palavra ou a imagem não sustentadas jamais poderiam atingir, e, além disso, assegura ao espectador um deleite supremo - ainda que o caminho passe por anulação e negação, de tal modo que ele é levado a sentir que o próprio âmago das coisas fala audivelmente com ele. (WILLIAMS, 2002, pp. 63 – 64)

É exatamente na ênfase sobre o mito que o argumento de Nietzsche ganha relevância, ressalta Raymond Williams. O filósofo alegava que apenas um mundo circundado por mitos poderia, enfim, unir as culturas. Assim, o conseqüente desaparecimento da tragédia grega culminou também no desaparecimento do mito: e a causa seria “a ascensão do “espírito socrático”, que “considera o conhecimento como a verdadeira panacéia e o erro como o mal radical” (WILLIAMS, 2002, p. 64). Desde Sócrates, “o impulso dialético em direção ao conhecimento e ao otimismo científico foi bem-sucedido em desviar a tragédia do seu curso” (WILLIAMS, 2002, p. 64). Seria somente quando a ciência tivesse confrontado seus próprios limites e renunciado à crença de que é a única verdade universal que a tragédia poderia então renascer.

Na verdade, quando publicou *O Nascimento da Tragédia*, em 1872, Nietzsche pensava que esse momento havia chegado, mas, mais tarde, rejeitou a ideia. O mais relevante da noção apresentada acima é a ligação entre a tragédia, mito, rejeição da ciência e reação política porque a consequência mais evidente dessa problematização, “na teoria trágica, é a ênfase no mito como a fonte do saber trágico, e sobre o ritual como uma descrição de ação comunicada.”, como bem retoma Raymond Williams (2002, p. 65). Isso porque a tese central de Nietzsche antecipou o que Frazer, Gilbert Murray e Jane Harrison tratariam, muito mais tarde, como característica essencial da tragédia: “a origem ritualística da tragédia grega, assim como a interdependência de mito e ritual em todas as culturas primitivas.” (WILLIAMS, 2002, p. 65).

Vale ressaltar, entretanto, que há uma diferença importante entre o mito que nasce de uma lenda heroica, e o mito nietzschiano, que é compreendido como uma fonte suprarracional de sabedoria espiritual. Segundo Raymond Williams (2002, p. 66), a tragédia, em geral, tem ligação evidente com a primeira acepção:

A lenda heróica, nos gregos e em outros, não é nem racional nem irracional, no sentido moderno, porque ela foi primeiramente vista como história. Os modos de dramatizá-la foram, além disso, extremamente variados. Não é fácil argumentar que, pelo fato de as lendas heróicas nos parecerem agora conter elementos irracionais, a

sua dramatização variada seja uma forma de acesso a uma fonte supra-racional. O ritual, de modo similar, no sentido de uma forma de adoração a um deus específico, não pode ser, sem maiores percalços, identificado com as muitas formas de ação dramática, nas quais (exceto talvez em algumas peças recentes, escritas sob a influência desta mesma teoria) não há, de forma alguma, uma ação ritual.

Conforme Raymond Williams (2002, p. 67) esclarece, na ideia moderna de tragédia, o “mito” e o “ritual” estão sendo usados como metáforas que, por trás da erudição acadêmica, devem ser compreendidas como um lembrete de que “o sofrimento é uma parte vital e energizante da ordem natural.”. No centro da ação está o herói trágico, cujo conflito interno de crise e destruição pode ser compreendido como um sacrifício pela vida, pois, em sua essência está a generalidade do mito e, desse modo,

não apenas encontramos o uso do mito num sentido especificamente moderno, para explicar uma metafísica pós-cristã, mas também a conversão da figura ritual em uma forma do herói moderno: aquele herói que na tragédia liberal é também a vítima; que é destruído pela sociedade na qual vive, mas que é capaz de salvá-la. É a essas pressões da ideologia e da experiência contemporâneas, creio, que devemos relacionar a ideia de tragédia que é agora temporariamente dominante, mas que nos é oferecida como a um só tempo histórica e absoluta. O mais recente ponto de interseção entre a experiência de tragédia e a variada história da sua interpretação, por meio de teorias e ideias, diz respeito, seja como for, diretamente a nós. (WILLIAMS, 2002, p. 68)

Em nosso tempo, portanto, a ideia de tragédia está diretamente relacionada com a crise interna do herói, tendo se afastado de premissas que exigiam o emprego de questões moralizantes. O que parece importar, atualmente, é que o trágico pode dizer respeito a uma experiência pessoal, intrassubjetiva, que serve como espelho dos conflitos de toda a humanidade. No entanto, ainda persiste a querela sobre quais assuntos e estratos sociais podem constituir o trágico. Veremos, a partir desse momento, alguns desdobramentos desse debate e quais elementos de fato configuram uma filosofia da tragédia e do trágico. Com vistas a delinear quais pontos ainda podem ser considerados pertinentes e, em certa medida, atuais, Raymond Williams passa a discutir a incidência da ordem e acidente, a destruição do herói, a ação irreparável e a sua vinculação com a morte e a ênfase sobre o mal.

Para tanto, Raymond Williams retoma o debate sobre a impossibilidade de questões mais corriqueiras serem consideradas trágicas. Para o crítico, duas crenças estão vinculadas ao argumento de que não há sentido trágico significativo nas “tragédias do dia-a-dia” (WILLIAMS, 2002, p. 71). A primeira delas diz respeito à convicção de que seriam trágicos os acontecimentos que suscitasse reações convencionadas, como se a tragédia fosse, mais do que um fato de vida, um fato puramente artístico, ao qual algumas respostas já estariam previamente incorporadas. A segunda é a crença de que, para serem concebidos como trágicos, os

fatos devem carregar um sentido universal, o que impediria que acidentes fossem considerados como tal.

Esse é, aliás, um dos argumentos mais significativos de Williams (2002, p. 72): o questionamento sobre a descrição de eventos dolorosos e lastimáveis como mero acidente. Para Williams (2002, p. 72), tal concepção (de que certos eventos extremamente lamentáveis não são trágicos) é, no mínimo, questionável. Por isso, ele alega que a distinção moderna entre tragédia e acidente demonstra que “a tradição acadêmica mais comum em torno da tragédia é, de fato, uma ideologia.” (WILLIAMS, 2002, p. 72).

Raymond Williams (2002, p. 74) defende que a significação trágica sofreu alterações ao longo dos séculos e que o fato de deixarmos de conceber alguns eventos como trágicos pode estar relacionado a uma alienação nas ordens tradicionais e naturais. No mundo atual, o sentido trágico não deve mais dizer respeito apenas à vida do rei, que, em períodos históricos progressos, era usado como o representante maior das normas da sociedade. Além de apresentar outra perspectiva sob a qual a teoria da tragédia pode ser compreendida, esse argumento é interessante porque ressalta a necessidade de pensarmos sobre uma atualização quanto aos eventos que são considerados trágicos:

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir. (WILLIAMS, 2002, p. 73)

Não por acaso, uma das definições que Raymond Williams (2002, p. 74) argumenta ser questionável é a noção de que o trágico requer a representação de um homem de posição. Para o crítico, ao tomarmos algumas mortes como mais importantes do que outras, somente com base na posição social, deixamos de considerar a de um escravizado ou homem comum como algo digno de valor. Frente ao falecimento de pessoas de *status* social menos prestigiosos, sugeria-se que essas mortes fossem vistas como simples acidentes, pois não entrariam no seleto rol do que seria merecedor de ser visto como trágico.

Esse importante ponto de vista particularmente nos interessa. Ao considerarmos os aspectos trágicos da obra jamesiana, estamos atentando, também, para um sentido trágico da experiência de cidadãos comuns, ainda que relacionado à experiência de homens e mulheres pertencentes a uma elite intelectual e econômica. Como já mencionado, na ficção do autor, a dimensão trágica é figurada na representação de protagonistas estadunidenses, que expressavam valores de uma cultura em ascensão. Assim, a perspectiva teórica de Raymond Williams

sobre a necessidade de se expandir o trágico à vida comum dialoga diretamente com a concepção do trágico encontrada no universo ficcional de Henry James.

Com base no que foi considerado anteriormente, Williams argumenta que é necessário rejeitar a visão de que a tragédia deveria estar necessariamente ligada a príncipes, reis ou homens de posição. Isso sugere uma nova ênfase na possibilidade de representação do sofrimento de homens comuns, que surgiu com a cultura burguesa, como aponta Williams (2002, p. 74). As reverberações dessa perspectiva foram profundas:

A extensão do príncipe ao cidadão tornou-se na prática uma extensão a todos os seres humanos. No entanto, a natureza dessa ampliação determinou em larga escala o seu conteúdo até que se atingiu o ponto em que a experiência trágica foi teoricamente concedida a todos os homens, mas a sua natureza foi drasticamente limitada. (WILLIAMS, 2002, p. 74)

Considerando que o indivíduo representado nas tragédias antigas não era um elemento do Estado e nem o próprio Estado, parecia evidente que a antiga definição do trágico não sobreviveria. A nova ênfase nas condições sociais atuais, entretanto, fez com que a natureza da experiência trágica fosse alterada, acarretando um ganho, por um lado, mas uma perda, por outro. Para Williams (2002, pp. 74 – 75), isso ocorreu porque “o sofrimento de um homem sem posição podia ser considerado de maneira mais séria e direta, mas, do mesmo modo, na ênfase que recaía sobre o destino de um indivíduo o caráter geral e público da tragédia se perdia.”

Foi então que as condições para uma nova tragédia contemporânea começaram a se moldar. Com tipos de leis e códigos distintos daqueles que vigoravam anteriormente, foi possível estabelecer vínculos com o nosso sofrimento presente e, enfim, transpô-lo para a arte. Mas, para que isso ocorresse de modo profícuo, foi necessário modificar a natureza da experiência trágica e todo o tipo de relações que dependia dela (WILLIAMS, 2002, p. 76). As originais definições de ordem e acidente, assim, ganharam diferentes nuances com a ascensão de uma nova classe social.

A ordem, na tragédia, é “resultado da ação, mesmo quando ela corresponde, inteiramente, de forma abstrata, a uma crença convencional preexistente.” (WILLIAMS, 2002, p. 77). Na tragédia, a desordem funciona como um impulso para que a ação se mova. Por isso, é necessário que ocorra uma falta de ordem para que a ordem possa, enfim, ser recriada. Mas o que antes era considerado ordem e desordem já não encontra eco no presente. Williams (2002, p. 77) adverte que a natureza da desordem trágica em nosso tempo é significativamente diferente daquela encontrada no passado:

Ela pode ser o orgulho do homem confrontado com a natureza das coisas ou uma desordem mais geral que o homem busca superar. Não parece haver uma causa trágica contínua, no mero âmbito do conteúdo. Em diferentes culturas, tanto a ordem como a desordem sofrem variações, porque elas são partes de interpretações gerais e diversificadas da vida. Deveríamos ver essas variações não tanto como um obstáculo para que se descubra uma única causa ou emoção trágicas, mas como indicação da enorme importância cultural da tragédia como uma forma de arte.

O argumento de Williams é muito oportuno, visto que ressalta a importância de compreendermos nuances da experiência trágica da nossa própria cultura. A respeito das alterações na concepção sobre a ordem e o acidente, Williams (2002, p. 77) relembra que o sentido trágico é cultural e historicamente condicionado e que o processo artístico no qual uma específica ordem e desordem é vivenciada e resolvida é, ainda hoje, relevante. A propósito, seria por esse motivo que as tragédias importantes, normalmente, não são frutos de períodos históricos de real estabilidade ou de períodos de conflito aberto e decisivo, pois

O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. Se as crenças recebidas desmoronaram, ampla ou inteiramente, a tensão, é óbvio, está ausente; na proporção em que a real presença delas é necessária. Mas crenças podem ser ativas e profundamente contestadas, não tanto por outras crenças como por uma experiência imediata e persistente. Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia. (WILLIAMS, 2002, p. 79)

Essas características – de representação da tensão entre códigos sociais e culturais - são percebidas de modo expressivo na ficção de James que compõe o *corpus* desta tese. Como já mencionado, a obra jamesiana figura, frequentemente, conflitos entre os costumes e valores do mundo europeu e da recém-formada nação estadunidense. Inseridas em uma nova cultura e crenças de que suas autonomias garantiriam sua segurança, as personagens de Henry James acabam em ruína social ou moral, em um colapso psicológico.

Aliás, é sobre questão semelhante a essa que Raymond Williams (2002, p. 79) disserta na segunda parte do capítulo, no qual apresenta considerações a respeito da destruição do herói na teoria clássica e na contemporânea. Segundo o crítico, a mais conhecida concepção de tragédia é aquela que apresenta uma ação em que o herói é destruído. É preciso atentar para o fato de que a ruína do herói nem sempre significa o fim da ação, mas, sim, uma nova distribuição de forças, tanto físicas como espirituais, que podem ocorrer até mesmo após a morte da protagonista. Para Williams (2002, p. 80), na tragédia grega, tal ocorrência se daria por meio da presença do coro, que funcionava como um lembrete da continuidade social da imagem do herói. Já na tragédia elisabetana, “a nova distribuição ocorre geralmente por meio de

uma mudança de poder no Estado, com a chegada de um príncipe novo e não comprometido ou com a reintegração do príncipe” (WILLIAMS, 2002, p. 80).

Desde o século XIX, há a noção de tragédia atrelada a um conflito entre o indivíduo e forças que o destroem. E ainda há pouco tempo, o drama trágico grego era reconstituído de acordo com o que Williams (2002, p. 120) argumenta ser uma imagem de nós mesmos: o herói trágico magnificamente exposto a um esmagador desígnio externo. Por esse motivo, buscava-se o erro trágico para dar início a determinada ação que se manifestaria no caráter do homem individual, mas deixava-se de considerar que a “ação trágica dos gregos não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual, em qualquer dos sentidos que nós a ela atribuímos. Essa tragédia fundamentava-se na história, e não numa história humana somente.”, esclarece Raymond Williams (2002, p. 120). Como já mencionado, a ação trágica dos gregos deve ser considerada como uma ação geral que foi transformada em algo específico, ao invés de considerá-la como algo específico tornado público.

A partir do século XX, houve um crescente interesse na apresentação de experiências e questões problemáticas inerentes à subjetividade humana, que substituiu a representação de ações cujos finais eram conclusivos e/ou fechados. Para Williams (2002, p. 80), concluir que não há uma solução para as ações também é uma resposta. Como sabemos, a obra ficcional de Henry James vai ao encontro dessa perspectiva. Principalmente na fase final de sua escrita, James demonstrou menos interesse em figurar finais conclusivos em suas narrativas. Henry McDonald (1992) sugere interpretação análoga. Segundo este crítico literário, Henry James via a psicologia como algo público, assim como qualquer outra forma de experiência social, e, por conseguinte, a psique poderia vir a exercer algum impacto na sociedade. Naturalmente, quanto maior a ênfase na psique, menor a chance de que as narrativas trouxessem um desfecho conclusivo. Ao tornar os sentimentos mais profundos de suas personagens o ponto central de interesse de suas narrativas, James está, de modo equivalente, demonstrando interesse nas questões sociais e políticas que engajam não só o indivíduo, como também o plano coletivo. Tanto McDonald, ao tratar especificamente do interesse de James em tornar a psicologia pública, como Williams, ao sugerir que a experiência trágica na atualidade nos leva de um nível individual ao coletivo, apresentam-nos alterações relevantes sobre o tratamento do trágico, além de se assemelharem teoricamente.

A perspectiva teórica de Raymond Williams lança luz sobre o modo como comumente compreendemos, enquanto leitores ou espectadores, a experiência trágica: se a tomamos como uma experiência do irreparável é porque pensamos nela como um fato que acontece ao herói, ao invés de compreendê-la como algo que chega até nós por meio do herói. Por analogia, Wil-

liams (2002, p. 81) sugere que quando nossa atenção é restringida ao herói, estamos de forma inconsciente restringindo-nos a um tipo de experiência que, na nossa própria cultura, é tomada como um todo,

Estamos inconscientemente restringindo-nos ao indivíduo. E no entanto, de modo muito amplo, vemos isso transcendido na tragédia. A vida retorna, a vida finaliza a peça, reiteradamente. E o fato de que a vida realmente volte, afinal, e de que os seus sentidos sejam reafirmados e restabelecidos, depois de tanto sofrimento e depois de uma morte tão importante, é o que constitui, de modo muito frequente, a ação trágica. (WILLIAMS, 2002, pp. 80 – 81)

Segundo Williams (2002, p. 81), o que está implicado nessa interpretação não é um simples esquecimento de que a morte é uma ação irreparável, ou então algum tipo de “recuperação para que se possa seguir em frente”, mas que tudo flui em um grande espiral, em que a vida que persiste tem como princípio formador a morte e foi, também, criada por ela. Em uma cultura que privilegia a experiência individual, quando se coloca em cena a morte de um homem, depreendemos que, nas entrelinhas, há o alerta de que todos também irão morrer em algum momento. Em vista disso, Williams (2002, p. 81) sugere que a tragédia pode ser compreendida como uma simples reação à morte, mas como o fato, ou lembrete, de que ela é irreparável.

A ação irreparável é, aliás, o elemento seguinte discutido pelo crítico e se refere, especificamente, à morte humana. Segundo Williams (2002, p. 81), a morte está presente nos significados mais profundos de qualquer cultura e o sentido vinculado a ela é universal. Assim, a morte está diretamente relacionada com o que se convencionou chamar de senso trágico da vida, vinculando-se diretamente com a tragédia e permitindo interpretações sobre o sofrimento e a desordem de nossa existência.

O que nos interessa nas considerações de Raymond Williams (2002, p. 83) sobre a ação irreparável é a sua manifestação na ficção. Isto é, a experiência que está sendo representada e como ela se relaciona com as outras questões trazidas pelas narrativas. A esse respeito, Raymond Williams (2002, p. 83) apresenta um interessante ponto de vista. Segundo o crítico, a experiência de morte não pode ser considerada apenas como a dissolução física, mas também, e talvez sobretudo, como uma mudança na vida e na relação das pessoas, uma vez que conhecemos a morte tanto na experiência dos outros como nas nossas próprias expectativas. Ou seja, a morte está frequentemente relacionada com a nossa vida cotidiana e, portanto, está diretamente relacionada com uma experiência comum:

Essa estrutura usa as denominações morte e tragédia, mas tem pouco a ver com as tragédias do passado ou com a morte como uma experiência universal. Mais precisamente, ela identificou, de maneira correta, e depois tornou indistinta, a crise em torno da qual se move um tipo importante de experiência trágica contemporânea.

Tornou-a indistinta porque apresenta como absolutas exatamente as experiências que são agora as menos resolvidas e as mais impactantes. As nossas interpretações mais comuns da vida conferem o mais alto valor e importância ao indivíduo e ao seu desenvolvimento, e no entanto é, na verdade, inevitável que o indivíduo morra. (WILLIAMS, 2002, p. 84)

Raymond Williams traz à baila a importância atribuída ao indivíduo e ao seu desenvolvimento e as possíveis relações com o tipo mais comum de experiência trágica contemporânea. É necessário considerar que a ação trágica diz respeito à morte, mas, alega Williams (2002, p. 84), não tem de terminar em morte, porque ela nada mais é do que um mecanismo necessário para a construção do sentido trágico. Assim, essa seria a alteração de padrão de forma recorrente na elaboração do trágico contemporâneo, cuja ênfase centra-se em conceber a morte não mais como ação necessária, mas como lembrete de que esta perpassa nossa existência; se não de forma física, de forma simbólica, por meio dos tantos fins que chegam até nós ao longo da vida.

Quanto aos fins simbólicos e literais, a ficção jamesiana figura como uma representante importante. Na fase inicial de sua produção ficcional, James por vezes empregou a morte de personagens principais como um desfecho de suas narrativas. Esse é o caso, por exemplo, de *Daisy Miller*, cuja narrativa encerra-se com a morte da protagonista que dá nome à novela. Por outro lado, conforme a produção de James avança, a questão da morte aparece de forma menos direta; melhor, talvez, seria dizer que surge de modo menos enfático. Ou seja, a morte não é mais representada como desfecho da história, mas como uma das inúmeras ações da narrativa. *The Wings of the Dove* é um dos romances em que isso acontece. A morte da protagonista, Milly Theale, ocorre próximo ao fim da narrativa, mas não pode ser caracterizada como o ponto central. Em *The Portrait of a Lady*, James organiza a focalização de modo a evidenciar o crescente sofrimento psicológico da sua protagonista, Isabel Archer. Não há, assim, uma morte física, mas a sugestão de uma “morte em vida”, dada a crescente ênfase no modo como Isabel sente-se em relação ao seu casamento e a sua casa.

Segundo Raymond Williams, as alterações no padrão de representação da morte na tragédia acarretaram o ressurgimento do conceito do mal, que, ao longo dos séculos, vinha sendo considerado como parte desta tradição. Culturalmente, o mal tem sido usado como responsável por inúmeros tipos de desordem na vida real. Na tragédia, ele se apresenta de formas específicas e variadas, como afirma Williams (2002, p. 85): vingança, ambição, orgulho, frieza, luxúria, inveja, desobediência ou rebeldia. Mas, curiosamente, da maneira como tem sido amplamente usado, o mal pode também impor um fim a qualquer experiência da tragédia, já que simplifica os motivos e responsabilidades atribuídas às personagens, pois é como se dis-

séssemos que determinada ação foi feita apenas porque a personagem era má. Dessa forma, não apenas a autorresponsabilidade seria desconsiderada, como também todas as nuances que perpassam qualquer decisão e ação; assim, tudo seria tomado por explicações reducionistas.

Além de ressaltar as diferentes noções relacionadas à teoria tradicional e moderna sobre o trágico, Raymond Williams discute as principais alterações oriundas da ascensão da burguesia. Para nossos propósitos, é importante considerar as principais delas, como a questão da posição social do herói, já aludida anteriormente. No início do século XVIII, houve um esforço na Inglaterra que visava a adaptação aos hábitos de pensamento da vida burguesa: à época, havia uma crescente ênfase na posição social que, por fim, tornou-se classe social. Seria inevitável que outra definição de tragédia também surgisse para englobar essas mudanças, como afirma Williams (2002, p. 127).

Na tragédia grega, a condição social do herói estava diretamente relacionada com questões de hereditariedade e sua personalidade se desenvolvia apenas na “exata medida requerida pela ação geral” (WILLIAMS, 2002, p. 123). Já na tragédia elisabetana, a personalidade do protagonista estava inserida nos limites de uma condição semelhante e, por vezes, era estendida para além dessas fronteiras. O conflito, que frequentemente seria resultante do embate entre as energias vitais e tudo que se conhece por ordem, instala-se na tensão entre o homem, agora visto como indivíduo, e o seu papel social. Assim, nessa nova condição social, o herói não é mais idêntico ou restringido apenas ao seu papel social. Quando os trágicos burgueses estavam propondo uma tragédia privada, diferente de tudo que era considerado como trágico até então, eles estavam voltando sua atenção para os problemas familiares, como forma de propor uma alternativa à antiga ênfase exclusiva dada ao Estado e à aristocracia.

Segundo Raymond Williams (2002, p. 145), à época dos trágicos burgueses, a sociedade encarnava valores diferentes do que conhecemos hoje, uma vez que a vida pessoal era um assunto familiar. Por essa razão, na melhor das hipóteses, a sociedade funcionava como uma instituição para impedir que os indivíduos destruíssem uns aos outros. Conforme Williams (2002, p. 145), a desintegração de uma família “motivada por desejos pessoais distintos, era vista, já naquele momento precoce, como um tema trágico”:

A tragédia desse ponto de vista é inerente. Não se trata apenas de que o homem é frustrado por outros homens e pela sociedade nos seus desejos mais profundos e primários. A questão é que esses desejos incluem, também, destruição e autodestruição. A destruição e agressão é essencialmente normal. O processo da vida é então uma luta contínua e um contínuo ajuste das poderosas energias que se voltam para a satisfação ou para a morte. (WILLIAMS, 2002, p. 143)

À vista disso, voltamo-nos ao que Raymond Williams chama de a mais profunda crise da literatura moderna: a divisão da experiência nas categorias social e pessoal, que moldou a teoria da tragédia. Essa divisão é apresentada pelo crítico literário como responsável pelas principais características da obra de Liev Tolstói e D. H. Lawrence e lança luz sobre a questão da recorrência da noção de trágico em romances.

Em linhas gerais, afirma Williams (2002, p. 161), há a tragédia social, em que homens são destruídos pelo poder e pela fome, cuja civilização é arruinada ou arruína-se a si mesma. Ainda, há a tragédia pessoal, que carrega esse nome porque trata de homens e mulheres que são destruídos por seus relacionamentos mais íntimos. Aqui, há um indivíduo em um mundo insensível, em que a morte ou um “isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo”, sustenta Williams (2002, p. 161). Uma das mais significativas alterações foi, portanto, a crescente ênfase dada às vidas individuais, que passaram a ser exploradas de modo detalhado. Tanto aquilo que se relaciona com a vida e com a morte dos indivíduos ganha realce e, nessa coexistência, pode-se conceber um contexto em torno dos relacionamentos trágicos: forma-se, “em torno da experiência trágica, uma sociedade” (WILLIAMS, 2002, p. 162). Por outro lado, com essa divisão entre sociedade e indivíduo, houve, também, certa descrença em ambas. Isso pressupõe uma perda da crença na totalidade da experiência da vida, na forma com que homens e mulheres podem vivê-las. Essa descrença seria a mais profunda e mais característica forma da tragédia de nosso século, argumenta Williams (2002, p. 182).

É nessa lógica, portanto, que flui o argumento de Raymond Williams (2002). Ao mesmo tempo em que estamos oprimidos pelo peso de uma tradição, que tem tentado nos convencer de que detém os “direitos autorais tanto no que se refere à experiência trágica quanto à sua forma” (WILLIAMS, 2002, p. 227), há um crescente interesse em uma possível definição do que seria, de fato, o trágico na modernidade.

Ao refletir sobre as peculiaridades inerentes à ascensão da tragédia burguesa com relação à obra de Albert Camus, Raymond Williams discute uma questão relevante para nosso estudo, a saber, a questão da ênfase no dinheiro. Para Williams (2002, p. 227), há semelhanças entre os enredos de *O Mal-entendido* (1944), de Albert Camus, e *Fatal Curiosity* (1736) de George Lilo - especialmente pelo fato de que a peça de Lilo é um exemplo precoce de tragédia burguesa. Segundo Raymond Williams (2002, p. 233), essa peça pode ser vista como uma reação à ruptura das relações, principalmente as familiares, que surge como resultado de uma ênfase excessiva dada ao dinheiro, que, neste caso, é visto como um dos únicos valores dignos de disputa. No centro dessa percepção, assim como em grande parte das tragédias bur-

guesas, o dinheiro é o grande agente destruidor: “não apenas a ganância (aquela diversidade ética que cria uma classe separada de culpados), mas a necessidade de dinheiro, em uma sociedade governada por ele”, como esclarece Williams (2002, p. 234). Por esse motivo, pode-se compreender a tragédia moderna também como uma representação da frustração da vida causada pelo dinheiro ou pela falta dele.

Essa questão também está presente na obra ficcional de Henry James – inclusive aquelas selecionadas para esse estudo. Frequentemente, o valor do dinheiro e, por conseguinte, da ganância em obtê-lo, impulsiona a corrupção na ficção jamesiana. Pode-se argumentar, assim, que essa é uma das questões que estruturam o trágico na obra do escritor: especialmente em *The Portrait of a Lady*, em que Isabel Archer é seduzida por Osmond, que ambiciona usufruir de uma vida com vasto poder material; também em *The Wings of the Dove*, em que Kate Croy e Merton Densher organizam uma complexa rede de mentiras a fim de herdar o dinheiro de Milly Theale, a protagonista enferma. Em *Daisy Miller* a questão do dinheiro tem peso menor, mas ainda se faz presente: o fato de a família Miller ser parte da classe social dos novos ricos torna-os desfamiliarizados com códigos sociais e de etiqueta que figuram na elite europeia.

A perspectiva teórica de Raymond Williams certamente nos fornece uma base contundente para pensarmos os desdobramentos da tragédia e do trágico ao longo dos séculos. Desde a Antiguidade, com a tragédia grega, o trágico está presente; e, se por muito tempo foi considerado como elemento exclusivo do teatro, hoje encaramos com mais familiaridade o fato de que existem romances e novelas trágicas. Com o fito de adentrarmos ainda mais a discussão sobre o trágico na modernidade e, mais especificamente sobre suas relações com o romance, trataremos de outra obra cujas categorias teóricas estruturam esta tese: *Doce Violência – A Ideia do Trágico*, de Terry Eagleton.

Publicado pela primeira vez em 2003, esse livro é um extenso estudo da tragédia. Não se detendo apenas à arte dramática, Terry Eagleton discute o elemento trágico como parte essencial da experiência humana. Para tanto, o estudioso se detém na discussão da dimensão trágica no gênero romance, pois seu interesse está centrado em discutir o conceito e seus desdobramentos na sociedade atual. Assim como Raymond Williams, Eagleton crê que a tragédia deve ser urgentemente reinterpretada e redefinida.

A discussão de Eagleton (2012, p. 249) sobre a tragédia e o romance sugere que é comum acreditarmos que há algo inerentemente não trágico no romance. Isso porque a esfera pública da tragédia precisou ser transposta para a linguagem cotidiana da prosa ficcional, que se caracteriza por ser privada. Assim, houve uma mudança no que se concebia como trágico: agora, há a ênfase na ação humana e nas convenções sociais, e não tanto no destino ou nos

códigos de honra. O trabalho e o lar, ao invés da corte, da Igreja e do Estado, tornam-se cenários principais e, como consequência, a alta política é cercada da vida cotidiana, o que Eagleton (2012, p. 249) classifica como um deslocamento do marcial para o marital.

Terry Eagleton (2012, p. 250) argumenta que é difícil pensar em romancistas trágicos antes de Henry James, Thomas Hardy e Joseph Conrad, porque o auge da formação da classe média inglesa – nos séculos XVIII e XIX – é antitrágico:

É somente no final do século XIX, quando essa classe começa a entrar em um significativo declínio, que o romance trágico surge como uma forma importante. Ao ser ultrapassada pelo romance, a tragédia alcança-o novamente. O final sorrateiramente afirmativo de *Middlemarch*, juntamente com *Daniel Deronda*, uma mescla de tragédia pessoal e salvação política, é um marco nessa transição. Agora é preciso reduzir proporcionalmente a utopia ou exportá-la. É o mais próximo da nota trágica que, antes de James e Hardy, parece ideologicamente permissível no romance inglês. (EAGLETON, 2012, p. 250)

Eagleton esclarece também que essa não é uma questão que concerne apenas à Inglaterra. *Os Noivos*, de Alessandro Manzoni, é uma interessante alegoria para essas questões na modernidade italiana, que se repetem de modo sistemático ao longo dos séculos XVII e XVIII em toda a Europa. Para Eagleton (2012, p. 250), à medida que se desenrola, a distinção entre a retórica trágica e a modernidade prosaica do romance é enfraquecida. Manzoni acaba por publicar um pedido de desculpas por tratar, em seu romance, de pessoas de nível “inferior” e de pouca importância, o que denota a descensão da alta tragédia para o que Eagleton chama de baixa democracia. O conteúdo do romance de Manzoni, portanto, revela-se como uma tragédia de alto nível e serve como exemplo das relações do gênero romanesco com seus precursores:

E essa luta de classes no âmbito da forma literária reflete-se na substância de *Os Noivos*, quando um desenfreado ataque aristocrático à mais característica das instituições burguesas, o casamento, é finalmente repellido. As piedosas e pacíficas virtudes da classe média triunfam sobre uma nobreza predatória e anárquica – o que quer dizer que o gênero romanesco prevalece sobre a tragédia. (EAGLETON, 2012, p. 251)

Segundo Eagleton (2012, p. 251), a ocorrência do romance trágico na Europa é facilmente percebida já a partir de fins do século XVIII: *Os Sofrimentos do Jovem Werther* seria um dos exemplos mais famosos. É possível citar, ainda, o romance francês do século XIX. Em meio a uma revolução burguesa que rapidamente desandava, Stendhal, Balzac e Flaubert escrevem obras que envolvem tragédias ou questões trágicas. Eagleton (2012, p. 251) não deixa de mencionar, também, Herman Melville, nos Estados Unidos, cuja obra é considerada um “magnífico trabalho de ficção trágica”.

Ainda assim, Eagleton (2012, p. 252) reconhece que é difícil nos despirmos da suspeita de que há algo não trágico na forma do romance, já que uma intersecção entre vida comum e heroísmo não é facilmente vista como normal. Entretanto, o aparente oxímoro de realismo trágico pode ser visto como solucionado no romance realista pós-revolucionário com Stendhal e Balzac. Além disso, diversas soluções para esse problema foram encontradas, como colocar a

a ação trágica em alguma margem pré-moderna em que, como ocorre em *Riders to the Sea*, de Synge, *Deirdre*, de Yeats, *A Casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, *De Repente no Último Verão*, de Tennessee Williams ou certa ficção trágica de William Faulkner, a própria vida do dia a dia parece mais ritualizada e intensa, as emoções mais cruas e expostas. O mar é outro cenário convenientemente histriônico para uma arte trágica emperrada pela modernidade, de Herman Melville a Joseph Conrad. (EAGLETON, 2012, p. 255)

Terry Eagleton (2012, p. 262) ainda tece alguns comentários sobre as relações entre o romance e o teatro. Seu argumento é de que o romance é o mais democrático dos gêneros, uma vez que nos permite controlar, enquanto leitores, a nossa participação. Toda essa lógica inexorável, afirma Eagleton (2012, p. 262), exige uma rigorosa unidade de ação que só pode ser diluída pelo elemento discursivo. Além do mais, o romance presta-se mais do que o teatro para mapear formação e desenvolvimento, temas importantes no repertório cultural da burguesia. Ainda assim, Eagleton (2012, p. 265) argumenta que refinar essa distinção – entre teatro e romance – não significa rejeitar as suas semelhanças. Se o romance do alto realismo pode ser compreendido como uma forma conciliadora, há nele também algo de drama trágico. Para exemplificar tal afirmação, Eagleton (2012, p. 265) seleciona justamente um excerto de uma obra de Henry James, que trata dos velhos dramaturgos. A citação é retirada de *The Princess Casamassima* e, nesse fragmento, prevalece o argumento de que os velhos dramaturgos estavam inseridos em uma civilização de mais simples representação, na qual a vida do homem se encontrava na “ação, na paixão, na experiência imediata e violenta. [...] Hoje, somos infinitamente mais meditativos, complicados e dispersos – e isso faz toda a diferença” (JAMES apud EAGLETON, 2012, p. 265).

O que nos interessa sobre a exposição citada por Eagleton (2012, p. 265) é sua interpretação das reverberações na arte de uma sociedade com costumes modernos “matizados, oblíquos e reservados demais”. Eagleton (2012, p. 265) associa esses costumes modernos à necessidade do emprego de um narrador em *off*, já que tais características mais comedidas, de certo modo, coibiriam uma arte heroica. No romance, há uma forma de representar as sutilezas das personagens que possibilita menos ênfase nas suas falhas, uma vez que, se necessário, a voz do narrador pode atenuá-las, diferindo-se, portanto, do teatro moderno. Desse modo, as

personagens menos virtuosas se dão melhor no romance do que no palco, dado que possuem “um intérprete ao lado deles, o que talvez seja outra razão porque o romance é uma forma mais popular e democrática do que o drama trágico.”, argumenta Eagleton (2012, p. 265).

Por fim, Eagleton (2012, p. 283) reforça sua veemente crítica à ideia de que seriam impossíveis a tragédia e o trágico na modernidade e no romance. Em uma época repleta de guerras, fome e sangue, Eagleton (2012, p. 283) julga serem desconcertantes as declarações de que a tragédia está morta e, até mesmo, de que ela é portadora de algo como um valor absoluto. Para ele, o que acontece no século XX não é a morte da tragédia, mas sua transformação em modernismo, cujo retorno à mitologia dá novo impulso trágico à literatura.

A obra de Henry James, que transita entre o realismo psicológico e o modernismo, também recebe novo olhar se pensada segundo o prisma do trágico. Como demonstramos na seção anterior, são poucos os estudos que tratam dessa questão na ficção jamesiana. A ausência de pesquisas que discutam a relação entre configuração do trágico e a focalização em *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove* indicam, certamente, que este é um caminho promissor. Nosso trabalho insere-se como uma contribuição para os estudos sobre a configuração do trágico em novelas e romances de Henry James. Parece-nos urgente que retomemos o conceito do trágico na ficção de um dos maiores escritores estadunidenses, pois o trágico, quase tão antigo quanto nossa civilização, possui importância inegável para a formação de nosso repertório cultural do Ocidente.

3 “IS IT VERY TRUE THAT DAISY AND HER MAMMA HAVE NOT RISEN TO THAT STAGE OF – WHAT SHOULD I CALL IT? – OF CULTURE?”: *DAISY MILLER*

Daisy Miller, publicada em 1878 na Inglaterra, foi um marco na carreira de Henry James. A novela, que havia sido recusada em diversos periódicos norte-americanos, foi uma das primeiras obras do escritor a receber o apreço conjunto da crítica literária e do público. À época, James acumulava números inexpressivos nas vendas de seus textos, e a recepção positiva a *Daisy Miller* proporcionou a visibilidade necessária para sua entrada definitiva no círculo literário do qual tanto aspirava fazer parte.

De fato, as respostas à publicação de *Daisy Miller* foram inúmeras e, em geral, divididas entre aqueles que consideraram a obra ofensiva e aqueles que apontaram a genialidade do texto jamesiano. A novela narra a história da norte-americana Anne P. Miller em viagem com sua família à Europa e traz à baila sua dificuldade em compreender os costumes e valores em vigor nesse continente. Por isso, muitos norte-americanos julgaram que James estava fazendo chacota das convenções de seu país natal. Enquanto isso, o autor registrava seu contentamento com a “capacidade de compreensão do público inglês quanto a um assunto bastante sutil” e sua satisfação com seu primeiro êxito financeiro, como podemos ler em carta enviada a seu irmão:

[it] made a great hit here. Everyone is talking about it, it has been much noticed in the papers. Its success has encouraged me as regards the faculty of appreciation of the English public; for the thing is sufficiently subtle, yet people appear to have comprehended it. It has given me a capital start here, & in the future I shall publish all my things in English magazines (at least all the *good* ones) & sell advance sheets in America; thereby doubling my profits. (JAMES, 1997, p. 116)

James aludia à controversa interpretação de *Daisy Miller* e, na menção ao apreço pelo público inglês, já vemos o prenúncio de um sentimento que, posteriormente, culminaria em uma solicitação pela cidadania britânica – em 1915, Henry James foi oficialmente considerado um cidadão inglês. Profundamente incomodado com as interpretações imprecisas de sua obra, o próprio escritor declara em uma carta que “Poor little Daisy Miller was, as I understand her, above all things innocent. [...] She never took the measure of the scandal she produced, and had no means of doing so: she was too ignorant, too irreflective, too little versed in the proportions of things.” (JAMES, 1978, p. 303).

No entanto, a problemática inicial acerca do caráter da protagonista não foi completamente negativa para o escritor. *Daisy Miller* foi também uma das primeiras obras do

autor a empregar as personagens femininas estadunidenses em conflito com os códigos sociais europeus. Além disso, a querela sobre *Daisy Miller* foi descrita por William Dean Howells como um *succès de scandale*, cujo saldo final foi positivo para Henry James, afinal:

Henry James waked up all the women with his Daisy Miller, the intention of which they misconceived, and there has been a vast discussion in which nobody felt very deeply, and everybody talked very loudly. The thing went so far that society almost divided itself into Daisy Millerites and anti-Daisy Millerites. I was glad of it for I hoped that in making James so thoroughly known, it would call attention to the beautiful work he had been doing so long for so very few readers. (RIGHELATO, 2006, p. ix)

Daisy Miller é definitivamente inovadora para a época. Em ensaio introdutório de uma das edições dessa novela, Pat Righelato (2006, p. viii) esclarece que inúmeras inovações temáticas permeiam a história da jovem estadunidense, tais como questões sobre casamento, liberdade, papéis tradicionais femininos e os desafios morais e ideológicos inerentes ao cruzamento entre culturas. Isso porque as heroínas de Henry James são inseridas em um contexto desconhecido, imbuídas de valores libertários da sua recém-formada nação, e, por isso, surpreendidas pelos costumes e obrigações, por vezes obsoletos, que ainda vigoravam na Europa. Além disso, a protagonista é representante de uma classe emergente nos Estados Unidos, a dos novos ricos, que ascenderam socialmente após o fim da Guerra Civil. Como sua família não descende de uma linhagem nobre, Daisy Miller não foi ensinada sobre os costumes e valores do Velho Mundo e, como consequência, acaba por experimentar um senso de liberdade superior ao das jovens europeias.

Evidentemente, James estava atento às mudanças a sua volta: *Daisy Miller* foi escrita no período em que os motores a vapor dos navios de passageiros do Atlântico estavam sendo substituídos pela turbina. A travessia havia se tornado mais rápida e sua duração reduzida de vinte para dez dias; assim, o tráfego transatlântico era algo cada vez mais comum (RIGHELATO, 2006, p. viii). Os efeitos dessa mudança prenunciavam uma nova era em que culturas estrangeiras seriam compartilhadas de modo frequente e regular. James, como bom observador do mundo que o cercava, tornou-se um dos representantes desse período. Ao retomar, para o prefácio da *Edição de Nova York*, suas lembranças e inspirações para a criação de Daisy Miller,

[...] James felt that he had captured the changes of the era, the new social currents, the forays, the hesitations and the determinations that were at once individual and culturally representative. He realised that his portrayal of the unprecedented international encounters of the era had become, in twenty-five years, ‘ancient history’, but he knew how much he had discovered through writing them. Their inclusion in the New York Edition is a retrospective benediction upon the

international theme as the subject that was to shape his literary career. (RIGHELATO, 2006, p. viii)

Ainda que James não tenha sido o inventor da ficção internacional, suas narrativas anunciaram um tratamento inovador quanto à representação das personagens femininas estadunidenses e suas incursões pelo mundo europeu. A esse respeito, William Dean Howells foi categórico em ressaltar a importância da ficção de James para a construção desse assunto que ganhou ainda mais destaque a partir do início do século XX:

Howells wrote in a later introduction to the novella in 1901: ‘Mr. James is not quite the inventor of the international novel... but he is the inventor, beyond question, of the international American girl’ [...]. This claim evokes the durable success of ‘Daisy Miller: A Study,’ which prefigured several of James’s later young American women, notably Isabel Archer of *The Portrait of a Lady* (1881) and Milly Theale of *The Wings of the Dove* (1902). Both James’s contemporaries and recent critics agree that in Daisy Miller, as Leon Edel writes: ‘James had discovered nothing less than ‘the American girl’ - as a social phenomenon, a fact, a type. She had figured in novels before, but never had she stood in fiction so pertly and bravely, smoothing her dress and asking the world to pay court to her’. (HARALSON & JOHNSON, 2009, p. 222)

O “tema internacional” figura entre os assuntos pelos quais a ficção jamesiana é mais lembrada. Na verdade, a vida do autor foi também marcada pelo fluxo transatlântico. Como já mencionado, Henry James passou parte de sua juventude viajando entre a Europa e os Estados Unidos porque seu pai desejava que ele e seu irmão tivessem acesso à instrução formal de qualidade – e isso significava que eles deveriam ser instruídos fora do seu país natal. Por esse motivo, James falava com propriedade tanto do contexto estadunidense como do europeu, e sua aprovação para a cidadania britânica gerou desconforto em seus conterrâneos à época.

Após o falecimento de James, houve uma redescoberta de sua obra, e o tratamento dado por ele a esse assunto passou a ser valorizado também pelo público e pela crítica estadunidense. O “tema internacional” explora as conjunções e colisões entre as culturas do que se denominava como o Novo e o Velho Mundo. Cada vez mais frequentemente, Henry James passou a construir personagens oriundas dos Estados Unidos e da Europa e, assim, apresentar uma leitura dos costumes e códigos sociais inerentes aos dois mundos. O conflito de valores, representado pelo modo de vida mais conservador europeu e aquele mais livre dos estadunidenses, ficou evidente. Ao longo do tempo, a crítica literária apontou – e resumiu – esse assunto jamesiano por meio da dicotomia “ingenuidade americana” *versus* “corrupção europeia” ou, ainda, da famigerada oposição “aparência” *versus* “essência”. As personagens estadunidenses encarnam a liberdade e inexperiência de seu recém-formado país; e, no convívio com os cidadãos europeus, o abismo cultural entre eles torna-se inequívoco. As personagens europeias, em contrapartida, carregam um tipo de malícia, algo corrupta, que, por

vezes, possui ares de maldade, típica daquela encontrada em quem está há muito tempo inserido em contextos em que as aparências são muito valorizadas. Como consequência, por incompreensão ou cegueira quanto ao novo ambiente em que estão, as estadunidenses acabam por cair em ruína, incapazes de sustentar sua verdadeira personalidade em um contexto diferente do seu de origem.

À época da publicação dessa obra, 1878, o escritor ainda não tratava, em seus ensaios críticos, do emprego de “centros de consciência”. Esse foi um período de experimentação por Henry James e, em razão disso, deve ser compreendido como a fase inicial de um processo que culminou no uso cada vez mais complexo da focalização. Por esse motivo, se comparada aos textos ficcionais do último período de sua carreira, *Daisy Miller* é construída de modo bastante simples no que tange à estrutura da narrativa.

No prefácio a *Daisy Miller*, ao se referir ao modo como concebeu sua técnica para a escrita da novela, James (2006, p. 3) cita sua famosa máxima “Dramatise, dramatise”. Assim, a narrativa flui em uma constante movimentação entre a voz do narrador e a perspectiva do jovem estadunidense Winterbourne, a personagem escolhida pelo autor para funcionar como focalizadora. Como sugerem Haralson & Johnson (2009, p. 223), “the drama of the story within Winterbourne’s consciousness [...] implies the possibility of competing interpretations of Daisy’s character and conduct. Readers must first evaluate Winterbourne’s point of view in order to understand Daisy”.

Como já mencionado, *Daisy Miller* é uma novela sobre a viagem da família Miller à Europa. Daisy Miller, cujo nome é, na verdade, Annie P. Miller, é uma jovem estadunidense ainda não familiarizada com o sistema de valores em vigor na Europa. A história desenvolve-se em torno dessa problemática e explora as reações e surpresas do círculo social europeu, em que Daisy Miller está inserida, em relação à conduta amigável e receptiva da jovem com todos que a cercam, inclusive possíveis pretendentes.

Daisy Miller tem início na pequena cidade de Vevey, na Suíça, em um hotel frequentado por muitos cidadãos dos Estados Unidos. Inicialmente, a voz narrativa contextualiza o espaço de modo cuidadoso e descritivo e fornece ao leitor informações significativas sobre como a história irá se desenrolar:

AT THE LITTLE TOWN of Vevey, in Switzerland, there is a particularly comfortable hotel. There are, indeed, many hotels; for the entertainment of tourists is the business of the place, which, as many travelers will remember, is seated upon the edge of a remarkably blue lake – a lake that it behoves every tourist to visit. [...] I hardly know whether it was the analogies or the differences that were uppermost in the mind of a young American, who, two or three years ago, sat in the garden of the

‘Trois Couronnes’, looking about him, rather idly, at some of the graceful objects I have mentioned. (JAMES, 2006, p. 7)

Dois elementos relevantes para a compreensão da estrutura da narrativa ficam evidentes logo nesses momentos iniciais: as primeiras características da voz narrativa, que se apresenta como “I” e demonstra saber mais do que as personagens; e a identidade da personagem que orienta a perspectiva. As primeiras informações a respeito de Winterbourne comunicam que ele deixou seu país natal, os Estados Unidos, ainda garoto, e reside na Europa há muito tempo:

He had come from Geneva the day before, by the little steamer, to see his aunt, who was staying at the hotel – Geneva having been for a long time his place of residence. [...] But he had been put to school there as a boy, and he had afterwards gone to college there – circumstances which had led to his forming a great many youthful friendships. Many of these he had kept, and they were a source of great satisfaction to him. (JAMES, 2006, p. 8)

Ora, se Winterbourne vive há um longo tempo na Europa, é natural que esteja habituado ao sistema de normas e valores que vigoram no continente. Na verdade, essa informação fornece o contraponto necessário para a criação daquela que será uma das principais problemáticas da trama, especialmente importante para a criação da dimensão trágica na obra: a discrepância entre o conhecimento de mundo dos protagonistas.

Nesse mesmo hotel, acontece o primeiro encontro entre Daisy Miller e Winterbourne. Após tentativa frustrada de visitar sua tia, Winterbourne senta-se no jardim para tomar uma xícara de café – neste momento, ele é interrompido pelo irmão mais novo de Daisy Miller, que está em busca de açúcar. A voz narrativa então apresenta a protagonista, dando destaque para o modo como ela está vestida e para a primeira impressão que ela causa em Winterbourne:

She was dressed in white muslin, with a hundred frills and flounces, and knots of pale-colored ribbon. She was bareheaded, but she balanced in her hand a large parasol, with a deep border of embroidery; and she was strikingly, admirably pretty. "How pretty they are!" thought Winterbourne, straightening himself in his seat, as if he were prepared to rise. (JAMES, 2006, pp. 9 – 10)

A beleza de Daisy Miller é o que primeiro chama atenção de Winterbourne, levando-o a tentar se aproximar dela. O uso do plural para se referir à jovem deve-se à admiração de Winterbourne pela beleza de suas conterrâneas, referidas por ele como as “melhores”: “American girls are the best girls [...]” (JAMES, 2006, p. 9). Além disso, destaca-se a reação de Daisy à tentativa de aproximação do protagonista: Winterbourne comenta que fez amizade com o irmão da jovem, e ela simplesmente o ignora:

It seemed to Winterbourne that he had been in a manner presented. He got up and stepped slowly toward the young girl, throwing away his cigarette. "This little boy

and I have made acquaintance," he said, with great civility. In Geneva, as he had been perfectly aware, a young man was not at liberty to speak to a young unmarried lady except under certain rarely occurring conditions; but here at Vevey, what conditions could be better than these? - a pretty American girl coming and standing in front of you in a garden. This pretty American girl, however, on hearing Winterbourne's observation, simply glanced at him; she then turned her head and looked over the parapet, at the lake and the opposite mountains. He wondered whether he had gone too far, but he decided that he must advance farther, rather than retreat. While he was thinking of something else to say, the young lady turned to the little boy again. (JAMES, 2006, p. 10)

A partir da voz narrativa, os pensamentos de Winterbourne são apresentados ao leitor. O fragmento acima evidencia que o protagonista tem consciência quanto às implicações de sua conduta ao conversar com uma moça desacompanhada. Ainda assim, ele decide prosseguir porque cria uma justificativa para seus atos: em Vevey, não haveria condições melhores do que as que se apresentaram a ele – mas ele tem consciência de que, em Genebra, isso raramente seria aceitável. Nesses momentos iniciais da narrativa, é interessante notar que o emprego de Winterbourne como focalizador também fornece ao leitor os registros de sua autocomplacência e permite, assim, que se compreenda sua linha de raciocínio consigo mesmo, como no diálogo acima, em que ele tenta se eximir de qualquer responsabilidade por suas ações. Daisy Miller, enquanto isso, permanece de certo modo alheia às suas investidas iniciais.

Como Winterbourne insiste em se aproximar e conversar, Daisy Miller acaba cedendo e eles logo iniciam um diálogo. O que mais chama a atenção de Winterbourne é que a protagonista, aparentemente, não demonstra estar constrangida por estar conversando com ele. Naturalmente, não é possível afirmar como, de fato, Daisy Miller está se sentindo, dado que a focalização está restrita à perspectiva de Winterbourne:

He was ceasing to be embarrassed, for he had begun to perceive that she was not in the least embarrassed herself. There had not been the slightest alteration in her charming complexion; she was evidently neither offended nor flattered. If she looked another way when he spoke to her, and seemed not particularly to hear him, this was simply her habit, her manner. Yet, as he talked a little more and pointed out some of the objects of interest in the view, with which she appeared quite unacquainted, she gradually gave him more of the benefit of her glance; and then he saw that this glance was perfectly direct and unshrinking. It was not, however, what would have been called an immodest glance, for the young girl's eyes were singularly honest and fresh. (JAMES, 2006, p. 11)

O excerto acima demonstra que as informações sobre Daisy Miller são normalmente apresentadas de modo indireto. Por outro lado, as referências ao seu olhar fornecem detalhes relevantes sobre sua personalidade: Daisy observa Winterbourne destemidamente. A voz narrativa logo reemerge para ressaltar que esse olhar da protagonista não fora, de modo algum, malicioso, mas honesto e puro. Assim, parece existir um balanço entre a opinião de

Winterbourne e seu conhecimento limitado sobre a protagonista, e o conhecimento da voz narrativa, que aparece quando possíveis ambiguidades sobre Daisy Miller podem surgir.

Além disso, é através da voz narrativa que o leitor descobre que Winterbourne logo julga as atitudes da protagonista como as de uma *coquette*: “He thought it very possible that Master Randolph’s sister was a coquette; he was sure she had a spirit of her own, but in her bright, sweet, superficial little visage, there was no mockery, no irony.” (JAMES, 2006, p. 11). Como a jovem estadunidense confia ao seu novo amigo sobre a viagem, Winterbourne fica espantado com sua ausência de reservas sobre sua vida íntima. Assim, nos momentos iniciais da narrativa, o leitor é apresentado aos questionamentos que permeiam a mente do jovem quanto à conduta de Daisy Miller: ela é inocente demais para compreender os costumes europeus ou é moralmente inescrupulosa? Tais questionamentos, convém sublinhar, informam-nos mais a respeito dos modos convencedores de Winterbourne, do que, necessariamente, sobre a jovem protagonista.

Como mencionado, se comparado a outros textos ficcionais jamesianos, o caráter trágico desta narrativa é sutil. Isso porque a focalização a partir de Winterbourne inviabiliza que se conheçam a fundo as motivações e pensamentos da protagonista, muito embora seja possível, a partir de seus diálogos, compreender um pouco sobre quem é essa jovem moça. Por exemplo, durante essa conversa inicial com Winterbourne, Daisy Miller apresenta sua opinião a respeito da Europa e das diferenças que percebeu em relação ao seu país natal. Daisy ressalta o quanto aprecia a Europa e o quanto sentia que, ao usar um vestido europeu, era como se estivesse no continente, ao que Winterbourne sugere semelhança com uma “capa dos desejos”. Neste momento, a voz narrativa comenta que Daisy não analisou a analogia; ou seja, ela não foi capaz de abarcar mais profundamente o comentário do rapaz. Assim, o caráter trágico começa a ser desvelado pelo contraponto entre a visão excedente da voz narrativa e a perspectiva de Winterbourne sobre Daisy, o que permite ao leitor entender o que a protagonista não é capaz de ver. A jovem, então, prossegue comentando sobre o que desgosta no continente europeu:

“Yes,” said Miss Miller without examining this analogy; “it always made me wish I was here. But I needn’t have done that for dresses. I am sure they send all the pretty ones to America; you see the most frightful things here. The only thing I don’t like,” she proceeded, “is the society. There isn’t any society; or, if there is, I don’t know where it keeps itself. Do you? I suppose there is some society somewhere, but I haven’t seen anything of it. I’m very fond of society, and I have always had a great deal of it. I don’t mean only in Schenectady, but in New York. I used to go to New York every winter. In New York I had lots of society. Last winter I had seventeen dinners given me; and three of them were by gentlemen,” added Daisy Miller. “I have more friends in New York than in Schenectady – more gentlemen friends; and more young lady friends too,” she resumed in a moment. She paused again for an

instant; she was looking at Winterbourne with all her prettiness in her lively eyes and in her light, slightly monotonous smile. "I have always had," she said, "a great deal of gentlemen's society." (JAMES, 2006, p. 14)

A passagem supracitada revela a principal expectativa da protagonista quanto ao continente europeu: o convívio social. Daisy Miller, inclusive, reclama que sente falta de ter contato mais frequente com as pessoas. Essa afirmação contribui para a construção da ironia trágica que permeia o texto, uma vez que aquilo de que a protagonista revela sentir falta e ansiar por conhecer acaba por ser o que mais concorre para sua ruína. A sociedade europeia, como será possível perceber, julgará Daisy Miller ferozmente, condenando sua conduta e relegando-a ao desdém por não compartilhar dos valores que tal sociedade julga corretos.

Além disso, Winterbourne surpreende-se ao descobrir quão popular a jovem é. Através do discurso indireto livre, a reflexão do protagonista sobre o modo apropriado para julgar Daisy ganha destaque:

Certainly she was very charming, but how deucedly sociable! Was she simply a pretty girl from New York State? Were they all like that, the pretty girls who had a good deal of gentlemen's society? Or was she also a designing, an audacious, an unscrupulous young person? Winterbourne had lost his instinct in this matter, and his reason could not help him. Miss Daisy Miller looked extremely innocent. (JAMES, 2006, p. 14)

Embora Winterbourne pense que ela parece inocente, seu julgamento final a respeito dela vai no sentido contrário dessa impressão inicial: "But this young girl was not a coquette in that sense; she was very unsophisticated; she was only a pretty American flirt. Winterbourne was almost grateful for having found the formula that applied to Miss Daisy Miller." (JAMES, 2006, p. 15). De fato, a "fórmula" que Winterbourne emprega ao julgar a protagonista permanecerá a mesma ao longo de toda a história. Ainda assim, a valorização da perspectiva de Winterbourne, que permanece em dúvida entre os modos de compreender a protagonista, sugere a possibilidade de construção de hipóteses sobre a conduta dela por parte leitor. Certamente, uma dessas hipóteses aponta para a possibilidade de um destino trágico para a jovem estrangeira.

Desse modo, o primeiro capítulo termina após os protagonistas combinarem uma visita ao Chateau de Chillon. Destaca-se, ainda, a surpresa de Winterbourne ao perceber o tratamento dado a Eugênio, o *courier* da família Miller: ele é extremamente íntimo de Daisy, a ponto de expressar sua própria opinião sobre as escolhas dela. Aos olhos de Winterbourne, os comentários de Eugênio são impertinentes. A relação da família com seu empregado também levanta questionamentos por parte dos membros daquela sociedade europeia, especialmente da própria tia de Winterbourne. A propósito, o segundo capítulo tem início com o encontro

entre o protagonista e sua tia, e a relação íntima entre o *courier* e a família Miller é um dos primeiros assuntos mencionados.

Ao perguntar se Mrs. Costello, sua tia, conhece a família estadunidense, ela responde com um enfático: “Oh yes, I have observed them. Seen them – heard them – and kept out of their way”. (JAMES, 2006, p. 17). Ou seja, a primeira menção aos Miller reforça, em tom pejorativo, quão inadequada é sua conduta para os padrões europeus. Por outro lado, cabe atentar ao comentário feito pela voz narrativa, que segue a citação acima, cujo objetivo é apresentar Mrs. Costello: “Mrs Costello was a widow with a fortune; a person of much distinction, who frequently intimated that, if she were not so dreadfully liable to sick-headaches, she would probably have left a deeper impress upon her time.” (JAMES, 2006, p. 17). Ao destacar que Mrs. Costello frequentemente insinuava que poderia deixar “a deeper impress upon her time”, a voz narrativa parece chamar atenção para a vaidade de seu caráter, e para o quanto seus valores são orientados por uma lógica que privilegia a aparência, cujo fim é ser benquista aos olhos de seus pares.

Assim, é através da narração dos pensamentos de Winterbourne que a opinião sobre Daisy Miller é, enfim, proferida:

He immediately perceived, from her tone, that Miss Daisy Miller’s place in the social scale was low. “I am afraid you don’t approve of them,” he said.
 “They are very common,” Mrs Costello declared. “They are the sort of Americans that one does one’s duty by not – not accepting.” [...]
 “But my dear aunt, she is not, after all, a Comanche savage.”
 “She is a young lady,” said Mrs Costello, “who has intimacy with her mamma’s courier!” (JAMES, 2006, p. 18)

Pode-se dizer, então, que a conversa entre o protagonista e sua tia põe fim aos momentos introdutórios da história, e dá início à nova problemática da trama: Winterbourne prometeu a Daisy que a apresentaria a Mrs. Costello, e, ao solicitar a sua tia que cumpra com essa gentileza, ela nega-se veementemente a receber a moça. Mrs. Costello discorda não só da aproximação com a família Miller, mas também da ida ao Châteu de Chillon com Daisy, e inclusive argumenta que “You have lived too long out of the country. You will be sure to make some great mistake. You are too innocent.” (JAMES, 2006, p. 19). Winterbourne, por seu turno, reage “My dear aunt, I am not so innocent,” said Winterbourne, smiling and curling his moustache.” (JAMES, 2006, p. 19). Como já mencionado, ele demonstra conhecimento superior ao de Daisy Miller quanto ao código social em vigor no local em que se encontram. Ainda assim, o protagonista insiste em continuar se aproximando da nova amiga, mesmo tendo consciência de que, talvez por instinto – mas também pela inadequação dela –, não será capaz de apreciá-la apropriadamente: “Winterbourne was impatient to see her again, and he

was vexed with himself that, by instinct, he should not appreciate her justly.” (JAMES, 2006, p. 20).

No encontro seguinte entre os protagonistas, Daisy Miller novamente menciona o quanto gostaria de conhecer a tia de seu novo amigo porque ouviu dizer que ela é uma mulher muito respeitada. Winterbourne, por seu lado, tangencia a questão, evitando admitir que, de fato, Mrs. Costello não tem interesse algum em conhecê-la. Winterbourne resolve tal imbróglia com a sugestão de que as dores de cabeça de sua tia são o impeditivo para o encontro dela com Daisy Miller. Nesse momento, uma característica relevante da personalidade de Daisy Miller é revelada:

The young girl looked at him through the dusk. “But I suppose she doesn’t have a headache every day,” she said, sympathetically. Winterbourne was silent a moment. “She tells me she does,” he answered at last – not knowing what to say. “She doesn’t want to know me!” she said, suddenly. [...] “Why should she want to know me?” [...] “Gracious! she *is* exclusive!” she said. Winterbourne wondered whether she was seriously wounded, and for a moment almost wished that her sense of injury might be such as to make it becoming in him to attempt to reassure and comfort her. [...] But before he had time to commit himself to this perilous mixture of gallantry and impiety, the young lady, resuming her walk, gave an exclamation in quite another tone. “Well; here’s mother! I guess she hasn’t got Randolph to go to bed.” (JAMES, 2006, p. 21)

Daisy rapidamente percebe que a tia de Winterbourne não deseja conhecê-la, demonstrando uma sagacidade singular. Apesar de ter ficado reflexiva quanto aos motivos da negativa de Mrs. Costello, Daisy Miller logo muda o tom e o assunto - sugerindo que, na verdade, ela não está profundamente magoada com a “rejeição” ou então que deseja evitar deixar-se levar pelo sentimento. Como o leitor não tem acesso aos seus pensamentos, é impossível afirmar qual a compreensão exata da protagonista quanto a esse acontecimento, mas sua reação e subsequente troca de assunto possibilitam uma leitura por esse viés. Além disso, a capacidade de perceber os acontecimentos que a cercam, de modo minimamente crítico, é essencial para a construção do *pathos* trágico da história de Daisy Miller: se a protagonista fosse completamente ignorante, não seria possível considerá-la uma personagem trágica.

Um pouco antes da chegada de sua mãe ao local onde ela e Winterbourne se encontram, Daisy pede que aguardem a chegada da matriarca, pois ela deseja apresentá-los um ao outro. Nesse momento, compreendemos que, para a jovem, conhecer novos amigos frequentemente é algo completamente natural:

Miss Miller gave him a serious glance. “It isn’t for me; it’s for you - that is, it’s for her. Well, I don’t know who it’s for! But mother doesn’t like any of my gentlemen friends. She’s right down timid. She always makes a fuss if I introduce a gentleman. But I do introduce them - almost always. If I didn’t introduce my gentlemen friends

to Mother,” the young girl added in her little soft, flat monotone, “I shouldn't think I was natural.” (JAMES, 2006, p. 22)

O trecho acima não apenas revela que Daisy Miller não vê malícia ou estranhamento em fazer novas amigas (dado que ela faz questão de deixar sua mãe a par de tudo) como também ressalta um lado de sua personalidade que se acentuará com o decorrer da história, a saber, sua determinação em fazer aquilo que pensa ser o mais correto. Mesmo que a mãe demonstre desgosto em ter de conhecer os amigos da filha, Daisy valoriza aquilo que julga ser o mais adequado.

O encontro com a mãe de Daisy Miller é outro momento revelador sobre o funcionamento dessa família, e apresenta, em detalhe, a relação entre mãe e filha. Mrs. Miller logo toma conhecimento sobre o desejo da filha de visitar o Chateau de Chillon – naturalmente, Winterbourne convida a matriarca para acompanhá-los, surpreendendo-se com a negativa dela para o convite e, principalmente, com a autorização para que Daisy realize o passeio sozinha com ele. Assim, através da perspectiva de Winterbourne, pode-se compreender algo essencial sobre a personalidade da protagonista:

Winterbourne observed to himself that this was a very different type of maternity from that of the vigilant matrons who massed themselves in the forefront of social intercourse in the dark old city at the other end of the lake. But his meditations were interrupted by hearing his name very distinctly pronounced by Mrs. Miller's unprotected daughter. (JAMES, 2006, p. 24)

Grande parte das ações e da conduta de Daisy Miller pode ser explicada pela falta de instrução que, via de regra, supõe-se deve ser dada pela mãe. Não por acaso Winterbourne fica surpreso com o ocorrido, uma vez que tal comportamento destoava do habitualmente esperado nas relações entre mãe e filha na época. Além disso, essa informação, de certo modo, justifica parte do comportamento da protagonista porque reforça que houve algo de negligente em sua formação.

Por fim, ambos vão ao Chateau de Chillon e, ainda que esteja envaidecido por notar que Daisy Miller chama atenção por seu “ar distinto”, Winterbourne teme que ela se comporte de modo inadequado:

People continued to look at her a great deal, and Winterbourne took much satisfaction in his pretty companion's distinguished air. He had been a little afraid that she would talk loud, laugh overmuch, and even, perhaps, desire to move about the boat a good deal. But he quite forgot his fears; he sat smiling, with his eyes upon her face, while, without moving from her place, she delivered herself of a great number of original reflections. It was the most charming garrulity he had ever heard. He had assented to the idea that she was “common”; but was she so, after all, or was he simply getting used to her commonness? Her conversation was chiefly of what metaphysicians term the objective cast, but every now and then it took a subjective turn. (JAMES, 2006, p. 27)

O discurso indireto fornece ao leitor os sentimentos mais íntimos de Winterbourne e evidencia, por um lado, um grande apreço pela personalidade da amiga e, ao mesmo tempo, sua dúvida persistente sobre o caráter dela. Por outro lado, pode-se afirmar que o trecho acima contrabalança as atitudes de Daisy consideradas “inadequadas” por Winterbourne porque aborda o desprezo da parte de alguém que está sendo muito bem recebido na vida dela. Assim, esse fragmento incentiva o leitor a ter empatia pela situação de Daisy já que o novo amigo demonstra transitar entre apreço e julgamentos depreciativos a seu respeito.

Outra demonstração da perspicácia da protagonista ocorre no fim do capítulo. Winterbourne informa que deve retornar a Genebra, ao que Daisy Miller logo intui que ele deve ter algum interesse romântico motivando sua partida:

How did Miss Daisy Miller know there was a charmer in Geneva? Winterbourne, who denied the existence of such a person, was quite unable to discover; and he was divided between amazement at the rapidity of her induction and amusement at the frankness of her *persiflage*. (JAMES, 2006, p. 29)

A protagonista, então, começa a provocá-lo, chamando-o de “horrid”, que só tem fim quando ele promete retornar por causa dela:

And for the next ten minutes she did nothing but call him horrid. Poor Winterbourne was fairly bewildered; no young lady had as yet done him the honour to be so agitated by the announcement of his movements. [...] “I don't want you to come for your aunt,” said Daisy, “I want you to come for me.” And this was the only allusion that the young man was ever to hear her make to his invidious kinswoman. He declared that, at any rate, he would certainly come. (JAMES, 2006, p. 29)

O capítulo é encerrado com um encontro entre Winterbourne e sua tia, em que ela demonstra, novamente, o seu desagrado com a proximidade entre o sobrinho e a família norte-americana.

As atitudes de Daisy Miller mostradas até esse ponto da narrativa revelam os dois grandes polos entre os quais sua personalidade balanceará: ao mesmo tempo em que a protagonista demonstra carregar traços bastante pueris - a exemplo de sua reação quando percebe que Winterbourne teria outro interesse amoroso -, ela não hesita em se apresentar como uma mulher forte e assertiva e, por isso, peculiar e distinta.

Já o terceiro capítulo tem início em Roma, onde Winterbourne, sua tia e a família Miller estão, então, hospedados. O desprezo pelo comportamento dos Miller é logo evidenciado nas sentenças de abertura, através da transcrição de uma carta enviada a Winterbourne por Mrs. Costello:

“Those people you were so devoted to last summer at Vevey have turned up here, courier and all,” she wrote. “They seem to have made several acquaintances, but the courier continues to be the most *intime*. The young lady, however, is also very intimate with some third-rate Italians, with whom she rackets about in a way that

makes much talk. Bring me that pretty novel of Cherbuliez's – *Paule Méré* – and don't come later than the 23rd.” (JAMES, 2006, p. 30)

A fina ironia do texto jamesiano é, sem dúvida, um dos pontos que merecem destaque. Nesse trecho, por exemplo, Mrs. Costello pede que Winterbourne traga “aquele belo romance de Cherbuliez”, cuja história trata, nada menos, de uma heroína que morre de desgosto por sua espontaneidade ser confundida com indecência em Genebra. Além disso, assim como em *Daisy Miller*, *Paule Méré* apresenta um jovem protagonista influenciado por fofocas maliciosas. Henry James, inclusive, alude a essa história em um de seus ensaios, ressaltando a rigidez moral e social da sociedade de Genebra.

Assim, o primeiro reencontro entre os protagonistas ocorre por acaso, na casa de Mrs. Walker, uma amiga de longa data de Winterbourne que, curiosamente, é também estadunidense. As atitudes da protagonista continuam indicando o quanto ela ainda não está familiarizada com os costumes locais: ela solicita à anfitriã que convide seu novo amigo italiano, Giovanelli, para uma festa em sua residência; relutante, Mrs. Walker acaba aceitando o pedido. Além disso, Daisy Miller logo menciona que sairá para caminhar com seu novo amigo, mesmo sendo desaconselhada por todos, inclusive por sua mãe. Nesse momento, destaca-se a solução proposta pela protagonista para a resolução do imbróglio:

“Gracious me!” Daisy exclaimed, “I don't do anything improper. There's an easy way to settle it.” She continued to glance at Winterbourne. “The Pincio is only a hundred yards distant; and if Mr. Winterbourne were as polite as he pretends, he would offer to walk with me!” (JAMES, 2006, p. 35)

Daisy sugere que Winterbourne a acompanhe porque não gostaria de fazer nada impróprio. Naturalmente, não é possível afirmar se a intenção da protagonista é, de fato, genuína - se ela se preocupa realmente em não fazer o que a desaconselham -, ou se apenas gostaria de ter alguns momentos em particular com Winterbourne. Na verdade, é provável que a segunda opção seja a mais acertada porque, assim que ficam sozinhos, Daisy questiona Winterbourne sobre não a ter procurado em Roma, em uma demonstração direta de seu interesse por ele:

“Why haven't you been to see me?” asked Daisy. [...] She asked him no other question than this; she began to prattle about her own affairs. “We've got splendid rooms at the hotel; Eugenio says they're the best rooms in Rome. We are going to stay all winter, if we don't die of the fever; and I guess we'll stay then. It's a great deal nicer than I thought; I thought it would be fearfully quiet; I was sure it would be awfully poky. I was sure we should be going round all the time with one of those dreadful old men that explain about the pictures and things. But we only had about a week of that, and now I'm enjoying myself. I know ever so many people, and they are all so charming. The society's extremely select. There are all kinds - English, and Germans, and Italians. I think I like the English best. I like their style of conversation. But there are some lovely Americans. I never saw anything so hospitable. There's something or other every day. There's not much dancing; but I

must say I never thought dancing was everything. I was always fond of conversation. I guess I shall have plenty at Mrs. Walker's, her rooms are so small.” (JAMES, 2006, pp. 35 - 36)

O entusiasmo sem filtro, pouco alerta, de Daisy fica evidente nos diálogos da protagonista, especialmente ao se referir aos cômodos da casa da Mrs. Walker, que ela julga serem pequenos. Na fala de Daisy Miller há também a antecipação de uma das mais importantes problemáticas da história: a malária, que aparece em menção indireta em seu discurso. Tanto sua mãe como Mrs. Walker haviam ressaltado que ela não deveria caminhar à noite em virtude do risco de contrair a doença. Por outro lado, o comentário de Daisy sobre seu encantamento com a sociedade contribui para que o leitor compreenda não apenas o desajuste da jovem nesse meio social, mas também, em alguma medida, simpatize com sua situação, uma vez que é essa mesma sociedade que a julga mordazmente.

Quando chegam ao local onde Daisy encontrará seu amigo, Winterbourne sugere que não a deixará ir, ao que recebe resposta enfática da amiga:

The young girl looked at him more gravely, but with eyes that were prettier than ever. “I have never allowed a gentleman to dictate to me, or to interfere with anything I do.”
 “I think you have made a mistake,” said Winterbourne. “You should sometimes listen to a gentleman – the right one!” (JAMES, 2006, p. 37)

Novamente, os diálogos da protagonista servem como uma fonte importante de informação sobre quem essa moça, de fato, é. A passagem acima parece chamar atenção para outra figura de autoridade que, assim como sua mãe, não cumpre com a função esperada em sua vida: o pai de Daisy Miller. Sem dúvida, Daisy Miller carece de pessoas que possam ajudá-la a percorrer adequadamente a transição entre a juventude e a vida adulta. O pai de Daisy Miller é raramente mencionado ao longo da história, o que abre espaço para questionamentos sobre sua conduta e real influência nesta família. A resposta de Daisy Miller, por sua vez, não deve ser uma surpresa para o leitor porque a protagonista vem demonstrando que algo como uma “destemperança” (uma mistura de personalidade forte com puerilidade) é parte integrante de seu caráter. Além disso, seu próprio nome, Daisy, sugere interpretação análoga – a margarida é uma flor “selvagem”, cujo cultivo é simples, demandando pouco cuidado para que floresça. Em linhas gerais, essa característica – o modo assertivo com que trata todos e tudo a sua volta – é, também, o que permite que a protagonista seja considerada uma personagem trágica. O conceito do trágico, como já mencionado, tem como premissa mais elementar que as personagens possam ser, em algum grau, responsabilizadas por suas ações; ou seja, a ignorância ou a soberba completa não são capazes de gerar o trágico, porque a autonomia mínima é necessária. Além disso, tamanha assertividade pode ser compreendida como a

responsável pela desmedida da protagonista, que a levará a cometer o erro trágico, cujo resultado será sua morte.

As tentativas de alerta a Daisy sobre os costumes locais são cada vez mais frequentes até o fim da narrativa. Na verdade, o fim do capítulo encena a mesma problemática: Mrs. Walker chega ao local em que Daisy está e tenta convencê-la, com a ajuda de Winterbourne, sobre as implicações de sua conduta:

“It may be enchanting, dear child, but it is not the custom here,” urged Mrs. Walker, leaning forward in her victoria, with her hands devoutly clasped.
 “Well, it ought to be, then!” said Daisy. “If I didn't walk I should expire.”
 “You should walk with your mother, dear,” cried the lady from Geneva, losing patience.
 “With my mother dear!” exclaimed the young girl. Winterbourne saw that she scented interference. “My mother never walked ten steps in her life. And then, you know,” she added with a laugh, “I am more than five years old.”
 “You are old enough to be more reasonable. You are old enough, dear Miss Miller, to be talked about.”
 Daisy looked at Mrs. Walker, smiling intensely. “Talked about? What do you mean?”
 “Come into my carriage, and I will tell you.”
 “I don't think I want to know what you mean,” said Daisy presently. “I don't think I should like it.” (JAMES, 2006, p. 39)

O diálogo condensa, de modo interessante, a problemática. Daisy vê a situação de maneira simples – caminhar é quase como uma necessidade básica; por isso, ela é incapaz de perceber o lado negativo de algo tão benéfico para ela. Sua mãe, por seu turno, não demonstra interesse em praticar tal atividade, o que faz com que a única alternativa da protagonista seja praticá-la com as pessoas recém-conhecidas. Convicta de que não está agindo de modo impróprio, Daisy continua a explorar o local com seu amigo Giovanelli. Parece-nos que a situação pode ser compreendida do seguinte modo: Daisy Miller insiste em não atentar para o que lhe dizem, fazendo assim uma escolha que, neste momento, é uma decisão consciente de sua parte. Ainda há que se considerar que Daisy é incapaz de perceber de modo profundo as implicações de suas ações. Ou seja, Daisy Miller é mais uma representante das personagens jamesianas cuja cegueira intelectual as leva a cometer erros graves, que culminam na ruína de suas vidas. Estruturado aqui de modo ainda incipiente (trataremos desta questão com mais detalhe ao fim do capítulo), o trágico revela as diferentes facetas da incompreensão humana no que tange o lugar do outro: o conflito das visões de mundo constrói o tom do trágico nesta obra jamesiana.

O quarto e último capítulo tem início na festa de Mrs. Walker, na qual Winterbourne insiste em explicar a Daisy Miller os erros que ela tem cometido:

“Well,” said Winterbourne, “when you deal with natives you must go by the custom of the place. Flirting is a purely American custom; it doesn't exist here. So when you show yourself in public with Mr. Giovanelli, and without your mother - ”

[...]

“He isn't preaching, at any rate,” said Daisy with vivacity. “And if you want very much to know, we are neither of us flirting; we are too good friends for that: we are very intimate friends.”

“Ah!” rejoined Winterbourne, “if you are in love with each other it is another affair.” She had allowed him up to this point to talk so frankly that he had no expectation of shocking her by this ejaculation; but she immediately got up, blushing visibly, and leaving him to exclaim mentally that little American flirts are the queerest creatures in the world. “Mr. Giovanelli, at least,” she said, giving her interlocutor a single glance, “never says such very disagreeable things to me.” (JAMES, 2006, p. 45)

Novamente, as personagens falham em chegar a um consenso: Winterbourne parece agir por ciúmes da proximidade entre Daisy e seu novo amigo italiano, ainda que pareça estar protegendo a amiga, enquanto ela tenta convencê-lo de que tem interesse apenas na amizade de Mr. Giovanelli. Winterbourne, muito influenciado pela tia, segue o aconselhamento dela ao alertar a jovem amiga sobre os valores que ela tem subvertido. Daisy, por outro lado, preocupa-se com outras questões, e demonstra um dos motivos pelos quais gosta da companhia de seu novo amigo: ele não aborda assuntos desagradáveis, o que sugere, novamente, que ela percebe o mundo a partir de uma perspectiva bastante simples. Em um diálogo entre Winterbourne e sua tia, há um resumo interessante sobre essa questão:

“It is very true,” Winterbourne pursued, “that Daisy and her mamma have not yet risen to that stage of - what shall I call it? - of culture at which the idea of catching a count or a marchese begins. I believe that they are intellectually incapable of that conception.” (JAMES, 2006, p. 48)

Winterbourne e sua tia acreditam que a família Miller não possui “capacidade intelectual” para compreender que deveriam estar em busca de um homem de posses para se casar com Daisy. A menção ao “stage of culture”, como eles denominam sua própria compreensão da relação entre os laços humanos, revela soberba por parte dos expatriados estadunidenses. Isso também os impossibilita de compreender de modo empático as ações da protagonista, levando Winterbourne a perceber apenas tarde demais que julgara Daisy equivocadamente – ironicamente, portanto, a “capacidade intelectual” falta ao jovem. Assim, Winterbourne deixa-se corromper cada vez mais pelas fofocas maliciosas sobre Daisy, encolerizando-se por notar que ela talvez não tenha percebido o que está ocorrendo. Dito de outro modo, Winterbourne imagina que Daisy Miller não compreende que, gradualmente, está sendo rejeitada pela sociedade europeia. Há uma lógica punitiva aqui, que enfatiza que a protagonista não é bem-vinda aos jantares por não se comportar do modo esperado:

They ceased to invite her; and they intimated that they desired to express to observant Europeans the great truth that, though Miss Daisy Miller was a young American lady, her behavior was not representative - was regarded by her compatriots as abnormal. Winterbourne wondered how she felt about all the cold shoulders that were turned toward her, and sometimes it annoyed him to suspect that she did not feel at all. He said to himself that she was too light and childish, too uncultivated and unreasoning, too provincial, to have reflected upon her ostracism, or even to have perceived it. (JAMES, 2006, p. 49)

Assim, através da voz narrativa, outra parte da personalidade de Winterbourne é revelada: seu lado um pouco perverso, que parece desejar que a protagonista saiba que é rejeitada porque, desse modo, ela sofreria. O ostracismo forçado a que Daisy já está sendo submetida atingirá o ápice com seu falecimento.

Por fim, Daisy é vista pela última vez em público ao se encontrar com Mr. Giovanelli para observar a lua no Coliseu, onde acaba contraindo malária. Winterbourne os avista e decide, novamente, tentar convencer Daisy sobre os perigos que rondam o local. Contudo, para Daisy o mais importante é questioná-lo sobre outro assunto: se ele - Winterbourne - havia acreditado que ela estava realmente noiva (Daisy havia dito a ele que estava noiva de Giovanelli, em uma tentativa infantil de chamar sua atenção).

Após esse encontro, Daisy adoce gravemente e, alucinando, solicita a sua mãe que esclareça para Winterbourne que ela estava brincando quando afirmou estar noiva de Giovanelli:

“Half the time she doesn't know what she's saying, but that time I think she did. She gave me a message she told me to tell you. She told me to tell you that she never was engaged to that handsome Italian. I am sure I am very glad; Mr. Giovanelli hasn't been near us since she was taken ill. I thought he was so much of a gentleman; but I don't call that very polite! A lady told me that he was afraid I was angry with him for taking Daisy round at night. Well, so I am, but I suppose he knows I'm a lady. I would scorn to scold him. Anyway, she says she's not engaged. I don't know why she wanted you to know, but she said to me three times, ‘Mind you tell Mr. Winterbourne.’” (JAMES, 2006, p. 55)

A última preocupação da protagonista era avisar ao amigo (ao que tudo indica, Winterbourne era também o interesse romântico dela) que estava brincando quanto a estar noiva de Mr. Giovanelli. Tal como uma grande ironia trágica, a mensagem deixada por Daisy Miller não só reforça o quanto ela gostava de Winterbourne e não gostaria de ser incompreendida por ele como também pode criar ainda mais empatia por sua condição. Além disso, a mãe da protagonista lamenta o fato de Mr. Giovanelli sequer visitar Daisy em seu leito de morte, fato que acrescenta ainda mais dramaticidade à situação.

Ainda assim, é apenas no funeral de Daisy Miller que Winterbourne finalmente compreende que fez julgamento maldoso da protagonista, pois Mr. Giovanelli confirma a

inocência de Daisy Miller e ressalta que “She was the most beautiful young lady I ever saw, and the most amiable.’ And then he added in a moment, ‘and she was the most innocent.” (JAMES, 2006, p. 56). Winterbourne deixa Roma imediatamente após o ocorrido e, no ano seguinte, retorna ao fatídico local. O diálogo com sua tia, no qual reflete sobre ter sido injusto com Daisy Miller, encerra a narrativa:

“I am sure I don't know,” said Mrs. Costello. “How did your injustice affect her?”
 “She sent me a message before her death which I didn't understand at the time; but I have understood it since. She would have appreciated one's esteem.”
 “Is that a modest way,” asked Mrs. Costello, “of saying that she would have reciprocated one's affection?”
 Winterbourne offered no answer to this question; but he presently said, “You were right in that remark that you made last summer. I was booked to make a mistake. I have lived too long in foreign parts.”
 Nevertheless, he went back to live at Geneva, whence there continue to come the most contradictory accounts of his motives of sojourn: a report that he is “studying” hard - an intimation that he is much interested in a very clever foreign lady.
 (JAMES, 2006, p. 56)

Winterbourne percebe tardiamente que Daisy Miller gostava dele e que, de fato, se importava com o que pensavam sobre ela ou com o que ele pensava dela. A menção sobre estar vivendo há muito tempo em terras estrangeiras sugere que Winterbourne acabou absorvendo os costumes e valores europeus devido à longa permanência neste meio, o que influenciou o seu modo de ver e julgar as pessoas. Embora perceba o seu erro, Winterbourne não demonstra arrependimento profundo; ironicamente, ele já estaria interessado por outra jovem estrangeira, que ele considera inteligente, indicando que a morte de Daisy Miller está superada. Assim, não há indícios de que o falecimento da protagonista tenha ocasionado grandes mudanças na vida de Winterbourne.

Daisy Miller, portanto, pode ser compreendida pelo viés do trágico, uma vez que aborda a ruína de uma jovem estadunidense, cuja incapacidade de compreender a sociedade europeia em que estava inserida culmina em sua própria morte. Compreendida como uma personagem eminente por estar imbuída de ideais de vanguarda, apesar da ignorância que demonstra quanto às convenções à sua volta, Daisy Miller torna-se uma representante da exclusão social sofrida por aqueles que não pertencem ao lugar em que estão inseridos. Evidentemente, no contexto do século XIX em que a narrativa transcorre, há regras rígidas quanto ao comportamento feminino, que são subvertidas pela protagonista. Assim, mesmo que Daisy Miller ignore os códigos sociais que a cercam, como mencionado por James na carta supracitada, e que sua inocência tenha sido percebida por Winterbourne ao fim da narrativa, a ida ao Coliseu – que fez com que ela contraísse malária – foi uma escolha consciente dela. Por isso, podemos afirmar que Daisy Miller é construída com ênfase na

responsabilidade do sujeito por suas ações. Como a consequência do erro cometido pela protagonista é salientada por sua própria morte, uma abordagem da dimensão trágica da obra parece-nos coerente. *Daisy Miller*, portanto, apresenta-nos uma sugestão provocativa: nesta novela, a *hybris* do indivíduo estaria associada a contrariar o esperado pela sociedade e assumir uma personalidade autêntica.

Nesse sentido, Haralson e Johnson (2009, p. 226) salientam que “The insensitivity of her treatment by the American community, as well as the indications that she had heartfelt feelings for Winterbourne, add a tragic pathos to her untimely death.”. Diante disso,

There is no doubt that Daisy partially brings about her own downfall because she is blind to the distinction between appearance and reality, but her simplicity is also applauded: Giovanelli does behave more courteously toward her than Winterbourne. American society in Rome condemns Daisy for misjudging Giovanelli, but it assumes that she is fitting him into a type. Ironically, this is precisely the kind of judgment that leads them to do Daisy an injustice, and James criticizes its irrationality and insensitivity. (HARALSON & JOHNSON, 2009, p. 223)

A dimensão trágica é desenvolvida de modo ainda incipiente nesta obra, pois, ainda que trate de Daisy Miller, a narrativa é estruturada a partir da perspectiva de Winterbourne. A voz narrativa dá indícios sobre como o protagonista deve ser compreendido, mas faz poucos julgamentos sobre a conduta de Daisy Miller. As informações sobre ela devem ser julgadas pelo leitor a partir dos diálogos, dos julgamentos das outras personagens e pelos poucos, mas importantes, comentários da voz narrativa a seu respeito. Ainda assim, o título refere-se a Daisy Miller e todos os acontecimentos da narrativa giram em torno dela. A morte de Daisy Miller, como desfecho, evidencia a condenação social e moral à qual ela é submetida. Além disso, tal desfecho reforça a sugestão de que, na sociedade em questão, não haveria espaço para mulheres que subvertem o que é esperado delas.

Como a existência do sentido trágico, em linhas gerais, pressupõe a representação de sujeitos ativos, que possuam algum tipo de responsabilidade por suas ações, podemos afirmar que essa narrativa dialoga com essa tradição: a morte de Daisy Miller pode ser compreendida como um reconhecimento de seu desvio, embora este tenha sido involuntário. Como não temos acesso à sua consciência, o reconhecimento – no sentido de compreensão das implicações das escolhas feitas – é feito por Winterbourne apenas tardiamente. O efeito trágico, assim, seria um pouco menos desenvolvido nesta narrativa, se comparado com romances posteriores de Henry James, em que o processo de reconhecimento é interno à protagonista, tal como acontece em *The Portrait of a Lady*.

4 “TO LIVE ONLY TO SUFFER – ONLY TO FEEL THE INJURY OF LIFE REPEATED AND ENLARGED”: *THE PORTRAIT OF A LADY*

A escrita de *The Portrait of a Lady* foi iniciada em 1879, em Florença, ao longo dos três meses de estadia de Henry James na Itália. Assim como outros romances jamesianos, o texto foi previamente concebido para publicação de modo serializado e, diferentemente de algumas obras predecessoras, foi simultaneamente lançado nos Estados Unidos e na Inglaterra. À época da estreia do romance, em 1881, o autor já lograva de algum reconhecimento no mercado editorial devido ao recente sucesso de sua novela *Daisy Miller*, publicada apenas três anos antes, em 1879.

Semelhante a outras obras ficcionais do autor, o romance dividiu opiniões. Em geral, as críticas tratavam tanto da extensão do texto como do final inconclusivo, o que, para muitos leitores e críticos da época, era sinônimo de leitura enfadonha. Além disso, o crescente interesse de Henry James pela mente de suas personagens também causou certo desagrado, talvez devido à pouca familiaridade do público com tal abordagem, que ainda era pouco empregada à época:

For some reviewers, James’s interest in his characters’ minds seemed almost scientific. W. C. Brownell, writing about *The Portrait*, remarked on the “microscopy” with which James revealed the personality of his characters and laid out for the reader’s inspection the inner workings of their minds. Similarly, J. H. Morse, writing about *Portrait of a Lady*, felt that James’s technique “satisfies the intellect and the observing faculties... but it does not satisfy the heart” (SIMON, 2007, p. 16)

A acusação de J. H. Morse sobre a ficção jamesiana “não satisfazer o coração” foi algo frequente na crítica sobre o autor, que regularmente sugeria que sua obra era “artificial” demais devido à falta - ou pouco uso - da ação. Novamente, William Dean Howells pronunciou-se em favor de James em um célebre artigo publicado em 1882 na revista *Century*. Analisando os quase vinte anos de carreira de Henry James, Howells reconhece que a obra do amigo era menos popular entre os leitores do que entre os editores e apresenta o que considera ser o motivo para tal situação. Para Howells,

“Evidently it is the character, not the fate, of his people which occupies him, [...] when he has fully developed their character he leaves them to what destiny the reader pleases”. Fiction was changed, Howells explained patiently, from the days of Richardson and Fielding, and James was practitioner and harbinger of the new. The new novel, it seemed, required a cooperative and active reader: one who could read attentively, respond to nuance, and participate in the creation of the fiction by imagining a world beyond the pages of the work. (SIMON, 2007, p. 16)

É consenso na fortuna crítica jamesiana que, ao longo dos anos, sua ficção passou a demandar cada vez mais a atenção e a participação do leitor. À medida que Henry James diminui as interferências da voz narrativa, a história passa a fluir a partir da mente de suas personagens, promovendo-se, realmente, outro grau de complexidade em suas narrativas se comparado àquele encontrado em suas primeiras obras. Os “centros de consciência” jamesianos foram, aliás, uma de suas maiores contribuições para técnica narrativa, como já mencionado.

Esse método de estruturação da narrativa empregado por James foi extensivamente discutido nos prefácios elaborados para a *Edição de Nova York* e, justamente no texto que precede *The Portrait of a Lady*, encontramos comentários que vão ao encontro de nossa hipótese sobre o trágico na ficção jamesiana. Ao exemplificar como concebeu a estrutura dessa narrativa, Henry James comenta:

“Place the centre of the subject in the young woman's own consciousness,” I said to myself, “and you get as interesting and as beautiful a difficulty as you could wish. Stick to that for the centre; put the heaviest weight into that scale, which will be so largely the scale of her relation to herself. Make her only interested enough, at the same time, in the things that are not herself, and this relation need not fear to be too limited. Place meanwhile in the other scale the lighter weight (which is usually the one that tips the balance of interest): press least hard, in short, on the consciousness of your heroine's satellites, especially the male; make it an interest contributive only to the greater one. See, at all events, what can be done in this way”. (JAMES, 1999, p. 11)

James refere-se a Isabel Archer, o principal “centro de consciência” da narrativa, a moça cujo retrato será apresentado ao leitor. Em outras palavras, a personagem cuja perspectiva orientará a narrativa. Há, evidentemente, outras personagens cujas perspectivas também serão, vez ou outra, enfatizadas no decurso dos acontecimentos, a que James se refere como os outros “pratos da balança”, que “orbitam” em torno da protagonista.

Diferentemente de *Daisy Miller*, em que a narrativa estava estruturada a partir da visão de uma personagem que não sofreu o destino trágico, *The Portrait of a Lady* organiza-se a partir da perspectiva da protagonista, cuja ruína será desvelada em detalhe. Aqui, a própria estrutura narrativa enfatiza a dimensão trágica da obra, que flui tanto no plano formal como no temático e, por isso, o caráter trágico é mais evidente do que em *Daisy Miller*.

No prefácio, ao discutir o que denomina de o “gérmen de sua ideia”, o escritor menciona que concebeu a história de Isabel Archer com o intuito de apresentar o retrato de uma moça afrontando o seu destino: “The point is, however, that this single small cornerstone, the conception of a certain Young woman affronting her destiny, had begun with being all my outfit for the large building of ‘The Portrait of a Lady.’” (JAMES, 1999, p. 8). Poucas definições resumiriam com mais precisão a história dessa jovem, pois Isabel, de fato, enfrenta

a vida bravamente e assume suas decisões com uma autorresponsabilidade memorável. O seu destino, ao fim da narrativa, revela-se consequência de suas próprias escolhas, o que sugere a possibilidade de uma leitura desse romance pelo viés do trágico.

The Portrait of a Lady narra a história da jovem estadunidense Isabel Archer que, após herdar uma grande fortuna de seu tio, tem a oportunidade de usufruir de todos os benefícios que a riqueza traz e desfrutar de seu maior desejo: ser independente e viver a vida plenamente. Mas Isabel é incapaz de perceber a maldade humana a tempo de evitar cair em desgraça, e a herança acaba por representar um revés, impedindo-a de realizar seus sonhos. Por fim, Isabel Archer casa-se com um homem autoritário, cujo intuito era tomar para si a herança dela, a fim de garantir que a filha dele, fruto de outro relacionamento, tivesse a possibilidade de escolher casar-se com um homem abastado.

À época da escrita do romance, o autor já residia em Londres e, nas últimas sentenças do prefácio, relembra que o pano de fundo da narrativa foi “a luz internacional”:

I had, within the few preceding years, come to live in London, and the ‘international’ light lay, in those days, to my sense, thick and rich upon the scene. It was the light in which so much of the picture hung. But that *is* another matter. There is really too much to say. (JAMES, 1999, p. 15)

Não é fortuitamente, então, que James nos apresenta outra vez a história de expatriados dos Estados Unidos vivendo na Europa. Assim, os momentos introdutórios de *The Portrait of a Lady* apresentam a família Touchett, os parentes estadunidenses de quem Isabel Archer herdará a fortuna. As primeiras sentenças também fornecem informações sobre os recursos literários utilizados por James para estruturar o texto, especialmente no que tange à organização da voz narrativa e à focalização:

Those that I have in mind in beginning to unfold this simple history offered an admirable setting to an innocent pastime. The implements of the little feast had been disposed upon the lawn of an old English country-house, in what I should call the perfect middle of a splendid summer afternoon. Part of the afternoon had waned, but much of it was left, and what was left was of the finest and rarest quality. [...] The house that rose beyond the lawn was a structure to repay such consideration and was the most characteristic object in the peculiarly English picture I have attempted to sketch. (JAMES, 1999, p. 17)

As belas sentenças acima são a abertura do romance. Através das palavras de uma voz narrativa explícita, que se apresenta como o “eu” encarregado de contar a história, somos transportados a um entardecer onde familiares e um amigo estão reunidos para o chá da tarde. Neste primeiro capítulo, há o processo de apresentação das personagens principais através do do narrador focalizador externo. Descobrimos, assim, que o bancário estadunidense Mr. Touchett, o patriarca, vive na Europa há mais de trinta anos juntamente com sua família.

Além disso, outras duas personagens que exercem função importante na trama também são apresentadas neste momento, a saber, Ralph Touchett, o filho, e Lord Warburton, um lorde inglês, amigo da família. O assunto em questão durante o chá é o retorno dos Estados Unidos da matriarca da família, juntamente com sua sobrinha, a protagonista Isabel Archer. Há uma curiosidade crescente pela jovem, uma vez que Mrs. Touchett revela pouquíssimo a respeito dela nos telegramas previamente enviados à família: “Tired America, hot weather awful, return England with niece, first steamer decent cabin. [...] Changed hotel, very bad, impudent clerk, address here. Taken sister’s girl, died last year, go to Europe, two sisters, quite independent.” (JAMES, 1999, p. 24). À vista disso, enquanto aguardam a chegada da jovem, os cavalheiros debatem sobre quem seria ela e o que realmente significava a menção à sua independência feita por Mrs Touchett; a conversa, no entanto, é logo interrompida pela chegada da protagonista.

Convém destacar que, nestes momentos iniciais, a voz narrativa não se ocupa em apresentar os acontecimentos a partir da perspectiva de Isabel e permanece em constante movimentação, aproximando-se e distanciando-se de todas as personagens presentes na cena. É somente a partir do sexto capítulo que a focalização da narrativa é estruturada a partir da consciência de Isabel, que passa a ser o principal “centro de consciência”. Evidentemente, diversas informações sobre ela podem ser compreendidas com base nos diálogos e nos breves momentos em que a voz narrativa se aproxima dela, a exemplo da situação que segue: uma jovem é avistada, ao longe, brincando com o cachorro da família, ao que os homens logo deduzem ser Isabel Archer:

“Dear me, who’s that strange woman?” - Mr Touchett had asked.
 “Perhaps it’s Mrs Touchett’s niece - the independent young lady,” Lord Warburton suggested. “I think it must be, from the way she handles the dog.” [...] “But where’s my wife then?” murmured the old man.
 “I suppose the young lady has left her somewhere: that’s part of the independence.” (JAMES, 1999, p. 26)

Causa estranhamento entre os homens que a jovem tenha chegado desacompanhada ao local, já que ela ainda não foi formalmente apresentada aos parentes. Para a protagonista, por outro lado, isso não é constrangimento algum porque sua atenção está voltada para as novidades ao seu redor. A fim de narrar as impressões de Isabel, a voz narrativa se aproxima da protagonista e passa a desvelar o seu encantamento com o que a cerca:

She had been looking all round her again - at the lawn, the great trees, the reedy, silvery Thames, the beautiful old house; and while engaged in this survey she had made room in it for her companions; a comprehensiveness of observation easily conceivable on the part of a young woman who was evidently both intelligent and excited. She had seated herself and had put away the little dog; her white hands, in

her lap, were folded upon her black dress; her head was erect, her eye lighted, her flexible figure turned itself easily this way and that, in sympathy with the alertness with which she evidently caught impressions. Her impressions were numerous, and they were all reflected in a clear, still smile. "I've never seen anything so beautiful as this." (JAMES, 1999, p. 28)

Isabel Archer porta-se como uma criança curiosa em um local desconhecido, atenta a tudo e extremamente impressionada com a beleza à sua volta. Ao trazer à tona a abrangência de seu modo de observação, o fragmento acima informa ao leitor sobre outra característica que, juntamente com a independência, será extensivamente enfatizada ao longo da história: sua inteligência.

Além disso, Isabel demonstra o quão forte sua personalidade é ao manter-se firme em suas convicções mesmo em meio aos familiares que havia acabado de conhecer. Ao conversar com seu primo Ralph, ainda na cena inicial mencionada acima, Isabel comenta que não esperava relacionar-se com a família de sua tia devido a um desacordo entre a tia e o pai dela, ocorrido após o falecimento de sua mãe. Isabel também informa que o falecimento de sua mãe ocorreu quando ela ainda era criança e o do seu pai, há pouco mais de um ano. Diante disso, Ralph então sugere que ela havia sido adotada por Mrs. Touchett, ao que Isabel discorda veementemente:

"Oh no; she has not adopted me. I'm not a candidate for adoption."
 "I beg a thousand pardons," Ralph murmured. "I meant - I meant -" He hardly knew what he meant.
 "You meant she has taken me up. Yes; she likes to take people up. She has been very kind to me; but," she added with a certain visible eagerness of desire to be explicit, "I'm very fond of my liberty." (JAMES, 1999, p. 30)

O diálogo acima também revela outro aspecto marcante da personalidade de Isabel: o apreço por sua liberdade, que, juntamente com a inteligência e a independência, constituirão o cerne de seu caráter. Naturalmente, isso acrescenta certa ironia ao desenlace da obra, como um todo, uma vez que a protagonista fará escolhas que irão totalmente de encontro ao seu anseio por ser livre. Nesse diálogo há ainda outra evidência que contribui para a compreensão inicial sobre os principais traços da jovem norte-americana: ao responder rapidamente ao primo, Isabel revela-se uma pessoa bastante eloquente e desinibida, que também demonstra pouca preocupação com o modo como sua resposta será interpretada, se à luz de certa arrogância ou apenas como característica de sua individualidade.

Nos capítulos três e quatro, há um retorno no tempo cronológico com o intuito de apresentar a vida pregressa da protagonista e o encontro dela com sua tia, que culminou no convite para sua visita à Europa. Desse modo, descobrimos que Isabel Archer é a caçula da família, a única solteira entre três irmãs, e que ela vivia na casa de sua infância, que está à

venda. O encontro entre a tia e Isabel é simbólico e corrobora as informações sobre a protagonista apresentadas até o momento:

One wet afternoon, some four months earlier than the occurrence lately narrated, this young lady had been seated alone with a book. To say she was so occupied is to say that her solitude did not press upon her; for her love of knowledge had a fertilising quality and her imagination was strong. There was at this time, however, a want of fresh taste in her situation which the arrival of an unexpected visitor did much to correct. The visitor had not been announced; the girl heard her at last walking about the adjoining room. It was in an old house at Albany, a large, square, double house, with a notice of sale in the windows of one of the lower apartments. There were two entrances, one of which had long been out of use but had never been removed. (JAMES, 1999, p. 32)

A ênfase sobre Isabel ter sido encontrada enquanto estava imersa na leitura, completamente sozinha, reforça que sua índole é de fato autossuficiente. Através da voz narrativa, o leitor é informado que sua solidão não a incomoda e que seu amor pelo conhecimento possui uma qualidade “fertilizante” para sua imaginação já fértil. Certamente não é à toa que, ainda antes de termos acesso à narração a partir da perspectiva de Isabel, haja a insistência sobre a apresentação das características relacionadas à sua independência e à sua singularidade. Isso é especialmente interessante para nossa análise, porque tais características podem ser compreendidas como o contraponto necessário para a construção do trágico: Isabel é, como esperado, uma jovem eminente, cuja inteligência e assertividade são superiores às de muitas contemporâneas. Ainda na cena do encontro entre tia e sobrinha há outro motivo que será recorrente ao longo da história: o interesse da protagonista pela experiência (tanto no sentido positivo como negativo), por viver uma vida repleta de acontecimentos. O diálogo a seguir é elucidativo nesse sentido:

“I don’t see what makes you fond of it; your father died here.”
 “Yes; but I don’t dislike it for that,” the girl rather strangely returned. “I like places in which things have happened - even if they’re sad things. A great many people have died here; the place has been full of life.”
 “Is that what you call being full of life?”
 “I mean full of experience - of people’s feelings and sorrows. And not of their sorrows only, for I’ve been very happy here as a child.” (JAMES, 1999, p. 36)

Incapaz de compreender por que Isabel tem tanto apreço pela casa onde cresceu, dado que o pai da jovem faleceu na residência, Mrs. Touchett mostra que possui alguma inabilidade para enxergar as situações para além do óbvio. Para Isabel, salvo a triste morte do seu pai, a casa também foi repleta de vida e, como consequência, de experiência. Assim, estabelece-se uma divergência entre os níveis de compreensão das personagens, isto é, entre o que elas conseguem realmente ver – Mrs. Touchett enxerga a casa como uma coisa meramente material, enquanto a protagonista percebe ali uma representação das suas vivências. Como veremos, ao

longo da narrativa, haverá a recorrência de imagens relacionadas aos verbos *ver* e *enxergar*, algo posteriormente tratado por Henry James no prefácio ao romance. Em linhas gerais, essa característica é também recorrente na elaboração do sentido trágico: as protagonistas não possuem conhecimento de mundo suficiente para ver a realidade como ela é e, portanto, são incapazes de desenvolver o juízo adequado para evitar incorrer no erro que as levará ao destino trágico. Quando finalmente percebem as implicações de suas escolhas, a ruína já se tornou inevitável. No caso de Isabel Archer, o sentido afetivo que ela atribui à experiência, por certo, potencializa a tragicidade da obra, já que sua busca por experiências plenas, que sejam fruto de sua própria deliberação, é o ponto de partida de sua derrocada.

A vida familiar da protagonista continua sendo apresentada e mantém-se o destaque para a diferença entre Isabel e suas irmãs; uma delas, inclusive, menciona que, devido à originalidade e o fato de a protagonista ser tão “intelectual”, ela sempre teve dificuldade em se sentir parte da família. Para as irmãs de Isabel, ela merece ir à Europa para ter “a chance to develop” (JAMES, 1999, p. 39). Através da aproximação da voz narrativa à perspectiva de Isabel, outro detalhe relevante sobre sua personalidade vem à tona:

She had had the best of everything, and in a world in which the circumstances of so many people made them unenviable it was an advantage never to have known anything particularly unpleasant. It appeared to Isabel that the unpleasant had been even too absent from her knowledge, for she had gathered from her acquaintance with literature that it was often a source of interest and even of instruction. Her father had kept it away from her - her handsome, much-loved father, who always had such an aversion to it. (JAMES, 1999, p. 40)

Isabel Archer acredita que nunca conheceu o desagradável, o que pode ser entendido como um indício de que ela é, também, um pouco ingênua em relação ao mundo. Tal interpretação é reforçada pelas sentenças seguintes, que sugerem que ela ficou sabendo, através da literatura, que o desagradável pode ser fonte de instrução e de interesse. Ainda que essa seja a impressão de Isabel, parece inegável que o desagradável tenha chegado até ela, já que ela é uma jovem órfã, cuja situação financeira não é das melhores.

Não é surpresa ao leitor da ficção jamesiana que a ingenuidade e o romantismo são características geralmente associadas às personagens estadunidenses. Em um diálogo em que Ralph e Mrs. Touchett conversam sobre a situação da protagonista, essa ideia é destacada:

“I found her in an old house at Albany, sitting in a dreary room on a rainy day, reading a heavy book and boring herself to death. She didn’t know she was bored, but when I left her no doubt of it she seemed very grateful for the service. You may say I shouldn’t have enlightened her - I should have let her alone. There’s a good deal in that, but I acted conscientiously; I thought she was meant for something better. It occurred to me that it would be a kindness to take her about and introduce her to the world. She thinks she knows a great deal of it - like most American girls;

but like most American girls she's ridiculously mistaken. If you want to know, I thought she would do me credit. [...] There was a little difficulty about the money-question, as she seemed averse to being under pecuniary obligations. But she has a small income and she supposes herself to be travelling at her own expense." (JAMES, 1999, pp. 48 - 49)

Ao mencionar que Isabel foi encontrada lendo sozinha e que não gostaria de ficar sob pendências financeiras com a tia, a autonomia da protagonista é outra vez salientada, característica que vem sendo gradualmente construída. Ainda, a menção à conduta das jovens estadunidenses feita por Mrs. Touchett chama atenção: frequentemente, elas julgam que sabem muito sobre o mundo, mesmo que estejam equivocadas. Henry James retoma aqui a representação das jovens dos Estados Unidos como pessoas que possuem pouco conhecimento dos códigos sociais e culturais que vigoram na Europa. A falta de conhecimento seria, assim, a base sobre a qual a ingenuidade se alicerça. Por vezes, o fato de as jovens estadunidenses julgarem que sabem o suficiente sobre o mundo é, em alguma medida, soberba, o que acaba contribuindo para que elas percebam, tarde demais, que o caminho escolhido culminará em desgraça. No caso do diálogo acima, há também um tom presunçoso nas palavras da tia de Isabel, que, por viver há muito tempo no continente europeu, julga que deve "iluminar" a sobrinha e tirá-la de seu universo antiquado.

Tal qual *Daisy Miller*, o pano de fundo da história organiza-se à luz dos conflitos culturais da "temática internacional", tão cara a Henry James. Essa polarização sublinha um contraste moral que, por fim, será revelado como um componente importante para a construção do trágico na obra. O autor utiliza também diversos recursos literários que potencializam a tragicidade da situação de Isabel, tal como a antecipação retórica dos acontecimentos, que, como veremos, será frequentemente utilizada. Em um diálogo entre Ralph e Isabel, no qual os primos debatem sobre generalidades e aproveitam para estreitar os laços, a jovem comenta sobre um de seus principais interesses:

"I told you just now I'm very fond of knowledge," Isabel answered.
 "Yes, of happy knowledge - of pleasant knowledge. But you haven't suffered, and you're not made to suffer. I hope you'll never see the ghost!"
 She had listened to him attentively, with a smile on her lips, but with a certain gravity in her eyes. Charming as he found her, she had struck him as rather presumptuous - indeed it was a part of her charm; and he wondered what she would say. "I'm not afraid, you know," she said: which seemed quite presumptuous enough.
 "You're not afraid of suffering?"
 "Yes, I'm afraid of suffering. But I'm not afraid of ghosts. And I think people suffer too easily," she added.
 "I don't believe you do," said Ralph, looking at her with his hands in his pockets.
 "I don't think that's a fault," she answered. "It's not absolutely necessary to suffer; we were not made for that." [...] "Well", she said, "that's what I came to Europe for, to be as happy as possible. Good-night." (JAMES, 1999, p. 53)

O fragmento acima é narrado a partir da perspectiva de Ralph, o que sugere que o interesse, neste momento, é mostrar as impressões dele sobre a prima. Ao mencionar que não acredita que Isabel creia que as pessoas realmente sofrem desnecessariamente, Ralph parece destacar que há algo de ingênuo nas respostas dela - tal afirmação vai também ao encontro do comentário feito anteriormente por Isabel para a tia, no qual mencionou que não havia visto o “desagradável”. Ainda que para o leitor isso soe como uma percepção distorcida da protagonista sobre si mesma, dado que a dor certamente já fez parte de sua vida, esta é a compreensão que ela consegue assimilar até o presente momento. Ao longo da narrativa, Isabel conseguirá perceber com clareza a dor e o sofrimento, em um processo de tomada de consciência sobre os acontecimentos tristes que chegam até ela. Por ora, é interessante perceber os diferentes sentidos que as personagens atribuem às experiências a que são submetidas e o modo como isso se modifica com o decorrer dos eventos.

Ainda a respeito da citação acima, cabe destacar a importância da menção da protagonista sobre desejar ser o mais feliz possível na Europa: esse era, também, o intuito de Daisy Miller. Como já mencionado, essas protagonistas jamesianas são inseridas em um contexto em que são estrangeiras e, ingenuamente, acreditam que o novo local trará vivências maravilhosas. Devido a isso, a ironia trágica é realçada porque há uma tensão entre a experiência que elas têm e a grande expectativa que criam sobre o continente europeu, e o conhecimento de mundo que deveriam ter para evitar o destino trágico. No trecho acima, James parece antecipar o futuro de Isabel – há certa ironia nas palavras da jovem, que acredita que as pessoas sofrem desnecessariamente, como se o sofrimento pudesse ser algo pelo qual se escolhesse ou não passar. Ironicamente, às custas de muita agonia, Isabel descobrirá que isso é uma grande falácia.

O capítulo VI é o primeiro em que a focalização é estruturada a partir da perspectiva de Isabel; assim, a voz narrativa ocupa-se exclusivamente da apresentação dos seus pensamentos e do seu olhar sobre o mundo. Até este capítulo, foram apresentadas informações a respeito de sua personalidade e sobre como as pessoas a percebem, o que permite ao leitor, num primeiro momento, conhecer Isabel a partir do olhar externo. À medida que a voz narrativa se aproxima da protagonista, a narração volta-se para seus sentimentos mais íntimos, como no fragmento a seguir:

The girl had a certain nobleness of imagination which rendered her a good many services and played her a great many tricks. She spent half her time in thinking of beauty and bravery and magnanimity; she had a fixed determination to regard the world as a place of brightness, of free expansion, of irresistible action: she held it must be detestable to be afraid or ashamed. She had an infinite hope that she should

never do anything wrong. She had resented so strongly, after discovering them, her mere errors of feeling (the discovery always made her tremble as if she had escaped from a trap which might have caught her and smothered her) that the chance of inflicting a sensible injury upon another person, presented only as a contingency, caused her at moments to hold her breath. That always struck her as the worst thing that could happen to her. (JAMES, 1999, p. 55)

Até o presente momento da narrativa, sabe-se que Isabel havia visto muito pouco do mundo, demonstrando, por vezes, certa ingenuidade em algumas de suas crenças. A partir da passagem citada acima, pode-se compreender que Isabel é engajada com valores e virtudes, e que seu maior receio é ferir alguém – por isso, ela temia veementemente fazer algo errado. Curiosamente, no entanto, Isabel futuramente acabará por fazer algo “errado” para si mesma ao ser incapaz de perceber que estava sendo enganada. Tal fato pode ser percebido como outra ironia trágica de sua trajetória. Além disso, sua imaginação fértil e nobre fazia com que visse o mundo como um local de expansão livre e, em razão disso, parecia-lhe horrível imaginar-se em uma situação em que sentisse medo ou vergonha. A escolha de vocabulário usada para definir a protagonista é interessante: palavras como “free expansion”, “bravery” e “nobleness” são, de fato, as características principais da jovem. Cabe destacar, ainda, que tais substantivos são também frequentemente associados com a tradição do trágico, especialmente “bravery” e “nobleness”, características encontradas em heroínas e heróis das tragédias e narrativas trágicas.

Por outro lado, a aproximação da voz narrativa à consciência de Isabel também sugere que sua imaginação, justamente por ser tão fértil, já a havia enganado. Isso pode ser entendido como uma pista para a compreensão dos acontecimentos futuros porque expõe uma característica que é o cerne da limitação intelectual da protagonista. Ou seja, Isabel crê apenas no aspecto positivo de sua imaginação, aquele que havia rendido a ela bons frutos e ingenuamente acaba por desconsiderar que o oposto também existe no mundo e, certamente, em si mesma.

Ao mesmo tempo em que a apresentação inicial de Isabel revela ao leitor suas possíveis fraquezas - que ainda não são percebidas por ela própria -, há também a insistência na apresentação de suas características mais distintas. O pano de fundo da personalidade da protagonista é estruturado em detalhe neste capítulo e ressalta, entre inúmeros outros atributos, o seu talento para a observação e a reflexão:

On the whole, reflectively, she was in no uncertainty about the things that were wrong. She had no love of their look, but when she fixed them hard she recognised them. It was wrong to be mean, to be jealous, to be false, to be cruel; she had seen very little of the evil of the world, but she had seen women who lied and who tried to hurt each other. Seeing such things had quickened her high spirit; it seemed indecent not to scorn them. Of course the danger of a high spirit was the danger of

inconsistency - the danger of keeping up the flag after the place has surrendered; a sort of behaviour so crooked as to be almost a dishonour to the flag. But Isabel, who knew little of the sorts of artillery to which young women are exposed, flattered herself that such contradictions would never be noted in her own conduct. (JAMES, 1999, p. 55)

Isabel facilmente reconhece, na conduta alheia, os comportamentos que julga equivocados; isso havia elevado seu senso moral, apesar de ela ter visto muito pouco do mal do mundo. Novamente, a narração dos sentimentos mais íntimos da protagonista parece exemplificar quais traços de sua personalidade serão responsáveis por escolhas imprecisas. Se Isabel gabava-se que tais contradições não seriam encontradas em sua conduta, há indicativo de que ela poderá ser vítima dessa mesma presunção. Em outras palavras, sua vaidade poderá vir a ser um impeditivo para que ela perceba as situações com clareza. Na verdade, isto está expresso nas palavras da voz narrativa, ao mencionar que “o perigo de um senso moral tão alto era o da inconsistência”: a convicção de que não recairá no erro que vê outras pessoas cometerem acaba por cegá-la para o perigo de cometer, ela mesma, tantos outros. A presunção de superioridade, que começa a ser revelada como uma das características da protagonista, assemelha-se ao conceito grego de *hybris*, um dos componentes essenciais para a construção do trágico clássico.

Isabel Archer é uma personagem complexa e, logicamente, não é possível explicá-la tão facilmente. Assim, as sentenças que seguem a citação anterior vão no sentido oposto, isto é, a voz narrativa logo ressurgue e dialoga com o leitor sobre alguns aspectos obscuros da personalidade da jovem:

Her life should always be in harmony with the most pleasing impression she should produce; she would be what she appeared, and she would appear what she was. Sometimes she went so far as to wish that she might find herself some day in a difficult position, so that she should have the pleasure of being as heroic as the occasion demanded. Altogether, with her meagre knowledge, her inflated ideals, her confidence at once innocent and dogmatic, her temper at once exacting and indulgent, her mixture of curiosity and fastidiousness, of vivacity and indifference, her desire to look very well and to be if possible even better, her determination to see, to try, to know, her combination of the delicate, desultory, flame-like spirit and the eager and personal creature of conditions: she would be an easy victim of scientific criticism if she were not intended to awaken on the reader's part an impulse more tender and more purely expectant. (JAMES, 1999, pp. 55 - 56)

A interferência do narrador focalizador externo cria um contrabalanço que visa evitar que Isabel seja incompreendida pelo leitor, já que a confiança excessiva em si mesma pode soar petulante. A estratégia de apresentação dos pensamentos de Isabel, seguida por um comentário da voz narrativa, é empregada também logo após a narração de que, às vezes, ela desejava passar por uma situação dolorosa porque acreditava que poderia agir tão heroicamente quanto

a situação exigisse - outra vez, então, a voz narrativa interrompe o fluxo de pensamento com o intuito de sugerir quais sentimentos tais pensamentos deveriam despertar no leitor. Como se sabe, Isabel logo viverá a situação difícil pela qual ansiava, o que permite que o desejo acima seja compreendido como uma das tantas ironias trágicas desta narrativa jamesiana. A visão excedente do narrador, então, sugere ao leitor as armadilhas em que a personagem pode cair.

A insistência na apresentação da protagonista como alguém independente e pouco familiarizada com o mal e a dor do mundo também sugere a possibilidade de uma leitura pelo viés da ironia trágica. Como sabemos, desde a antiguidade, um dos principais elementos que constituem o trágico é a existência de personagens que eram, em alguma medida, eminentes e sofrem uma reversão da fortuna, qual seja, passam de uma condição agradável para a desgraça. Já no contexto oitocentista, encontramos protagonistas cujas características divergem da antiga tragédia grega: aqui, a classe burguesa está no centro da história, como já comentado no capítulo sobre a tradição teórica sobre o trágico, mas mantém-se o interesse pelo emprego de protagonistas que possam ser consideradas responsáveis por suas escolhas. Até o presente momento da narrativa, foram reiteradas, inúmeras vezes, as características mais distintas de Isabel, que são também comuns à maior parte das personagens femininas estadunidenses de James. Pouco a pouco, então, o pano de fundo da narrativa se organiza em torno dos símbolos da independência e da ingenuidade, que, conseqüentemente, induzem ao questionamento sobre o que a jovem fará futuramente: “It was one of her theories that Isabel Archer was very fortunate in being independent, and that she ought to make some very enlightened use of that state.” (JAMES, 1999, p. 56). Como é possível perceber, Isabel é uma jovem com muitas teorias sobre como viver plenamente:

She was too young, too impatient to live, too unacquainted with pain. She always returned to her theory that a young woman whom after all every one thought clever should begin by getting a general impression of life. This impression was necessary to prevent mistakes, and after it should be secured she might make the unfortunate condition of others a subject of special attention. (JAMES, 1999, p. 58)

Para a protagonista, suas impressões sobre o mundo exterior poderiam, inclusive, prevenir que ela se equivocasse; afinal, ela era a moça que todos consideravam inteligente, o que certamente encorajava-a a pensar que seria capaz de aprender com os erros alheios. Assim, o capítulo seis encaminha-se para o fim com uma retomada da “temática internacional”:

Like the mass of American girls Isabel had been encouraged to express herself; her remarks had been attended to; she had been expected to have emotions and opinions. Many of her opinions had doubtless but a slender value, many of her emotions passed away in the utterance; but they had left a trace in giving her the habit of seeming at least to feel and think, and in imparting moreover to her words when she

was really moved that prompt vividness which so many people had regarded as a sign of superiority. Mr. Touchett used to think that she reminded him of his wife when his wife was in her teens. It was because she was fresh and natural and quick to understand, to speak - so many characteristics of her niece - that he had fallen in love with Mrs. Touchett. (JAMES, 1999, p. 58)

A passagem retoma também uma interessante tradição estadunidense, a saber, os ideais de Ralph Waldo Emerson sobre a autossuficiência do indivíduo e a crença na própria razão. Através da voz narrativa, há a afirmação de que grande parte das moças oriundas dos Estados Unidos é encorajada a expressar seus sentimentos e opiniões, divergindo, por comparação, das jovens europeias. Ainda que suas opiniões não sejam todas excepcionalmente importantes, é evidente que a individualidade de Isabel Archer chamaria a atenção das pessoas com quem ela, no momento presente da história, está convivendo: afinal, sua família vive na Europa há muitos anos e, naturalmente, tomou para si os costumes do continente, esquecendo-se da espontaneidade e autossuficiência tão valorizadas e incentivadas na sua cultura de origem. Igualmente interessante de observar é que a protagonista levará à última instância o aspecto autossuficiente de sua personalidade, já que ela insistirá em exercer o seu direito de decisão, que será baseado em sua própria experiência - isto é, a partir do que o seu juízo julga correto. Assim, não deve soar como surpresa para o leitor que surjam questionamentos sobre o seu futuro e sobre o que ela fará de sua vida. Como se sabe, Isabel está na Europa com a tia e sua personalidade altiva desperta a atenção de todos, inclusive de seu primo Ralph Touchett, que, aliás, será o primeiro responsável pela mudança no destino dela. A ideia de que a jovem deveria herdar parte da fortuna da família foi primeiramente pensada pelo primo:

She was intelligent and generous; it was a fine free nature; but what was she going to do with herself? This question was irregular, for with most women one had no occasion to ask it. Most women did with themselves nothing at all; they waited, in attitudes more or less gracefully passive, for a man to come that way and furnish them with a destiny. Isabel's originality was that she gave one an impression of having intentions of her own. "Whenever she executes them," said Ralph, "may I be there to see!" (JAMES, 1999, p. 65)

Assim, concluída a apresentação da protagonista e instada a questão sobre o que uma jovem tão autossuficiente escolherá para seu futuro, os primeiros conflitos começam a surgir. Novamente, o embate cultural vem à tona: devido a sua criação mais livre, Isabel não tem familiaridade com o rigor formal europeu. Como consequência, cria-se certa tensão entre ela e sua tia. Durante uma visita de Lord Warburton a Gardencourt, residência dos Touchett, Isabel está entretida em uma conversa e deseja permanecer na companhia de seu primo e do amigo inglês, mesmo sem o acompanhamento de sua tia. Rapidamente Mrs. Touchett intervém e

argumenta que, aos olhos da sociedade europeia, tal conduta era extremamente condenável e, portanto, jovens solteiras não deveriam portar-se assim:

“Of course you’re vexed at my interfering with you,” said Mrs. Touchett. Isabel considered. “I’m not vexed, but I’m surprised - and a good deal mystified. Wasn’t it proper I should remain in the drawing-room?”
 “Not in the least. Young girls here - in decent houses - don’t sit alone with the gentlemen late at night.”
 “You were very right to tell me then,” said Isabel. “I don’t understand it, but I’m very glad to know it.”
 “I shall always tell you,” her aunt answered, “whenever I see you taking what seems to me too much liberty.”
 “Pray do; but I don’t say I shall always think your remonstrance just.”
 “Very likely not. You’re too fond of your own ways.”
 “Yes, I think I’m very fond of them. But I always want to know the things one shouldn’t do.”
 “So as to do them?” asked her aunt.
 “So as to choose,” said Isabel. (JAMES, 1999, p. 69)

Isabel Archer demonstra que não está interessada em aceitar tudo que lhe é imposto simplesmente para “ceder” às convenções - suas escolhas serão baseadas em seus próprios princípios e valores.

Como é possível perceber, a protagonista esforça-se por manter um equilíbrio entre sua essência e o que a sociedade europeia sugere a ela como correto. A título de exemplo, pode-se citar a recusa ao pedido de casamento feito a ela por Lord Warburton. Ainda que o lorde possuía qualidades surpreendentes, demonstre apreço pela personalidade de Isabel e, inclusive, incentive sua liberdade, ela o rejeita. Em uma conversa sobre Lord Warburton com sua família, na qual tratam das visões políticas radicais dele, Mr. Touchett alude ao visível interesse do lorde pela jovem:

“He’ll never be a martyr unless you make him one,” said the old man. Isabel shook her head; there might have been something laughable in the fact that she did it with a touch of melancholy. “I shall never make any one a martyr.”
 “You’ll never be one, I hope.”
 “I hope not. But you don’t pity Lord Warburton then as Ralph does?”
 Her uncle looked at her a while with genial acuteness. “Yes, I do, after all!” (JAMES, 1999, pp. 74 – 75)

Gradualmente, o tom da narrativa começa a se alterar. Se até o presente momento recorria-se ao uso de toda sorte de palavras relacionadas à liberdade e à independência para representar Isabel, pouco a pouco, as escolhas lexicais começam a apontar para o sentido oposto. A citação acima menciona, muito brevemente, um anseio comum a Isabel e ao tio: o de que ela nunca seja uma mártir. Em outras palavras, o de que ela nunca esteja em uma situação dolorosa, que seja resultado de uma recusa em desistir de seus princípios. Na verdade, o comentário pode ser compreendido como uma antecipação retórica, algo irônica, porque logo

Isabel estará de fato em posição muito semelhante à de uma mártir. Nas entrelinhas da narrativa, então, percebemos indícios sobre o futuro da protagonista, que são sublinhadas pela mudança de vocabulário.

A proximidade da voz narrativa com a consciência de Isabel Archer sugere interpretação análoga. Por exemplo, antes mesmo do pedido de casamento de Lord Warburton ter sido feito a Isabel, há a narração de suas impressões sobre o possível pedido de matrimônio:

It had flashed upon her vision once before, and it had given her on that occasion, as we know, a certain alarm. This alarm was composed of several elements, not all of which were disagreeable; she had indeed spent some days in analysing them and had succeeded in separating the pleasant part of the idea of Lord Warburton's "making up" to her from the painful. It may appear to some readers that the young lady was both precipitate and unduly fastidious; but the latter of these facts, if the charge be true, may serve to exonerate her from the discredit of the former. She was not eager to convince herself that a territorial magnate, as she had heard Lord Warburton called, was smitten with her charms; the fact of a declaration from such a source carrying with it really more questions than it would answer. She had received a strong impression of his being a "personage," and she had occupied herself in examining the image so conveyed. At the risk of adding to the evidence of her self-sufficiency it must be said that there had been moments when this possibility of admiration by a personage represented to her an aggression almost to the degree of an affront, quite to the degree of an inconvenience. (JAMES, 1999, p. 97)

A passagem acima é interessante porque traz algo novo sobre o tratamento dado ao leitor: trata-se do emprego de "as we know", o que demarca o posicionamento do leitor como testemunha direta dos acontecimentos. O uso do pronome "nós" não só cria proximidade entre leitor e o conteúdo narrado como também produz um sentimento de coletividade, sugerindo que a compreensão sobre as experiências de Isabel deve se orientar pela exposição da voz narrativa. Aliás, essa interpretação é reforçada nas sentenças finais do fragmento, nas quais a voz narrativa presume que Isabel pode ser compreendida equivocadamente e, por isso, opta por elucidar que, para a jovem, a possibilidade de admiração soava quase como uma agressão. É curioso que a visão de Isabel sobre o casamento com Lord Warburton seja a de "uma agressão, quase no nível de uma afronta", porque o interesse dele é realmente genuíno e se deve ao apreço pela personalidade amável dela. Ademais, Lord Warburton sugere que Isabel escolha onde morar, demonstrando desejo de que ela preserve sua independência – a preocupação do lorde acrescenta ainda mais ironia à situação. Isso porque tal preocupação não será encontrada no futuro marido de Isabel, que demonstrará uma personalidade extremamente austera. Quando o pedido é finalmente feito, Isabel exclama que não tem certeza se realmente gostaria de casar-se com alguém: "It's not only that," said Isabel; "but

I'm not sure I wish to marry any one.” (JAMES, 1999, p. 102). A solução encontrada pela protagonista é pedir algum tempo para pensar sobre o assunto:

“I shall not keep you in suspense; I only want to collect my mind a little.”
 He gave a melancholy sigh and stood looking at her a moment, with his hands behind him, giving short nervous shakes to his hunting-crop.
 “Do you know I'm very much afraid of it - of that remarkable mind of yours?”
 Our heroine's biographer can scarcely tell why, but the question made her start and brought a conscious blush to her cheek. She returned his look a moment, and then with a note in her voice that might almost have appealed to his compassion, “So am I, my lord!” she oddly exclaimed. (JAMES, 1999, pp. 103 - 104)

Novamente, alude-se à possibilidade de Isabel incorrer em alguma falha grave. Lord Warburton toca em um ponto-chave ao mencionar que tem medo do que a mente dela possa vir a fazer, tanto que Isabel fica embaraçada por alguns segundos, até que finalmente admite que alguma espécie de engano - ou, ao menos, algo desconhecido e inesperado - poderá de fato surgir, e que também teme que isso ocorra. Ainda que expresso nas entrelinhas desse diálogo, é possível perceber indícios de que há algum tipo de fragilidade intrínseca a Isabel Archer que, até o presente momento da narrativa, não foi abarcado em totalidade por ela mesma. Os momentos que seguem esse encontro da protagonista com Lord Warburton sugerem a mesma interpretação:

Why then upon her also should it not irresistibly impose itself? Who was she, what was she, that she should hold herself superior? What view of life, what design upon fate, what conception of happiness, had she that pretended to be larger than these fabulous occasions? If she wouldn't do such a thing as that then she must do great things, she must do something greater. Poor Isabel found ground to remind herself from time to time that she must not be too proud, and nothing could be more sincere than her prayer to be delivered from such a danger: the isolation and loneliness of pride had for her mind the horror of a desert place. [...] She had promised him she would consider his question, and when, after he had left her, she wandered back to the bench where he had found her and lost herself in meditation, it might have seemed that she was keeping her vow. But this was not the case; she was wondering if she were not a cold, hard, priggish person, and, on her at last getting up and going rather quickly back to the house, felt, as she had said to her friend, really frightened at herself. (JAMES, 1999, pp. 104 - 105)

A fácil recusa ao pedido de Lord Warburton faz com que Isabel pondere sobre suas reais motivações e, por fim, perceba-se assustada com sua escolha. A protagonista sabe que a proposta do lorde seria irrecusável para muitas jovens; tudo indica, entretanto, que Isabel ainda não sabe exatamente quais motivos a levaram a tal decisão. Sua única certeza é que, frente a tal recusa, deve então fazer “something greater”, e suplica internamente que não se torne orgulhosa demais, o que a impediria de ver as situações com clareza – já que o orgulho excessivo poderia trazer o isolamento e a solidão de um lugar deserto. Chama atenção também o emprego do adjetivo “poor” para a qualificar: esse é um dos primeiros momentos

da narrativa em que a jovem é caracterizada dessa forma, o que pode ser compreendido como um indício de sua situação atual e futura. Dito de outro modo, a alteração no epíteto empregado para descrevê-la sugere, nas entrelinhas, que o destino de Isabel começa a ser desvelado. Assim, o fragmento acima surge como uma antecipação do seu futuro, já que, ao fim do romance, a personagem estará de fato em total isolamento e solidão. O destino trágico de Isabel começa então a ganhar contornos cada vez mais precisos.

Até que o casamento – e o início de sua ruína - se concretize, entretanto, inúmeras pessoas tentam alertá-la sobre suas escolhas, tal como acontece com Daisy Miller. A principal delas é sua amiga de longa data, Henrietta Stackpole, uma jovem jornalista estadunidense que, assim como Isabel, encarna muito dos ideais dos Estados Unidos. Reunidas na Europa, Henrietta encarrega-se de atualizar a amiga sobre assuntos que ela havia deixado pendentes no país natal: um deles, cumpre mencionar, diz respeito a um pretendente, Caspar Goodwood, que também está no continente europeu com o intuito de reencontrar Isabel. Goodwood envia uma carta a ela, informando-a de que veio ao seu encontro para que, finalmente, pudessem resolver um assunto inacabado. Na verdade, Goodwood é um antigo amigo de Isabel e exercerá um papel relevante ao longo de toda a história: os dois personagens compartilham de uma história pregressa de afeto e, não fosse pelo convite para estadia na Europa feito por Mrs. Touchett, é provável que estivessem casados.

O primeiro encontro entre Henrietta, Isabel e os Touchett é extremamente simbólico. Como já mencionado, há a sugestão recorrente de que a protagonista está, pouco a pouco, mudando. Isso foi percebido, por exemplo, no tratamento dado pela voz narrativa, que passa a se referir a Isabel como “poor”, nas analogias aos seus maiores receios e, ainda, no tom sombrio de suas reflexões sobre orgulho, isolamento e solidão, que se diferem substancialmente daqueles narrados inicialmente. Se até então isso surgia ainda no plano da sugestão, Henrietta logo traz a problemática à tona - por ser amiga de longa data de Isabel, a jornalista reconhece facilmente que a permanência na Europa está, em alguma medida, afetando-a. Assim que tem a oportunidade de conversar com Ralph sobre o assunto, ela dá início aos alertas e diz temer que Isabel se machuque. Como solução, Henrietta sugere a Ralph que convide Goodwood para visitar Gardencourt porque “He’s the only man I have ever seen whom I think worthy of Isabel.” (JAMES, 1999, p. 114):

“Very possibly not at all. But it will be good for her. It will call back her thoughts.”

“Call them back - from where?”

“From foreign parts and other unnatural places. Three months ago she gave Mr. Goodwood every reason to suppose he was acceptable to her, and it’s not worthy of Isabel to go back on a real friend simply because she has changed the scene. I’ve

changed the scene too, and the effect of it has been to make me care more for my old associations than ever. It's my belief that the sooner Isabel changes it back again the better. I know her well enough to know that she would never be truly happy over here, and I wish her to form some strong American tie that will act as a preservative."

"Aren't you perhaps a little too much in a hurry?" Ralph enquired. "Don't you think you ought to give her more of a chance in poor old England?"

"A chance to ruin her bright young life? One's never too much in a hurry to save a precious human creature from drowning." (JAMES, 1999, pp. 114 – 115)

Henrietta é a primeira a perceber que a permanência em terras europeias poderá ter um impacto negativo na vida de Isabel. O fragmento acima retoma, explicitamente, a “temática internacional”, haja vista a menção feita por Henrietta sobre a necessidade de resgatar os pensamentos de Isabel do estrangeiro. Não por acaso que ela sugere que Goodwood seja trazido ao local porque ele seria capaz de lembrar Isabel sobre suas origens. Assim como Ulisses teve de ser amarrado ao mastro para ser capaz de se preservar do canto das sereias, Isabel precisa de seu “strong American tie that will act as a preservative.”. Nas entrelinhas do diálogo de Henrietta, há a sugestão de que a razão, tão valorizada pela protagonista como forma de apreensão da realidade, é também limitada diante de situações e impulsos desconhecidos.

Ao não obter sucesso na conversa com Ralph, Henrietta opta por conversar diretamente com Isabel e expressa claramente sua opinião a ela. Henrietta está irredutível em sua opinião sobre a recusa de Isabel ao seu antigo pretendente estadunidense: ela acredita que Isabel está cometendo um grande erro, que poderá ser o início do seu infortúnio. Enquanto isso, Isabel está preocupada apenas com o pedido feito por Henrietta a Ralph, sem o seu consentimento, para que ele convidasse Goodwood a visitar Gardencourt:

“Do you know where you're drifting?” [...] “You're drifting to some great mistake.” Isabel was irritated by her friend's interference, yet she still tried to think what truth this declaration could represent. She could think of nothing that diverted her from saying: “You must be very fond of me, Henrietta, to be willing to be so aggressive.”

“I love you intensely, Isabel,” said Miss Stackpole with feeling.

“Well, if you love me intensely let me as intensely alone. I asked that of Mr. Goodwood, and I must also ask it of you.”

“Take care you're not let alone too much.”

“That's what Mr. Goodwood said to me. I told him I must take the risks.”

“You're a creature of risks - you make me shudder!” (JAMES, 1999, p. 150)

Embora a voz narrativa mencione que Isabel tentou refletir se a declaração da amiga tinha algo de verdadeiro, percebemos que ela não se dedica em pensar profundamente sobre o comentário. Como já mencionado, se até o momento apenas alusões eram feitas a uma provável derrocada na vida de Isabel, agora essa possibilidade chega até ela através das palavras de preocupação de sua amiga.

Mesmo com os avisos recebidos, Isabel permanece firme em sua crença inicial de que o valor da vida está, essencialmente, na experiência que as situações mais diversas podem trazer. Bravamente, portanto, Isabel segue o seu sonho inicial, consciente de que desafios podem porventura surgir. Em uma conversa entre a protagonista e Lord Warburton, na qual ela tenta explicar os motivos que a levaram a recusar a proposta de casamento dele:

“I can’t escape unhappiness,” said Isabel. “In marrying you I shall be trying to.”
 “I don’t know whether you’d try to, but you certainly would: that I must in candour admit!” he exclaimed with an anxious laugh.
 “I mustn’t - I can’t!” cried the girl.
 “Well, if you’re bent on being miserable I don’t see why you should make me so. Whatever charms a life of misery may have for you, it has none for me.”
 “I’m not bent on a life of misery,” said Isabel. “I’ve always been intensely determined to be happy, and I’ve often believed I should be. I’ve told people that; you can ask them. But it comes over me every now and then that I can never be happy in any extraordinary way; not by turning away, by separating myself.”
 “By separating yourself from what?”
 “From life. From the usual chances and dangers, from what most people know and suffer.” (JAMES, 1999, p. 122)

Como vemos, Isabel alega que não pode fugir de seu destino, que inclui uma vida repleta de momentos bons e ruins. Diferentemente dos capítulos iniciais, nos quais o aspecto ingênuo de sua personalidade era enfatizado, agora Isabel demonstra ter a consciência do fluxo de instabilidade inerente ao ato de viver, chegando ao ponto de mencionar que não pode separar-se “da vida, de suas oportunidades e perigos habituais”. Tudo indica que Isabel percebe um excesso de perfeição na vida de Lord Warburton, que seria transferido a ela caso se casassem; como consequência, ela viveria algo que não seria condizente com a realidade da vida real e que jamais traria as experiências que ela tanto almeja viver. Para a jovem, esse não é o sinônimo de felicidade, mas, sim, de exclusão, como é possível perceber no diálogo entre ela e a irmã do lorde:

“You must come to Lockleigh again,” said Miss Molyneux, very sweetly, to Isabel, ignoring this remark of Isabel’s friend. Isabel looked into her quiet eyes a moment, and for that moment seemed to see in their grey depths the reflexion of everything she had rejected in rejecting Lord Warburton - the peace, the kindness, the honour, the possessions, a deep security and a great exclusion. She kissed Miss Molyneux and then she said: “I’m afraid I can never come again.” (JAMES, 1999, p. 124)

O excesso de perfeição, paz, bondade e honra da nobreza inglesa assusta a protagonista, acostumada a viver em ambientes nos quais a busca pela liberdade individual é incentivada. Mesmo que o lorde ofereça a Isabel uma vida considerada ideal para os padrões europeus, ela tem consciência de que essa vida a privaria de um conhecimento profundo da experiência humana e, portanto, rejeita-a. Até o presente momento da narrativa, essa foi a motivação principal que impulsionou as escolhas da protagonista. Com o adoecimento do seu tio, surge

um novo conflito: frente à morte iminente do pai, Ralph Touchett pensa na possibilidade de oferecer a Isabel os meios possíveis para buscar a vida e as experiências que tanto almeja. Mas, antes de tudo, Ralph certifica-se das intenções reais de sua prima:

“I don’t think I want to see it as the young men want to see it. But I do want to look about me.”
 “You want to drain the cup of experience.”
 “No, I don’t wish to touch the cup of experience. It’s a poisoned drink! I only want to see for myself.”
 “You want to see, but not to feel,” Ralph remarked.
 “I don’t think that if one’s a sentient being one can make the distinction. I’m a good deal like Henrietta. The other day when I asked her if she wished to marry she said: ‘Not till I’ve seen Europe!’ I too don’t wish to marry till I’ve seen Europe.”
 “You evidently expect a crowned head will be struck with you.”
 “No, that would be worse than marrying Lord Warburton. But it’s getting very dark,”
 [...]
 “You’ve answered my question,” he said at last. “You’ve told me what I wanted. I’m greatly obliged to you.”
 “It seems to me I’ve told you very little.”
 “You’ve told me the great thing: that the world interests you and that you want to throw yourself into it.” (JAMES, 1999, p. 136)

É pungente o quanto Isabel deseja “ver por ela mesma” a ponto de ela insistir sobre o quanto deseja “viver a experiência”. Por isso, Ralph vê uma oportunidade de transformar Isabel em um experimento vivo, provendo-a com as condições financeiras para ver o mundo do modo que bem entender. Por outro lado, Isabel não possui traquejo social nem conhece a fundo as convenções em vigor no mundo europeu, o que a torna uma vítima fácil de pessoas mal-intencionadas que buscariam se aproximar dela pela sua fortuna. Assim, surge um paradoxo comum também à maioria das tragédias clássicas, já mencionado anteriormente: Isabel ainda não tem o conhecimento de mundo necessário para que possa fazer o julgamento correto das situações e, assim, evitar cometer o erro que a levará ao destino trágico. Tal como os heróis e as heroínas trágicos, Isabel só saberá o suficiente quando estiver em meio à situação *per se*.

À medida que a narrativa se desenrola e mais informações sobre Isabel são apresentadas, surgem indícios sobre alguns dos traços de sua personalidade que, possivelmente, farão com que ela incorra em algum equívoco. Como mencionado, Caspar Goodwood foi à Europa para vê-la. No encontro dos dois, Isabel pede um tempo de ao menos dois anos, a fim de viver um pouco, até que pudesse tomar sua decisão sobre aceitar o pedido de casamento dele. Caspar, por seu turno, interroga Isabel sobre diversas questões, como, por exemplo, sobre sua previsão de retorno aos Estados Unidos, sobre quando será o próximo encontro deles e, por fim, menciona que se chateou com a falta de resposta a uma carta enviada a ela. Além disso, o jovem, extremamente apaixonado, comunica com clareza o seu maior receio: o de que Isabel se case com algum europeu. A jovem irrita-se profundamente

com o comentário do amigo e não hesita em vangloriar-se sobre o recente pedido de casamento que recebera:

“I’ve proved it to others as well.” And she paused a moment. “I refused a proposal of marriage last week; what they call - no doubt - a dazzling one.”
 “I’m very glad to hear it,” said the young man gravely.
 “It was a proposal many girls would have accepted; it had everything to recommend it.” Isabel had not proposed to herself to tell this story, but, now she had begun, the satisfaction of speaking it out and doing herself justice took possession of her. “I was offered a great position and a great fortune - by a person whom I like extremely.”
 Caspar watched her with intense interest. “Is he an Englishman?”
 “He’s an English nobleman,” said Isabel.
 Her visitor received this announcement at first in silence, but at last said: “I’m glad he’s disappointed.”
 “Well then, as you have companions in misfortune, make the best of it.”
 “I don’t call him a companion,” said Casper grimly.
 “Why not - since I declined his offer absolutely?”
 “That doesn’t make him my companion. Besides, he’s an Englishman.”
 “And pray isn’t an Englishman a human being?” Isabel asked. (JAMES, 1999, pp. 143 – 144)

Não satisfeita em contar a Caspar que já havia recebido um pedido de matrimônio, Isabel exalta-se em mencionar que rejeitou uma proposta irrecusável aos olhos de muitas garotas devido à nobreza do proponente. Assim, a atitude da protagonista, que pode ser lida à luz da pura vaidade, surge como um dos primeiros indícios de que ela pode, de fato, deixar-se levar pela soberba. A conduta exibida pela jovem parece ser um flerte com a desmedida porque não passa de arrogância empregada desnecessariamente na ocasião, apenas para fins de autopromoção. O excerto retoma também a questão da inconsistência, apresentada primeiramente no sexto capítulo, no qual a voz narrativa mencionou que Isabel envaidecia-se em perceber que conseguia aprender com os erros alheios e, sobretudo, com o alto senso moral que havia desenvolvido a respeito de si mesma devido a essa habilidade. Neste momento, a voz narrativa sutilmente sugere que os perigos de um senso moral tão elevado era o da inconsistência: “Seeing such things had quickened her high spirit; it seemed indecent not to scorn them. Of course the danger of a high spirit was the danger of inconsistency.”. (JAMES, 1999, p. 55). No diálogo acima, parece haver a representação dessa inconsistência com o agravante de que Caspar, antes de tudo, é um grande amigo de Isabel. No que tange à conduta da protagonista, a inconsistência é um perigo que pode se aproximar a passos largos caso ela se deixe levar pela vaidade.

Por outro lado, o comentário consideravelmente arrogante feito pela protagonista parece ser justificado pelo aborrecimento causado pela chegada do antigo pretendente que retornou a sua vida exigindo-lhe respostas. Além disso, o profundo anseio de Isabel em experimentar livremente as possibilidades que a viagem lhe trouxe fornece algum contraponto

que, em certa medida, pode justificar suas respostas impulsivas. Na verdade, essa interpretação surge a partir de um dos últimos diálogos entre a protagonista e Caspar, já próximo do fim do capítulo em questão:

“I’m not in my first youth - I can do what I choose - I belong quite to the independent class. I’ve neither father nor mother; I’m poor and of a serious disposition; I’m not pretty. I therefore am not bound to be timid and conventional; indeed I can’t afford such luxuries. Besides, I try to judge things for myself; to judge wrong, I think, is more honourable than not to judge at all. I don’t wish to be a mere sheep in the flock; I wish to choose my fate and know something of human affairs beyond what other people think it compatible with propriety to tell me.” She paused a moment, but not long enough for her companion to reply. He was apparently on the point of doing so when she went on: “Let me say this to you, Mr. Goodwood. You’re so kind as to speak of being afraid of my marrying. If you should hear a rumour that I’m on the point of doing so - girls are liable to have such things said about them - remember what I have told you about my love of liberty and venture to doubt it.” (JAMES, 1999, pp. 146 – 147)

Até este ponto da narrativa, Isabel tem sido bem-sucedida em manter-se fiel aos seus ideais, conseguindo aliar seus valores às novas demandas da sociedade europeia. Em outras palavras, a protagonista permanece em uma posição promissora, segundo a qual confia em suas impressões e em sua capacidade para avaliar os acontecimentos e as pessoas a despeito do que sua amiga, Henrietta, alega. Como sabemos, para Henrietta já existem mudanças perceptíveis na conduta de Isabel que, se não forem coibidas, podem levá-la a um caminho degradante. O fragmento acima apresenta um resumo interessante da personalidade de Isabel, desta vez enunciado por suas palavras: ela não deseja ser mais uma na multidão porque seu propósito é escolher seu destino, julgando a partir de sua própria perspectiva e experiência. Como acontecera em outros momentos da narrativa, é notório aqui o eco da tradição do trágico, na qual encontramos protagonistas cujos destinos devem ser fruto de escolha infortuna própria e não de imposições externas. Tais escolhas, no âmbito do trágico, dizem respeito às *tragic flaws*, conhecidas também como falha aristotélica (*hamartia*).

O capítulo seguinte inicia de modo interessante porque trata da repercussão em Isabel daquela conversa com Caspar. Pela primeira vez, a narração versa sobre sentimentos confusos e sensações obscuras e revela, assim, um recorte até então inexplorado da psique da protagonista:

She intensely rejoiced that Caspar Goodwood was gone; there was something in having thus got rid of him that was like the payment, for a stamped receipt, of some debt too long on her mind. As she felt the glad relief she bowed her head a little lower; the sense was there, throbbing in her heart; it was part of her emotion, but it was a thing to be ashamed of - it was profane and out of place. It was not for some ten minutes that she rose from her knees, and even when she came back to the sitting-room her tremor had not quite subsided. It had had, verily, two causes: part of it was to be accounted for by her long discussion with Mr. Goodwood, but it might

be feared that the rest was simply the enjoyment she found in the exercise of her power. She sat down in the same chair again and took up her book, but without going through the form of opening the volume. She leaned back, with that low, soft, aspiring murmur with which she often uttered her response to accidents of which the brighter side was not superficially obvious, and yielded to the satisfaction of having refused two ardent suitors in a fortnight. That love of liberty of which she had given Caspar Goodwood so bold a sketch was as yet almost exclusively theoretic; she had not been able to indulge it on a large scale. But it appeared to her she had done something; she had tasted of the delight, if not of battle, at least of victory; she had done what was truest to her plan. (JAMES, 1999, pp. 148 – 149)

O emprego de verbos relacionados a sensações, tais como “rejoiced”, “felt”, “throbbing”, “be ashamed of”, transmite com clareza os sentimentos que Isabel vivencia em seu corpo e em sua mente. A passagem acima corrobora a interpretação de que Isabel possui certa inclinação à vaidade, apresentada apenas nas entrelinhas até o presente momento - inclinação que surge por meio de vislumbres de certa empáfia em algumas de suas atitudes. Isabel sente, de fato, alívio na partida de Caspar, mas teme que, muito do que sente, trata-se de prazer em exercer superioridade – um sentimento que ela sabe ser profano e impróprio. Isso tudo parece ser agravado pela satisfação que ela experimenta em ter recusado dois pretendentes em quinze dias. Não por acaso seu coração pulsa violentamente, o que indica seu constrangimento ao perceber-se aliviada e, ao mesmo tempo, contente por fazer uso de seu poder. Assim, o trecho sugere um embate interior entre a petulância e a vergonha experimentadas pela protagonista ao exercer certa autoridade. Tais sentimentos, por conseguinte, também podem ser lidos como um prenúncio sobre os traços da personalidade de Isabel que, possivelmente, a levarão a incorrer em falhas de julgamento. Por outro lado, há que se considerar que Isabel também age dessa maneira com o objetivo de ser fiel ao seu plano primordial: experimentar a vida diretamente antes de prender-se às restrições de um casamento.

Revelado o primeiro descompasso na personalidade da protagonista, ocorre o próximo grande acontecimento da história: Ralph recebe um telegrama de sua mãe, no qual ela o informa de que Mr. Touchett, seu pai, está extremamente doente. Assim, cria-se a situação ideal para a concretização dos sonhos de Isabel, já que Ralph convencerá seu pai a deixar parte da herança para ela. O jovem enfim começa a arquitetar o seu plano com a justificativa de oferecer a possibilidade para que Isabel, finalmente, experimente a liberdade pela qual tanto ansiava:

“Well, I don’t know,” Mr. Touchett answered. “I don’t think I enter into your spirit. It seems to me immoral.”
 “Immoral, dear daddy?”
 “Well, I don’t know that it’s right to make everything so easy for a person.”

“It surely depends upon the person. When the person’s good, your making things easy is all to the credit of virtue. To facilitate the execution of good impulses, what can be a nobler act?”

This was a little difficult to follow, and Mr. Touchett considered it for a while. At last he said: “Isabel’s a sweet young thing; but do you think she’s so good as that?” “She’s as good as her best opportunities,” Ralph returned. (JAMES, 1999, p. 166)

Nesse diálogo, a questão da moralidade e da nobreza dos atos das personagens é apresentada - ainda que não seja o tema central, a discussão acerca dos valores éticos e morais surge em grande parte da ficção jamesiana. Para James, principalmente em sua obra tardia, o interesse estava mais em desvelar o processo de construção das escolhas de suas personagens e o modo como isso ocorre em suas consciências, do que, necessariamente, apresentar um juízo de valor quanto ao certo ou errado, ao mal ou bem. Por isso, é magistral o modo como James arquitetou o tema central deste romance: Isabel, que tanto ansiava por viver experiências, é submetida a um grande experimento, planejado por seu primo. Ralph, como bom filósofo e observador da humanidade, percebe na prima o potencial para os mais nobres atos e sabe, além do mais, que as condições materiais adequadas poderiam não só fazer as virtudes dela aflorarem como também fornecer os meios para que ela realizasse suas aspirações. Posteriormente, a riqueza herdada torna-se o motivo pelo qual ela atrai o interesse de Madame Merle e Gilbert Osmond, um ex-casal de amantes que a ludibria com o intuito de tomar para si a herança. Ironicamente, a fortuna acaba por representar um infortúnio na vida de Isabel, somente compreendido como tal ao longo dos acontecimentos.

Madame Merle é amiga de longa data da tia de Isabel e frequenta Gardencourt regularmente. Ao retornar à casa dos tios em virtude da grave situação de Mr. Touchett, Isabel ouve alguém tocando o piano esplendidamente, vai ao seu encontro, e descobre tratar-se de Merle – uma senhora que tem em torno de quarenta anos e é uma expatriada estadunidense que vive na Europa há muitos anos. Logo ambas firmam laços de amizade sustentados, principalmente, pelo interesse que Merle demonstra pela vida de Isabel. A protagonista, naturalmente, fica envaidecida em perceber que alguém que, à primeira vista, demonstra ter um caráter distinto esteja interessada em sua história. Neste momento inicial de aproximação entre ambas, Isabel - talvez por ser órfã - parece ver em Madame Merle uma figura algo maternal.

Madame Merle, por sua vez, pouco revela sobre sua vida, mostrando-se reservada quanto a diversos aspectos de sua história pregressa. Através da voz narrativa, o leitor descobre que o caráter nebuloso de Merle também é percebido por Isabel:

I know not whether it was on this occasion or on some other that the conversation had taken the turn I have just indicated she said to Isabel that she would some day a

tale unfold. Isabel assured her she should delight to listen to one, and reminded her more than once of this engagement. Madame Merle, however, begged repeatedly for a respite, and at last frankly told her young companion that they must wait till they knew each other better. This would be sure to happen, a long friendship so visibly lay before them. Isabel assented, but at the same time enquired if she mightn't be trusted - if she appeared capable of a betrayal of confidence. (JAMES, 1999, p. 172)

Cabe destacar o papel desempenhado pela voz narrativa nessa passagem, pois, ao mesmo tempo em que volta a se apresentar como “I”, isto é, como narrador focalizador externo, e demonstrar incerteza quanto ao momento exato em que a conversa ocorreu, não omite o fato de que sabe mais do que as personagens, já que antecipa um acontecimento futuro, a saber, a amizade que se estabelecerá entre ambas. Além disso, o fragmento traz à baila uma oposição interessante que pode ser apontada como outro motivo pelo qual Isabel terá um destino trágico. Por meio da focalização em Isabel, revela-se algo importante: a protagonista intui que a nova amiga talvez não mereça tamanha credibilidade e pergunta-se se Merle seria capaz de trair sua confiança. Isso aponta para um descompasso entre o que Isabel intui, mas opta por não “ver”. Dito de outro modo, a oposição entre o que ela sabe, ainda que não consiga abarcar completamente o conhecimento, e o que escolhe conscientemente não “enxergar”. De fato, o desprezo da protagonista pelos alertas recebidos sobre o perigo que a rodeia, seja por meio de sua própria intuição (como é o caso acima) ou através de outras pessoas, será cada vez mais recorrente.

Em contrapartida, a desatenção também pode ser compreendida como resquício da cultura estadunidense ainda extremamente presente em Isabel, dado que ela parece julgar o mundo a partir de sua própria – e limitada – experiência. Como já mencionado, para a jovem, alguns dos códigos sociais do continente europeu soam obsoletos e parecem um impedimento à expressão de sua verdadeira subjetividade. Até este ponto da narrativa, Isabel é capaz de manter as características que são caras à sua personalidade, a saber, sua visão sobre a liberdade, seu anseio pela experiência, certa ingenuidade no traquejo social e, sobretudo, a certeza de que sua autossuficiência se origina, antes de tudo, em si mesma e não no mundo exterior. Ecoando Daisy Miller, cuja singularidade é igualmente notável, Isabel apresenta uma verdadeira defesa de sua essência em uma conversa com Madame Merle. Para a expatriada norte-americana, o *self* é composto por tudo que pertence às pessoas, estendendo-se, inclusive, às roupas. Essa concepção é incabível para a jovem, que responde veementemente:

“I don't agree with you. I think just the other way. I don't know whether I succeed in expressing myself, but I know that nothing else expresses me. Nothing that belongs to me is any measure of me; everything's on the contrary a limit, a barrier, and a perfectly arbitrary one. Certainly the clothes which, as you say, I choose to wear, don't express me; and heaven forbid they should!” (JAMES, 1999, p. 179)

Isabel tem clareza quanto ao que realmente a representa e, principalmente, ao que atribui valor. Não satisfeita, a protagonista vai ainda mais longe e esclarece que não gostaria de ser julgada por suas vestimentas, já que elas são meras imposições da sociedade: “Possibly; but I don’t care to be judged by that. My clothes may express the dressmaker, but they don’t express me. To begin with it’s not my own choice that I wear them; they’re imposed upon me by society.” (JAMES, 1999, p. 180). O discurso da protagonista assemelha-se às concepções feministas que surgiram, de modo mais regular, a partir do século XX, e complementa toda a construção de Isabel neste primeiro momento da narrativa, que antecede o recebimento da herança. Embora tenha desenvolvido certo apreço e admiração por Merle, Isabel não renega completamente suas crenças e convicções. Como vimos, ela consegue manter um bom equilíbrio entre quem realmente é e o que as experiências têm trazido e acrescentado a sua vida. Voltamo-nos, agora, ao momento posterior à conversa supracitada, que trata do falecimento de Mr. Touchett e da fortuna expressiva deixada para Isabel.

Após receber a herança, Mrs. Touchett encarrega-se de instruir Isabel sobre seus deveres e obrigações como uma moça de posses; desse modo, a protagonista inicia sua nova trajetória já ciente de suas responsabilidades. O papel de sua melhor amiga, Henrietta, por outro lado, permanece o mesmo: ela insiste em alertar Isabel sobre os possíveis perigos de sua atual situação. No primeiro encontro após o recebimento da herança, Henrietta é novamente enfática em sua opinião:

“I see,” Isabel had answered. “You think it will prove a curse in disguise. Perhaps it will.”

“Leave it to some one you care less for - that’s what I should have said.”

“To yourself for instance?” Isabel suggested jocosely. And then, “Do you really believe it will ruin me?” she asked in quite another tone.

“I hope it won’t ruin you; but it will certainly confirm your dangerous tendencies.”

“Do you mean the love of luxury - of extravagance?”

“No, no,” said Henrietta; “I mean your exposure on the moral side. I approve of luxury; I think we ought to be as elegant as possible. Look at the luxury of our western cities; I’ve seen nothing over here to compare with it. I hope you’ll never become grossly sensual; but I’m not afraid of that. The peril for you is that you live too much in the world of your own dreams. You’re not enough in contact with reality - with the toiling, striving, suffering, I may even say sinning, world that surrounds you. You’re too fastidious; you’ve too many graceful illusions. Your newly-acquired thousands will shut you up more and more to the society of a few selfish and heartless people who will be interested in keeping them up.” (JAMES, 1999, pp. 191 - 192)

Henrietta pode ser compreendida como a “voz” mais racional da consciência de Isabel, pois ela aponta as características que futuramente podem levá-la a um caminho obscuro. Na verdade, o comentário da jornalista não traz novidades, posto que trata de informações já apresentadas anteriormente, como a questão da ingenuidade e do pouco conhecimento de

mundo de Isabel. No entanto, essa retomada é relevante não apenas porque antecipa grande parte dos problemas que a protagonista enfrentará como também porque menciona as causas que a levarão ao encontro com tais dificuldades. De fato, a fala de Henrietta explicita a “cegueira” de Isabel, que, mesmo frente a tantos alertas, permanece irreduzível em seu modo de agir. Nas entrelinhas do discurso, há também a sugestão sobre uma possível corrupção moral inerente ao dinheiro. Mais uma vez, a oposição entre o mundo “material” e “espiritual” é sublinhada e parece indicar que a ruína de Isabel virá se, porventura, ela for incapaz de unir tais opostos. Em outras palavras, somente através da preservação de sua “essência” Isabel será capaz de evitar perder-se no mundo das “aparências”.

Isabel acaba por refletir a respeito do assunto tão recorrentemente abordado por sua amiga e, em uma conversa com seu primo Ralph, confessa que tem medo de sua nova situação. Nesta ocasião, ambos discutem sobre o dinheiro herdado, a opinião de Henrietta e o modo como a protagonista costuma questionar tudo minuciosamente. Curiosamente, a jovem expressa receio porque percebe que a fortuna veio carregada de dois outros elementos - a liberdade pela qual ela tanto ansiava, mas também a responsabilidade:

She looked at him as if she had not heard him - though she was following out the train of reflexion which he himself had kindled. “I try to care more about the world than about myself - but I always come back to myself. It’s because I’m afraid.” She stopped; her voice had trembled a little. “Yes, I’m afraid; I can’t tell you. A large fortune means freedom, and I’m afraid of that. It’s such a fine thing, and one should make such a good use of it. If one shouldn’t one would be ashamed. And one must keep thinking; it’s a constant effort. I’m not sure it’s not a greater happiness to be powerless.”

“For weak people I’ve no doubt it’s a greater happiness. For weak people the effort not to be contemptible must be great.”

“And how do you know I’m not weak?” Isabel asked.

“Ah,” Ralph answered with a flush that the girl noticed, “if you are I’m awfully sold!” (JAMES, 1999, p. 197)

Tão logo toma conhecimento sobre a nova condição milionária de Isabel, Merle vai ao encontro de seu ex-amante, Osmond, para avisá-lo de que encontrou a jovem perfeita para casar-se com ele e garantir um bom futuro para a filha que possuem juntos. Vale destacar que a protagonista é escolhida não apenas em virtude do seu dinheiro, mas também porque é uma jovem extremamente distinta:

“Is she beautiful, clever, rich, splendid, universally intelligent and unprecedentedly virtuous? It’s only on those conditions that I care to make her acquaintance. You know I asked you some time ago never to speak to me of a creature who shouldn’t correspond to that description. I know plenty of dingy people; I don’t want to know any more.” [...] “I’m sorry for Miss Archer” - Osmond declared. (JAMES, 1999, p. 211)

No fragmento acima, Merle apresenta seu plano a Osmond e compreendemos qual tipo de pessoa ele considera digna de sua atenção. Assim como Merle, Gilbert Osmond é um expatriado estadunidense que, desde a infância, tem a Europa como residência oficial. A história que se conta a seu respeito é nebulosa: sua ex-esposa, já falecida, deixou-o encarregado dos cuidados de sua filha, Pansy, tarefa desempenhada por ele com grande zelo. A triste história, no entanto, é falsa: a verdadeira mãe de Pansy é Madame Merle e a mentira, inventada por ambos para proteger o passado considerado imoral. Aqui cabem algumas considerações sobre Gilbert Osmond, o homem com quem Isabel Archer se casará. Osmond é apresentado como um apreciador de arte, cujo narcisismo e perfeccionismo são refletidos não apenas em sua rara coleção de obras artísticas como também em suas maneiras. Nada a respeito dele é mal calculado: suas palavras, gestos e modos são pensados cautelosamente e, por isso, Osmond é uma personagem que se destaca pela artificialidade na forma com que se porta. Não por acaso ele demonstra interesse em Isabel: a personalidade dela era rara, encaixando-se, portanto, nos critérios de superioridade dele.

Os capítulos seguintes abordam os primeiros encontros entre Isabel e Osmond. Em uma conversa com o primo, a protagonista menciona que está cada vez mais próxima de Madame Merle, como forma de verificar se ela seria, de fato, merecedora de confiança. Mas Isabel é induzida ao erro por Ralph, que também não havia sido capaz de perceber a malícia nas intenções de Merle: “Ah, with Madame Merle you may go anywhere, *de confiance*,” said Ralph. “She knows none but the best people.” (JAMES, 1999, p. 219). À vista disso, Isabel começa a ouvir mais atentamente os comentários de Merle sobre Osmond; eventualmente, Osmond vai à casa que Mrs. Touchett possui na Itália e finalmente é apresentado à jovem herdeira. Na ocasião, Isabel é pessoalmente convidada a visitá-lo em sua residência, que também se localiza no país. Juntamente com Merle, a protagonista vai, pela primeira vez, à casa de Osmond e os comentários da voz narrativa já indicam estranhamento porque a residência possui algo de sombrio: “There was something grave and strong in the place; it looked somehow as if, once you were in, you would need an act of energy to get out. For Isabel, however, there was of course as yet no thought of getting out, but only of advancing.” (JAMES, 1999. p. 222).

A presença de Gilbert Osmond traz uma atmosfera obscura para a narrativa, impactando também na forma com que Isabel age – sua espontaneidade, por exemplo, desaparece. Isso ocorre porque ela nota que Osmond aparenta ser extremamente requintado e, é claro, por já sentir-se, em alguma medida, atraída por ele:

A part of Isabel's fatigue came from the effort to appear as intelligent as she believed Madame Merle had described her, and from the fear (very unusual with her) of exposing - not her ignorance; for that she cared comparatively little - but her possible grossness of perception. It would have annoyed her to express a liking for something he, in his superior enlightenment, would think she oughtn't to like; or to pass by something at which the truly initiated mind would arrest itself. She had no wish to fall into that grotesqueness - in which she had seen women (and it was a warning) serenely, yet ignobly, flounder. She was very careful therefore as to what she said, as to what she noticed or failed to notice; more careful than she had ever been before. (JAMES, 1999, p. 230)

Inata à sua personalidade, a naturalidade de Isabel começa a se esvaír. Ela vê Osmond como alguém extremamente superior às outras pessoas e teme que ele a veja como alguém que não possui sensibilidade à altura. A focalização na subjetividade de Isabel nos permite perceber, pela primeira vez, que a protagonista questiona a própria inteligência e apega-se às aparências para evitar que seja mal compreendida. Como sabemos, essa não era uma preocupação inerente a Isabel e pode ser compreendida como um dos primeiros sinais de que ela começa a se distanciar de seu verdadeiro “eu”. Convém destacar também a ironia sutil presente nesse fragmento: Isabel teme não parecer inteligente o suficiente e acabar demonstrando algum sinal de que sua percepção não é tão apurada quanto a de Osmond. Ela consegue evitar que Osmond perceba qualquer “possible grossness of perception” em sua conduta, mas isto não evita que sua própria percepção dos fatos seja grosseira. Caso sua compreensão/percepção fosse um pouco mais apurada, Isabel possivelmente teria percebido o caráter calculista e narcisista de Osmond em tempo. A ironia soa trágica porque antecipa um dos grandes motivos pelos quais Isabel cometerá o erro trágico, que será justamente a sua percepção “grosseira”, pouco apurada, da realidade e da malícia presentes na sociedade europeia.

A conversa seguinte entre eles sugere a mesma linha de interpretação: ambos discutem sobre planos e Osmond afirma que está colocando o seu em prática no momento da conversa. Isabel não percebe que ele está sendo o mais honesto possível e sequer considera que ele esteja, literalmente, executando um planejamento antigo:

“Have you never made plans?”
 “Yes, I made one years ago, and I'm acting on it to-day.”
 “It must have been a very pleasant one,” Isabel permitted herself to observe.
 “It was very simple. It was to be as quiet as possible.”
 “As quiet?” the girl repeated.
 “Not to worry - not to strive nor struggle. To resign myself. To be content with little.” He spoke these sentences slowly, with short pauses between, and his intelligent regard was fixed on his visitor's with the conscious air of a man who has brought himself to confess something. (JAMES, 1999, p. 231)

Osmond prossegue comentando sobre a história de sua vida e sobre o quanto teve de “renunciar”. Por meio do fluxo de consciência, vemos as impressões de Isabel sobre o

diálogo: “She scarcely understood him; it seemed a question whether he were joking or not. Why should a man who struck her as having a great fund of reserve suddenly bring himself to be so confidential? This was his affair, however, and his confidences were interesting.” (JAMES, 1999, p. 232). Isabel intui que há algo de incomum na confissão porque Osmond havia se mostrado muito reservado até então, mas acaba por dedicar sua atenção ao caráter confessional do discurso, o que a impede, outra vez, de analisar profundamente o que pressentiu como estranho.

Assim, cada vez mais frequentemente na narrativa, vem à tona o descompasso entre a percepção das personagens. Enquanto Isabel e Ralph nada suspeitam a respeito do recente interesse de Merle e Osmond pelos assuntos da família Touchett, a irmã de Osmond, Countess Gemini, capta rapidamente que o ex-casal está tramando algo. Countess Gemini também se encontra na residência de Osmond no momento da visita de Isabel e, assim que percebe as verdadeiras intenções de ambos quanto ao convite à jovem, procura Merle para informá-la de que revelará tudo para a herdeira: “I’m not sure of that. You’re capable of anything, you and Osmond. I don’t mean Osmond by himself, and don’t mean you by yourself. But together you’re dangerous - like some chemical combination.” [...] “I don’t mean to touch you - but I shall talk to that girl.” (JAMES, 1999, pp. 234 - 235). Pressionada, Merle exige que ela não se envolva e o capítulo se encaminha para o fim com um diálogo interessante:

“Well, it’s a pity she’s so charming,” the Countess declared. “To be sacrificed, any girl would do. She needn’t be superior.”
 “If she weren’t superior your brother would never look at her. He must have the best.”
 “Yes,” returned the Countess as they went forward a little to meet the others, “he’s very hard to satisfy. That makes me tremble for her happiness!” (JAMES, 1999, p. 238)

Novamente, há a menção à superioridade de Isabel e destaca-se o comentário de Merle sobre o fato de Osmond aceitar somente o “melhor”. No universo ficcional de Henry James, o caráter de eminência das protagonistas está relacionado a diversos fatores, como personalidade e singularidade. A distinção das protagonistas frequentemente terá efeitos negativos, acarretando a destruição de suas subjetividades, como foi também o caso de Daisy Miller e será o de Milly Theale.

A partir desse momento, Isabel começa a ser tratada como mais uma peça dentro da coleção de arte de Osmond, cuja seleção prevê a entrada apenas do melhor e mais raro objeto. No trecho acima, as palavras da condessa Gemini ecoam as de Henrietta e apontam para o futuro sombrio que possivelmente aguardará a protagonista caso ela aceite se casar com Osmond. Já presente no discurso da irmã de Osmond, o vocabulário usado para referir-se a

Isabel é, mais uma vez, o oposto daquele encontrado nos momentos em que a protagonista podia expressar completamente sua personalidade. À vista disso, é significativo o fato de que as personagens que cercam Isabel conseguem perceber algo que ela mesma não vê. Quando Osmond visita Isabel pela segunda vez, a tia da moça - assim como acontecera com a condessa Gemini - começa a desconfiar da aproximação. Sem hesitar, Mrs. Touchett questiona a amiga sobre um possível interesse de Osmond pela sobrinha, o que Merle descaradamente nega, alegando não saber nada a respeito. Assim, Madame Merle consegue enganar a amiga de longa data, provando o quão ardiloso é seu plano.

O capítulo XXVII narra a visita das personagens a Roma. A estrutura textual deste capítulo parece servir como uma transição entre os acontecimentos progressos (cuja ênfase recaiu sobre a apresentação da personalidade radiante de Isabel e sua reação aos acontecimentos externos) e os próximos dilemas. Ao passear pelo campo de ruínas, Isabel, em alguma medida, identifica-se com o espaço à sua volta e a narração de seus pensamentos condensa todo o seu presente e futuro:

By her own measure she was very happy; she would even have been willing to take these hours for the happiest she was ever to know. The sense of the terrible human past was heavy to her, but that of something altogether contemporary would suddenly give it wings that it could wave in the blue. Her consciousness was so mixed that she scarcely knew where the different parts of it would lead her, and she went about in a repressed ecstasy of contemplation, seeing often in the things she looked at a great deal more than was there, and yet not seeing many of the items enumerated in her Murray. [...] From the Roman past to Isabel Archer's future was a long stride, but her imagination had taken it in a single flight and now hovered in slow circles over the nearer and richer field. She was so absorbed in her thoughts, as she bent her eyes upon a row of cracked but not dislocated slabs covering the ground at her feet, that she had not heard the sound of approaching footsteps before a shadow was thrown across the line of her vision. (JAMES, 1999, pp. 250 – 251)

Absorta em contemplação, Isabel vê muito mais do que realmente existe à sua frente, deixando-se levar por devaneios, ao passo que não enxerga os itens enumerados no seu próprio guia turístico. Na verdade, nas entrelinhas desse fragmento, há a descrição do momento atual de Isabel, em uma referência indireta ao fato de que muitos à sua volta já percebem a situação que está se delineando, enquanto ela permanece “cega”, incapaz de enxergar o óbvio. As sentenças finais sugerem interpretação análoga: Isabel estava tão absorta em seus pensamentos observando uma linha de lajes rachadas sob seus pés que sequer ouve alguém se aproximando. Curiosamente, Isabel só perceberá a presença de Lord Warburton quando a sombra dele surge e atrapalha a visão dela. A passagem acima pode ser compreendida também como uma analogia velada ao presente e ao futuro de Isabel: ela também estará pisando em solo “rachado”, isto é, em solo estragado, na sua relação com

Osmond, mas só será capaz de compreender que o solo está estragado quando a “escuridão”, como a sombra acima, surgir e se sobrepuser a ela e às suas vontades. A forma como Henry James estrutura o espaço de modo a representar a experiência interna das personagens tem sido extensivamente estudada pela crítica literária, haja vista a complexidade e sutileza com que o autor elabora tal questão².

A transição que se iniciou no capítulo XXVII pode ser percebida, com maior clareza, no capítulo XXIX, no qual Osmond dá um novo passo em direção ao seu objetivo e, finalmente, declara o seu amor para Isabel. Diferentemente dos outros pretendentes, Osmond é astuto o suficiente para escolher quando seria o momento e a forma adequada para fazer isso. Ele opta por dizer a Isabel que está completamente apaixonado por ela, mas não menciona, em momento algum, a possibilidade de pedi-la em casamento. Assim, ele usa de uma falsa humildade para chamar a atenção da jovem:

“I haven’t the idea that it will matter much to you,” said Osmond. “I’ve too little to offer you. What I have - it’s enough for me; but it’s not enough for you. I’ve neither fortune, nor fame, nor extrinsic advantages of any kind. So I offer nothing. I only tell you because I think it can’t offend you, and some day or other it may give you pleasure. It gives me pleasure, I assure you,” [...] “It gives me no pain, because it’s perfectly simple. For me you’ll always be the most important woman in the world.” (JAMES, 1999, p. 269)

Além disso, Osmond afirma que, caso se encontrem novamente, o seu sentimento será exatamente igual, pois ele permanecerá esperando por ela. Ou seja, ele não pressiona Isabel para que se encontrem, deixando nas entrelinhas que o encontro depende dela e que, caso não ocorra, não será um problema. A atitude de Osmond certamente surpreende Isabel, que já estava acostumada com pretendentes que faziam toda sorte de elogios e apressadamente sugeriam o casamento. Como bom analista que é, Osmond percebe o valor que a protagonista dá à independência e, por isso, decide trilhar um caminho diferente do comumente seguido pelos outros pretendentes. Ao fim da conversa, ele faz um único pedido a Isabel – que ela visite a sua filha, Pansy, e diga a ela que deve amar muito o pai: “Go and see my little daughter before you leave Florence. She’s alone at the villa; I decided not to send her to my sister, who hasn’t at all my ideas. Tell her she must love her poor father very much,” said Gilbert Osmond gently.” (JAMES, 1999, p. 270). Despretensiosamente, portanto, Osmond faz um pedido que tem por objetivo apelar para a compaixão de Isabel e torná-la íntima de sua filha. Como é possível imaginar, Pansy é usada como mais uma peça do perverso plano, já que ela é uma menina extremamente bondosa, cuja ingenuidade e educação já haviam

² No Brasil, a tese de Natasha Vicente da Silveira Costa, intitulada *A linguagem do espaço em Henry James: A fase Madura*, aborda tais elementos.

chamado a atenção da protagonista na visita anterior. No encontro em questão, narrada no capítulo XXX, Isabel fica ainda mais surpresa com a pureza da jovem: Pansy fala sobre a falta de dinheiro de seu pai e sobre a tristeza dele, mencionando, inclusive, que ela precisa de um dote para casar-se. Naturalmente, a protagonista se compadece da situação dramática da família e, sem saber, dá mais um passo em direção à realização do plano de Osmond.

Os efeitos desses acontecimentos são refletidos tanto na desestruturação interna de Isabel como também na organização formal da narrativa. Isso porque os capítulos que seguem são estruturados de modo divergente dos anteriores, o que reforça o impacto da confissão de Osmond na vida da protagonista. No capítulo seguinte, XXXI, há um salto gigantesco no tempo da narrativa, e trata do retorno de Isabel a Gardencourt, um ano após o início de sua viagem para conhecer o mundo. A respeito das aventuras da jovem em sua tão aguardada jornada, portanto, pouco é trazido ao leitor – isso sugere que, quanto mais Isabel se aproxima de concretizar o casamento com Osmond, tanto mais ela vai se distanciando de si mesma, o que é corroborado pela pouca atenção dada às suas experiências ao longo da viagem:

Isabel came back to Florence, but only after several months; an interval sufficiently replete with incident. It is not, however, during this interval that we are closely concerned with her; our attention is engaged again on a certain day in the late spring-time, shortly after her return to Palazzo Crescentini and a year from the date of the incidents just narrated. She was alone on this occasion, in one of the smaller of the numerous rooms devoted by Mrs. Touchett to social uses, and there was that in her expression and attitude which would have suggested that she was expecting a visitor. (JAMES, 1999, p. 275)

Essa passagem inicia o capítulo XXXI e as informações sobre os acontecimentos do ano anterior são trazidas de modo indireto para o leitor. Como é possível perceber, devido à drástica transição temporal, torna-se difícil situar o momento presente da história, que trata de dois períodos distintos: a viagem que ocorreu e durou um ano, e a informação de que Isabel esteve novamente em Florença. Vale lembrar que Florença é a cidade onde Osmond vive. Iniciado com o trecho acima, cuja cena aborda o momento em que Isabel está aguardando por um visitante na casa de sua tia, há um novo salto no tempo na narrativa, e o leitor é novamente levado ao passado: desta vez, para narrar as lembranças de Isabel sobre o encontro com suas irmãs durante a viagem, mas, sobretudo, para tratar dos três meses em que a jovem esteve viajando com Madame Merle. Nesta ocasião, descobrimos que Osmond foi encontrá-las em Roma e esteve com elas por três semanas, mas o ocorrido é também omitido:

A few days after her arrival Gilbert Osmond descended from Florence and remained three weeks, during which the fact of her being with his old friend Madame Merle, in whose house she had gone to lodge, made it virtually inevitable that he should see her every day. When the last of April came she wrote to Mrs. Touchett that she

should now rejoice to accept an invitation given long before, and went to pay a visit at Palazzo Crescentini, Madame Merle on this occasion remaining in Rome. She found her aunt alone; her cousin was still at Corfu. Ralph, however, was expected in Florence from day to day, and Isabel, who had not seen him for upwards of a year, was prepared to give him the most affectionate welcome. (JAMES, 1999, p. 281)

Esse fragmento encerra o capítulo XXXI. Nele há a explicação sobre como Isabel chegou à casa da tia e, finalmente, há a reconexão entre o tempo da história e o tempo da narrativa, cujos acontecimentos serão abordados no capítulo seguinte. É interessante notar as diversas idas, vindas e omissões sobre o que, de fato, ocorreu enquanto Isabel viajava. Essas alterações podem ser interpretadas como o começo da nova fase na vida da protagonista e todo não-dito como sugestão de um início de silenciamento de sua voz.

O capítulo XXXII, então, retoma a cena iniciada no início do capítulo XXXI, e volta a tratar do momento em que o convidado, que Isabel estava aguardando, chega. Descobrimos, assim, que a pessoa em questão é Caspar Goodwood, antigo pretendente da jovem, cuja visita a Gardencourt ocorreu em virtude de uma carta que recebera, na qual Isabel o informava sobre o noivado com Gilbert Osmond. Goodwood então atravessa o oceano para conversar com Isabel e tentar persuadi-la a dirimir sua decisão. Cabe mencionar que é através desse diálogo que o leitor descobre sobre a importante decisão, e, assim, os acontecimentos são, mais uma vez, trazidos à tona indiretamente, permanecendo o mistério quanto aos motivos que realmente levaram a jovem a aceitar o pedido de casamento. As omissões parecem indicar tanto o possível apagamento de Isabel como um vazio, representado na ausência da narração desses acontecimentos. Tal vazio pode ser compreendido como um prenúncio do que aguarda a jovem no seu casamento.

Inconsolável, Caspar Goodwood questiona Isabel sobre quem é Osmond e o que ele fez para merecê-la. Neste momento, a jovem é categórica em responder que o futuro marido não possui nada:

“That I should marry him? Nothing at all,” Isabel replied while her patience helped itself by turning a little to hardness. “If he had done great things would you forgive me any better? Give me up, Mr. Goodwood; I’m marrying a perfect nonentity. Don’t try to take an interest in him. You can’t.” (JAMES, 1999, p. 284)

Novamente, Isabel se irrita com os comentários do antigo pretendente e tenta se defender de suas acusações. Mas algo além disso chama atenção: a afirmação da jovem de que ninguém, além de Osmond e Merle, sabe sobre o noivado. O fato de Isabel ter contado primeiro a Goodwood do que para a sua família sugere duas interpretações: 1) reforça a importância de Goodwood em sua vida - importância que, aliás, vem sendo reafirmada, direta e indiretamente, ao longo de todo o romance e ganhará especial ênfase com o decorrer dos

acontecimentos; 2) o início do isolamento da jovem que, ainda antes de se casar, já está se afastando das pessoas conhecidas. Essa questão também ganhará ainda mais força após o casamento, como mostraremos a seguir.

Já no capítulo XXXIII, Isabel finalmente compartilha a notícia com sua tia. Mrs. Touchett demonstra grande insatisfação com a escolha da sobrinha e, além disso, expressa sua decepção com Merle, que havia prometido que, se necessário, tentaria impedir o casamento. Mrs. Touchett não só acusa Merle de ter mentido para ela como também alega que ela interferiu em favor de Osmond:

“If he’s not her friend he ought to be - after what she has done for him!” cried Mrs. Touchett. “I shouldn’t have expected it of her; I’m disappointed.”
 “If you mean that Madame Merle has had anything to do with my engagement you’re greatly mistaken,” Isabel declared with a sort of ardent coldness.
 “You mean that your attractions were sufficient, without the gentleman’s having had to be lashed up? You’re quite right. They’re immense, your attractions, and he would never have presumed to think of you if she hadn’t put him up to it. He has a very good opinion of himself, but he was not a man to take trouble. Madame Merle took the trouble for him.” (JAMES, 1999, p. 288)

Retoma-se a ideia de que Isabel está equivocada e/ou sendo enganada, e o que parece estar evidente aos olhos de todos está apenas latente para ela. Mesmo com os alertas da tia, a jovem continua crente naquilo que consegue perceber e sequer considera a possibilidade de Merle ter interferido em favor de Osmond. Isabel insiste, assim, em manter-se alheia aos avisos de todos.

Inconformada com a recepção da tia, a jovem vai até seu primo, Ralph, que também havia acabado de chegar a Gardencourt. Isabel surpreende-se com a aparência enferma dele e, ironicamente, reflete sobre o quanto a vida tem sido fácil para ela. Na conversa com o primo, Isabel ouve, outra vez, que sua escolha é decepcionante – Ralph é ainda mais enérgico e insiste que, se realmente se casar, a protagonista será colocada em uma “gaiola”, em uma clara referência a quão presa ela estará no casamento com Osmond. Além do mais, Ralph retoma a questão exaustivamente abordada na primeira parte da história, a saber, o amor de Isabel pela liberdade: “You must have changed immensely. A year ago you valued your liberty beyond everything. You wanted only to see life.” (JAMES, 1999, p. 294). As sutis alterações na personalidade da protagonista após o tempo de estadia na Europa, que foram inicialmente percebidas por Henrietta, são apontadas novamente; desta vez, no entanto, pela voz de Ralph, que também percebe que a jovem está mudada. Por outro lado, para Isabel, a insatisfação de sua família está relacionada ao fato de Osmond não ser abastado, o que demonstra que ela realmente compreende apenas superficialmente o que ouve. Dito de outro modo, enquanto a tia e Ralph apontam para uma questão bastante delicada quando afirmam que há algo suspeito

no romance com Osmond, Isabel sequer considera atentamente os comentários, alegando que é unicamente a condição financeira de Osmond que desgosta a família:

[...] “Do you complain of Mr. Osmond because he’s not rich? That’s just what I like him for. I’ve fortunately money enough; I’ve never felt so thankful for it as to-day. There have been moments when I should like to go and kneel down by your father’s grave: he did perhaps a better thing than he knew when he put it into my power to marry a poor man - a man who has borne his poverty with such dignity, with such indifference. Mr. Osmond has never scrambled nor struggled - he has cared for no worldly prize. If that’s to be narrow, if that’s to be selfish, then it’s very well. I’m not frightened by such words, I’m not even displeased; I’m only sorry that you should make a mistake. Others might have done so, but I’m surprised that you should. You might know a gentleman when you see one - you might know a fine mind. Mr. Osmond makes no mistakes! He knows everything, he understands everything, he has the kindest, gentlest, highest spirit. You’ve got hold of some false idea. It’s a pity, but I can’t help it; it regards you more than me.” (JAMES, 1999, p. 299)

Apaixonada, Isabel responde de modo arrogante ao primo que Osmond tem suportado a pobreza com grande dignidade e indiferença, alegando inclusive que ele não comete erros. O que a jovem não percebe, ainda, é que sua fala é verdadeira: Osmond, de fato, não comete erros, já que planejou cada detalhe do seu plano para convencê-la a aceitar seu pedido de casamento. Desse modo, a afirmativa de Isabel é autoirônica porque contém todas as respostas ao seu dilema, que, neste momento, ainda passam despercebidas para ela. Ao longo deste diálogo, assim que percebe que a prima está irredutível em sua decisão, Ralph reconhece seu possível erro - ele compreende que Isabel, talvez, não devesse ter herdado uma fortuna tão grande -, e reflete sobre tudo que vê:

Ralph had listened with great attention, as if everything she said merited deep consideration; but in truth he was only half thinking of the things she said, he was for the rest simply accommodating himself to the weight of his total impression - the impression of her ardent good faith. She was wrong, but she believed; she was deluded, but she was dismally consistent. It was wonderfully characteristic of her that, having invented a fine theory about Gilbert Osmond, she loved him not for what he really possessed, but for his very poverties dressed out as honours. Ralph remembered what he had said to his father about wishing to put it into her power to meet the requirements of her imagination. He had done so, and the girl had taken full advantage of the luxury. Poor Ralph felt sick; he felt ashamed. (JAMES, 1999, pp. 299 – 300)

Com a transição para a perspectiva de Ralph, suas impressões são narradas e a clareza com que ele percebe o que está acontecendo é interessante. Ralph conhece Isabel bem o suficiente para compreender que ela frequentemente criava teorias sobre o que acontecia e acreditava firmemente nelas. Infelizmente, a teoria criada sobre Osmond era claramente equivocada para todos à volta de Isabel, menos para ela. A rápida troca para a focalização em Ralph reflete o momento em que ele finalmente percebe seu equívoco. Isabel também compreenderá, logo mais, o erro que cometeu, e o modo como se dá seu reconhecimento é estruturado de modo

memorável, como veremos. O capítulo se encaminha para o fim sem um consenso entre os primos, mas Isabel novamente flerta com a desmedida. Ralph, por fim, argumenta que ela está em apuros porque está equivocada:

“I do, very much, and I shall go back into the garden and take another mouthful. I came thus far simply to say this. I told you last year that if you were to get into trouble I should feel terribly sold. That’s how I feel to-day.”
 “Do you think I’m in trouble?”
 “One’s in trouble when one’s in error.”
 “Very well,” said Isabel; “I shall never complain of my trouble to you!” And she moved up the staircase. (JAMES, 1999, p. 300)

A presunção da jovem, refletida no diálogo acima, no qual afirma que jamais reclamará dos problemas para o primo, pode ser compreendida como a sua *hybris*. Ora, Isabel, além de sequer levar em consideração os alertas dos familiares, demonstra certa insolência com a preocupação de Ralph. Cada vez mais, portanto, o destino trágico de Isabel vai se delineando aos olhos do leitor e das personagens que a cercam.

Talvez não seja surpresa, portanto, que, à medida que o relacionamento entre Isabel e Osmond ganha visibilidade na trama, menos a protagonista consegue gerenciar suas antigas relações e sua antiga essência. No capítulo seguinte, XXXV, enquanto passeia com Osmond, Isabel tenta desconversar sobre a recepção da família à sua decisão de se casar com ele. Osmond, evidentemente, tem consciência de que a novidade não foi bem recebida pelos Touchett e mantém-se constante em suas mentiras, afirmando que jamais casaria se o interesse único fosse o dinheiro. O que realmente chama atenção aqui é a reflexão de Isabel quanto ao seu momento atual. Novamente, então, a focalização na subjetividade de Isabel nos permite compreender em detalhe suas impressões, que podem ser lidas como um prenúncio de sua vida futura:

She felt herself disjoined from every one she had ever known before - from her two sisters, who wrote to express a dutiful hope that she would be happy, and a surprise, somewhat more vague, at her not having chosen a consort who was the hero of a richer accumulation of anecdote; from Henrietta, who, she was sure, would come out, too late, on purpose to remonstrate; from Lord Warburton, who would certainly console himself, and from Caspar Goodwood, who perhaps would not; from her aunt, who had cold, shallow ideas about marriage, for which she was not sorry to display her contempt; and from Ralph, whose talk about having great views for her was surely but a whimsical cover for a personal disappointment. (JAMES, 1999, p. 301)

O isolamento sentido por Isabel se agravará gradualmente e, como é possível antever, estará diretamente relacionado com seu casamento com Osmond. Primeiramente expresso nessas reflexões da jovem, seu isolamento será também construído narrativamente. A partir do capítulo seguinte, há outra quebra no padrão de organização da focalização empregado até o

momento, e a ênfase passa a ser dada à narração a partir da perspectiva de outras personagens. Tal mudança teria o intuito de ressaltar o isolamento de Isabel por meio de um ocultamento temporário da sua perspectiva. Com efeito, no capítulo seguinte, XXXVI, o “centro de consciência” é Edward Rosier, um estadunidense que está apaixonado por Pansy. Rosier, amigo de infância de Isabel, procura Merle porque tem como objetivo casar-se com a filha do casal e, ingenuamente, crê que ela possa ajudá-lo. Destaca-se, também, a transição temporal: por volta de três anos se passaram desde o capítulo anterior, e Isabel, evidentemente, já está casada com Osmond. Através da conversa entre Rosier e Merle descobrimos que a protagonista teve um filho, falecido seis meses após o parto: “She may have yet. She had a poor little boy, who died two years ago, six months after his birth. Others therefore may come.” (JAMES, 1999, p. 311). A forma elíptica empregada neste momento, por meio da qual as informações chegam ao leitor indiretamente, sugere não só o isolamento como também algo como uma desconexão de Isabel consigo mesma - a ausência da protagonista enquanto focalizadora principal parece ter sido o resultado de um processo que se iniciou no plano temático, após o casamento, e, por fim, refletiu no plano formal. Assim, é possível compreender que Isabel está tão “apagada” a ponto de sua perspectiva ser omitida por diversos capítulos.

O mesmo ocorre nos capítulos XXXVII e XXXVIII, nos quais a atenção é voltada ao imbróglio trazido pelo interesse de Rosier em Pansy. Osmond não se agrada da possibilidade do casamento porque o jovem não satisfaz o seu ideal – mais especificamente, o seu ideal financeiro. Com a esperança de mudar suas chances, Rosier recorre à ajuda de Isabel, que, no momento, pouco se envolve no dilema e apenas afirma que, aos olhos de Osmond, “You’re not rich enough for Pansy” (JAMES, 1999, p. 322). Apesar da renda confortável que Rosier possui, Osmond não a considera adequada o suficiente para Pansy e, na primeira oportunidade, diz a ele de modo opressivo: “I set a great price on my daughter.” (JAMES, 1999, p. 324). Rosier, ainda esperançoso, tenta argumentar com Osmond que o amor entre Pansy e ele é recíproco. Com isso, o jovem tenta apelar para a compaixão do marido de Isabel, mas é totalmente ignorado. Cabe mencionar que a conversa em questão ocorre em uma das reuniões coletivas oferecidas por Isabel nas quintas à noite, que se tornaram seu novo passatempo na nova fase de sua vida.

Nesta mesma reunião, Lord Warburton reaparece para cumprimentar o casal e, sobretudo, para informar Isabel que Ralph também se encontra na cidade e está extremamente doente, o que o impossibilitou de comparecer ao encontro. Isabel logo se enche de preocupação pela grave situação do primo e promete visitá-lo assim que possível, fato que

desagradará Osmond e se tornará um novo grande dilema para a protagonista. Lord Warburton, cuja amizade com Isabel já data de um longo tempo, percebe que ela está mudada e traz à tona, outra vez, essa questão: “Do you know that you’re changed - a little?” She just hesitated. “Yes - a good deal.” (JAMES, 1999, p. 327). Novamente, portanto, as informações sobre Isabel surgem indiretamente, por meio de outras personagens, e demandam especial atenção do leitor ao contexto da narrativa para que sejam compreendidas. De fato, é necessário que o leitor vá montando, pouco a pouco, o quebra-cabeça sobre a situação atual da protagonista, já que a focalização, por ora, não segue sua perspectiva.

O capítulo seguinte, XXXIX, apresenta novamente focalização em Ralph, em uma longa reflexão sobre a situação da prima. Assim, surgem informações importantes sobre acontecimentos passados e sobre a vida atual de Isabel; informações que, até então, não haviam sido esclarecidas. Descobre-se, por exemplo, que o casamento entre a jovem e Osmond ocorreu rapidamente, no mês de junho, em Florença; que Henrietta não foi convidada e que Mrs. Touchett continua acusando Merle de ter armado o casamento. Além disso, há um diálogo significativo entre a voz narrativa e o leitor:

It will probably not surprise the reflective reader that Ralph Touchett should have seen less of his cousin since her marriage than he had done before that event - an event of which he took such a view as could hardly prove a confirmation of intimacy. He had uttered his thought, as we know, and after this had held his peace, Isabel not having invited him to resume a discussion which marked an era in their relations. That discussion had made a difference - the difference he feared rather than the one he hoped. (JAMES, 1999, p. 333)

É interessante notar que Henry James, por meio do narrador focalizador, estabelece claramente o papel que o leitor deve desempenhar, lembrando que este “leitor reflexivo” precisa montar, de modo ativo, o quebra-cabeça não apenas da situação de Isabel como também da narrativa, como um todo. Isto é, ainda que as informações sobre a protagonista não estejam sendo mostradas diretamente, a partir dos diálogos das outras personagens e do que se sabe sobre seu marido é possível inferir sobre seu estado atual. Vale ressaltar que, ainda neste capítulo, a voz narrativa comenta algo semelhante:

The reader already knows more about him than Isabel was ever to know, and the reader may therefore be given the key to the mystery. What kept Ralph alive was simply the fact that he had not yet seen enough of the person in the world in whom he was most interested: he was not yet satisfied. (JAMES, 1999, p. 339)

De fato, as chaves para que o leitor entenda sobre a vida atual de Isabel têm sido apresentadas através da escrita elíptica jamesiana e refletem, sobretudo, o alheamento vivido pela

protagonista após casar-se com um marido egocêntrico e autoritário. Assim, através das reflexões de Ralph sobre Isabel, outra peça do quebra-cabeça é apresentada ao leitor:

There was something fixed and mechanical in the serenity painted on it; this was not an expression, Ralph said - it was a representation, it was even an advertisement. She had lost her child; that was a sorrow, but it was a sorrow she scarcely spoke of; there was more to say about it than she could say to Ralph. It belonged to the past, moreover; it had occurred six months before and she had already laid aside the tokens of mourning. She appeared to be leading the life of the world; Ralph heard her spoken of as having a "charming position." He observed that she produced the impression of being peculiarly enviable, that it was supposed, among many people, to be a privilege even to know her. Her house was not open to every one, and she had an evening in the week to which people were not invited as a matter of course. She lived with a certain magnificence, but you needed to be a member of her circle to perceive it; for there was nothing to gape at, nothing to criticise, nothing even to admire, in the daily proceedings of Mr. and Mrs. Osmond. Ralph, in all this, recognised the hand of the master; for he knew that Isabel had no faculty for producing studied impressions. (JAMES, 1999, p. 336)

As impressões de Ralph sobre a prima são significativas por dois motivos: primeiro, porque são uma das primeiras informações apresentadas sobre a nova fase da vida dela e, assim, desempenham função introdutória ao que podemos chamar de a "nova Isabel"; segundo, por trazerem novamente à baila a questão das convenções sociais e o modo como a jovem tem lidado com isso em seu momento atual. Cabe lembrar que Isabel destacava-se por possuir opiniões fortes e por ter, como objetivo principal, julgar o mundo com base nas suas próprias vivências – frequentemente, a jovem discutia sobre as normas sociais e sobre quão obsoletas elas soavam, tentando, quando possível, alinhar os seus valores internos às demandas externas. Como contraponto a esse passado, vemos aqui sua situação atual - chama atenção o léxico completamente diferente daquele atribuído a ela anteriormente, expresso nas palavras "fixo", "mecânico", "representação", "impressões calculadas". Assim, Ralph logo identifica Osmond como o responsável pela construção dessas impressões artificialmente planejadas, que, convém reforçar, eram também as características pelas quais o colecionador de arte era conhecido.

Ademais, Ralph também percebe outra diferença na personalidade da jovem: sua indiferença. Como sabemos, Isabel era conhecida por seu caráter vívido e questionador; entretanto, após o casamento, a jovem mostra uma faceta que, aos olhos daqueles que antes conviviam com ela, soa incomum. Mais uma vez, é evidente para Ralph que Osmond está influenciando Isabel:

Certainly she had fallen into exaggerations - she who used to care so much for the pure truth; and whereas of old she had a great delight in good-humoured argument, in intellectual play (she never looked so charming as when in the genial heat of discussion she received a crushing blow full in the face and brushed it away as a

feather), she appeared now to think there was nothing worth people's either differing about or agreeing upon. Of old she had been curious, and now she was indifferent, and yet in spite of her indifference her activity was greater than ever. Slender still, but lovelier than before, she had gained no great maturity of aspect; yet there was an amplitude and a brilliancy in her personal arrangements that gave a touch of insolence to her beauty. Poor human-hearted Isabel, what perversity had bitten her? Her light step drew a mass of drapery behind it; her intelligent head sustained a majesty of ornament. The free, keen girl had become quite another person; what he saw was the fine lady who was supposed to represent something. What did Isabel represent? Ralph asked himself; and he could only answer by saying that she represented Gilbert Osmond. (JAMES, 1999, p. 337)

Certamente não é acaso que Henry James tenha escolhido trazer as primeiras informações sobre a vida atual de Isabel através dos pensamentos de Ralph. Afinal, o primo foi o responsável pela fortuna herdada por ela e, nos fragmentos acima, vemos o momento em que ele começa a tomar consciência sobre as consequências de seu “experimento”. Como filósofo e estudioso do comportamento humano, o jovem é capaz de apresentar um retrato bastante apurado da situação de Isabel, que, já no capítulo seguinte, voltará a ter sua perspectiva privilegiada. A escolha em mostrar os impactos do casamento na vida de Isabel primeiramente de modo indireto, através das reflexões ou comentários de outras personagens, parece ser o primeiro passo, algo como uma introdução, para as reflexões bastante profundas que virão a seguir. Isto é, James opta por mostrar gradualmente a nova situação de Isabel para, então, aprofundar o conhecimento a respeito de sua condição atual. Nas reflexões de Ralph narradas acima, vemos um resumo de quem Isabel costumava ser: a jovem apreciava tanto a verdade pura, as discussões bem-humoradas, mas, agora, sequer importa-se em concordar ou discordar, demonstrando certa apatia. Se antes era curiosa, livre e perspicaz, agora é indiferente, outra pessoa; seu passo, antes leve, agora sustentava roupas e sua cabeça, ornamentos majestosos. A reflexão de Ralph, portanto, não só resume toda a antiga personalidade de Isabel como também retoma a “temática internacional”, antecipando para o leitor os impactos do convívio com Osmond na vida da protagonista. O excesso de atividades, ou seja, as reuniões que a jovem tem oferecido em sua casa, somado ao exagero dos ornamentos, sugerem que Isabel, em alguma medida, tem falhado em manter-se alinhada com os ideais do passado.

Após a apresentação da situação atual da protagonista a partir do olhar de outras personagens, a focalização é novamente estruturada a partir da perspectiva de Isabel e passamos a acompanhar, de modo direto, os impactos do casamento e do autodistanciamento de sua antiga personalidade. James fornece gradualmente as “chaves para a compreensão do mistério” de Isabel: primeiro, através da ausência da narração de sua perspectiva, o que sugere um desligamento de seu antigo *self*; em seguida, por meio das reflexões de Ralph, o primo

responsável pela herança recebida, para somente então voltar a privilegiar a perspectiva da protagonista. Assim, quando retomada a narração a partir da consciência da jovem, diversas informações sobre o seu momento atual já foram reveladas.

A partir do capítulo XL até o final da narrativa, portanto, acompanharemos com grande proximidade toda a conjuntura do casamento da protagonista. Com a ênfase na consciência de Isabel, veremos o sofrimento e o horror vividos por ela, que podem ser caracterizados como trágicos. Com o retorno do acesso aos pensamentos de Isabel, notamos que uma questão do passado, vez ou outra, ainda ocupa suas reflexões – trata-se da acusação da tia de que Merle teria arranjado o seu casamento com Osmond:

Isabel had had three years to think over Mrs. Touchett's theory that Madame Merle had made Gilbert Osmond's marriage. We know how she had at first received it. Madame Merle might have made Gilbert Osmond's marriage, but she certainly had not made Isabel Archer's. (JAMES, 1999, p. 345).

A jovem, então, começa a perceber que não há muito que agradecer Merle porque a situação em que se encontra é lamentável; no entanto, ao invés de ocupar-se demasiadamente em apontar a culpada por sua escolha, Isabel revisita as motivações que a trouxeram até seu momento atual. Inúmeras qualidades da protagonista ainda são encontradas em sua personalidade, em especial aquelas que constituíam o seu caráter como uma jovem eminente. Bem como desejava, Isabel teve a oportunidade de escolher o que julgou melhor para si e, portanto, cabe também a ela suportar o peso de suas escolhas. Não seria possível conceber o trágico fora do horizonte da autorresponsabilidade porque, caso contrário, cairíamos no âmbito da injustiça gratuita. Nesta perspectiva, essa tradição prevê também que o sofrimento resultante dos erros cometidos ocorra, em alguma medida, de modo “digno” ou “exemplar”. Afinal, o erro é consequência de algum desvio cometido no passado e, por isso, deve ser suportado com nobreza.

Mesmo tornando-se cada vez mais consciente das consequências de sua decisão, a protagonista faz um único apelo: que não seja injusta a ponto de acusar outras pessoas como as responsáveis por seu desgosto. Para a jovem, é importante que ela suporte o fardo de suas escolhas:

The fact of Madame Merle's having had a hand in Gilbert Osmond's marriage ceased to be one of her titles to consideration; it might have been written, after all, that there was not so much to thank her for. As time went on there was less and less, and Isabel once said to herself that perhaps without her these things would not have been. That reflection indeed was instantly stifled; she knew an immediate horror at having made it. “Whatever happens to me let me not be unjust,” she said; “let me bear my burdens myself and not shift them upon others!” (JAMES, 1999, p. 346)

O retorno à narração dos pensamentos de Isabel é significativo porque oferece ao leitor uma exposição privilegiada do seu processo de tomada de consciência quanto aos horrores que está vivendo. Ultimamente Merle tem estado presente na vida do casal com o intuito de encontrar formas de evitar a aproximação de Pansy e Rosier. Em vista disso, o recente interesse de Merle no caso de Pansy, juntamente com alguns comentários suspeitos acerca da sua relação com Osmond, levam Isabel a desconfiar sobre os reais motivos da presença constante de Madame Merle na vida da família:

Her poor winged spirit had always had a great desire to do its best, and it had not as yet been seriously discouraged. It wished, therefore, to hold fast to justice - not to pay itself by petty revenges. To associate Madame Merle with its disappointment would be a petty revenge - especially as the pleasure to be derived from that would be perfectly insincere. It might feed her sense of bitterness, but it would not loosen her bonds. It was impossible to pretend that she had not acted with her eyes open; if ever a girl was a free agent she had been. A girl in love was doubtless not a free agent; but the sole source of her mistake had been within herself. There had been no plot, no snare; she had looked and considered and chosen. When a woman had made such a mistake, there was only one way to repair it - just immensely (oh, with the highest grandeur!) to accept it. One folly was enough, especially when it was to last for ever; a second one would not much set it off. In this vow of reticence there was a certain nobleness which kept Isabel going; but Madame Merle had been right, for all that, in taking her precautions. (JAMES, 1999, p. 347)

Nessa passagem há não apenas a retomada da grandeza do caráter de Isabel como também, finalmente, a compreensão de que sua escolha foi, de fato, um erro. A protagonista sabe que acusar Madame Merle de ter conspirado para que ela se casasse com Osmond seria uma injustiça, uma vingança mesquinha de sua parte, pois ela sempre se considerou agente livre do próprio destino. Em função disso, a ela resta não a acusação, mas a aceitação, já que esta é a única reparação possível porque, afinal, seu erro duraria para sempre. E, para Isabel, cujo caráter sempre transitou em um nível de dignidade acima da média, a aceitação com nobreza era o que a mantinha em movimento. Além disso, os momentos seguintes a essa reflexão corroboram a característica trágica da personagem: ao retornar de uma caminhada com Pansy, Isabel percebe que Madame Merle está visitando Osmond e que eles estão absortos no momento: há algo peculiar acontecendo, algo que Isabel jamais havia notado. Enquanto Osmond está sentado, Merle está em pé; eles olham um para o outro, sem enunciar palavra alguma, no silêncio, que apenas uma antiga convivência traria sem resultar em constrangimentos. É nesse momento que Isabel finalmente vê com clareza o que realmente vinha acontecendo:

Isabel passed into the drawing-room, the one she herself usually occupied, the second in order from the large ante-chamber which was entered from the staircase and in which even Gilbert Osmond's rich devices had not been able to correct a look of rather grand nudity. Just beyond the threshold of the drawing-room she stopped

short, the reason for her doing so being that she had received an impression. The impression had, in strictness, nothing unprecedented; but she felt it as something new, and the soundlessness of her step gave her time to take in the scene before she interrupted it. Madame Merle was there in her bonnet, and Gilbert Osmond was talking to her; for a minute they were unaware she had come in. Isabel had often seen that before, certainly; but what she had not seen, or at least had not noticed, was that their colloquy had for the moment converted itself into a sort of familiar silence, from which she instantly perceived that her entrance would startle them. Madame Merle was standing on the rug, a little way from the fire; Osmond was in a deep chair, leaning back and looking at her. Her head was erect, as usual, but her eyes were bent on his. What struck Isabel first was that he was sitting while Madame Merle stood; there was an anomaly in this that arrested her. Then she perceived that they had arrived at a desultory pause in their exchange of ideas and were musing, face to face, with the freedom of old friends who sometimes exchange ideas without uttering them. There was nothing to shock in this; they were old friends in fact. But the thing made an image, lasting only a moment, like a sudden flicker of light. Their relative positions, their absorbed mutual gaze, struck her as something detected. But it was all over by the time she had fairly seen it. Madame Merle had seen her and had welcomed her without moving; her husband, on the other hand, had instantly jumped up. He presently murmured something about wanting a walk and, after having asked their visitor to excuse him, left the room. (JAMES, 1999, p. 349)

Os segundos em que Isabel se detém observando Madame Merle e Gilbert Osmond, sem que eles percebam sua chegada, esclarecem os meandros da relação dos dois, os quais a jovem não conseguia compreender até então. Quando Osmond afrouxa a sua postura sempre tão rígida e permite-se compartilhar um momento de olhar e de silêncio íntimo com Merle, Isabel finalmente entende que pouco sabe a respeito desse relacionamento. A imagem vem a ela tão repentinamente como o piscar de uma lâmpada: como se tirassem um véu dos seus olhos, Isabel enfim vê os fatos como realmente são. Madame Merle esteve, sim, envolvida na trama que a levou a casar-se com Osmond, e ela percebe que todos à sua volta viam o que ela não conseguia enxergar. Neste momento, James cria uma analogia incrível: assim como a lâmpada que pisca por um segundo, a luz também veio a Isabel através de uma impressão; ela se “iluminou” e logo pôde reconhecer seu erro. A partir daí, acompanharemos a derrocada de sua vida – assim como as protagonistas trágicas mais memoráveis, Isabel começa a reconhecer cada um de seus erros.

O diálogo entre Madame Merle e Isabel, seguinte à cena anterior, também contribui para que a jovem conclua que seu pressentimento está correto. A fim de evitar qualquer suspeita de Isabel, Merle logo afirma que foi ao encontro de Osmond para conversar sobre a situação de Pansy e Rosier, o qual havia procurado nos últimos dias para pedir que ela interviesse em seu favor. Despretensiosamente, a protagonista comenta que há outro pretendente interessado na enteada e revela que Lord Warburton ficou encantado por Pansy na ocasião da festa na residência dos Osmonds. Merle, extremamente surpresa com a revelação, acaba por expressar mais do que deveria:

“And you’ve never told Osmond?” This observation was immediate, precipitate; it almost burst from Madame Merle’s lips.

Isabel’s eyes rested on her. “I suppose he’ll know in time; Lord Warburton has a tongue and knows how to express himself.”

Madame Merle instantly became conscious that she had spoken more quickly than usual, and the reflection brought the colour to her cheek. She gave the treacherous impulse time to subside and then said as if she had been thinking it over a little: “That would be better than marrying poor Mr. Rosier.” (JAMES, 1999, p. 352)

O lapso de Merle, que vê na possibilidade do casamento de sua filha com um lorde uma grande oportunidade, confirma a leitura previamente feita por Isabel. Merle vai ainda mais longe ao afirmar que Isabel tem poder para convencer Lord Warburton a propor casamento a Pansy:

“If what you say’s true, he’ll ask her. Especially,” said Madame Merle in a moment, “if you make him.”

“If I make him?”

“It’s quite in your power. You’ve great influence with him.”

Isabel frowned a little. “Where did you learn that?”

“Mrs. Touchett told me. Not you - never!” said Madame Merle, smiling.

“I certainly never told you anything of the sort.”

“You might have done so - so far as opportunity went - when we were by way of being confidential with each other. But you really told me very little; I’ve often thought so since.” (JAMES, 1999, pp. 353 – 354)

Merle já não hesita em mencionar as informações recebidas pela tia de Isabel, demonstrando que seus limites, agora, são outros. Tratando-se de sua filha, o interesse de Madame Merle é ainda maior, levando-a, inclusive, a despir-se de algumas máscaras sociais. Por um lado, para Isabel o efeito da reação impensada é positivo, já que serve como confirmação da interferência de Merle na sua vida; por outro, entretanto, significa o início da próxima problemática da trama, que é a insistência do ex-casal para que Isabel convença Lord Warburton a pedir a mão de Pansy em casamento. Merle logo convencerá Osmond de que Isabel tem algum poder sobre o antigo pretendente e, como consequência, ele se tornará ainda mais rígido com a esposa como forma de tentar incluir Pansy na nobreza inglesa. Assim, surge um novo embate na vida da protagonista: Isabel terá de deliberar se deve agradar o marido e cumprir com suas obrigações enquanto esposa, ou respeitar a vontade de Pansy e fazer o que está ao seu alcance para evitar que a enteada seja tão infeliz quanto ela mesma tem sido.

No capítulo XLII, aprofundam-se os impactos do conhecimento por Isabel da trama de Madame Merle e Osmond, e vemos um relato sincero e penoso sobre os sentimentos da jovem. Por meio da focalização na protagonista, acompanhamos uma longa meditação sobre sua convivência com Osmond e o estarcimento causado pela compreensão de que sua vida foi desperdiçada: seus pensamentos fluem e fornecem um lamento angustiante sobre sua vida interior, substancialmente discrepante daquela narrada nos momentos iniciais da narrativa.

Neste momento, o tom da narrativa torna-se grave, como forma de transmitir seu sofrimento, e a tragédia de Isabel começa a ser desvelada. Ao leitor, cabe o papel de testemunha da ruína de uma mente excepcional, cuja destreza não foi capaz de evitar a própria queda. Após reconhecer que Osmond e Merle eram mais próximos do que ela jamais havia imaginado, Isabel se volta especificamente para a sua relação com Osmond e, pouco a pouco, vai encaixando as peças do quebra-cabeça dos acontecimentos que a levaram até a situação atual. A alma da jovem já não é mais cheia de vida, mas assombrada por terror:

Such a resolution, however, brought her this evening but little peace, for her soul was haunted with terrors which crowded to the foreground of thought as quickly as a place was made for them. What had suddenly set them into livelier motion she hardly knew, unless it were the strange impression she had received in the afternoon of her husband's being in more direct communication with Madame Merle than she suspected. That impression came back to her from time to time, and now she wondered it had never come before. [...] It was as if he had had the evil eye; as if his presence were a blight and his favour a misfortune. Was the fault in himself, or only in the deep mistrust she had conceived for him? This mistrust was now the clearest result of their short married life; a gulf had opened between them over which they looked at each other with eyes that were on either side a declaration of the deception suffered. It was a strange opposition, of the like of which she had never dreamed - an opposition in which the vital principle of the one was a thing of contempt to the other. (JAMES, 1999, pp. 362 - 363)

Agora, Isabel questiona-se por que não havia percebido antes a trama de mentiras e vê em Osmond o “olhar da maldade”, sua presença como uma praga e qualquer benefício possivelmente trazido por ele como nada além de um infortúnio. Acompanhamos também, por meio do discurso indireto livre, um profundo questionamento: se a culpa era realmente de Osmond ou se seu sofrimento se devia à desconfiança que ela agora tinha dele. Para Isabel, a vida de casados resultou em desconfiança, que se converteu em um abismo dentro do qual se encaravam com olhos de decepção. O fragmento acima revela os momentos iniciais da compreensão de Isabel e, talvez por isso, ainda seja carregado de menções algo abstratas, expressas nas alusões ao “abismo”, “maldade”, “percepção”, “impressão”. A jovem ainda está digerindo tudo que viu e tentando abarcar as impressões que teve; apesar disso, já consegue reconhecer que se trata de um sentimento que causa terror. Na sequência, a protagonista avalia sua própria condução dos eventos e o modo como encarou os momentos prévios ao casamento:

It was not her fault - she had practised no deception; she had only admired and believed. She had taken all the first steps in the purest confidence, and then she had suddenly found the infinite vista of a multiplied life to be a dark, narrow alley with a dead wall at the end. Instead of leading to the high places of happiness, from which the world would seem to lie below one, so that one could look down with a sense of exaltation and advantage, and judge and choose and pity, it led rather downward and earthward, into realms of restriction and depression where the sound of other lives,

easier and freer, was heard as from above, and where it served to deepen the feeling of failure. It was her deep distrust of her husband - this was what darkened the world. That is a sentiment easily indicated, but not so easily explained, and so composite in its character that much time and still more suffering had been needed to bring it to its actual perfection. Suffering, with Isabel, was an active condition; it was not a chill, a stupor, a despair; it was a passion of thought, of speculation, of response to every pressure. She flattered herself that she had kept her failing faith to herself, however, - that no one suspected it but Osmond. Oh, he knew it, and there were times when she thought he enjoyed it. It had come gradually - it was not till the first year of their life together, so admirably intimate at first, had closed that she had taken the alarm. (JAMES, 1999, p. 363)

A breve retrospectiva dos momentos que antecederam a decisão da jovem de casar-se com Osmond retoma a importância do julgamento de si mesma – Isabel tem consciência de que decidiu com a confiança mais pura e com base naquilo que conseguia compreender à época. No momento presente, contudo, sua vida havia se transformado em uma via estreita e escura, cujo fim era um muro sem vida, que jamais a levaria aos lugares elevados da felicidade. Isabel sente que suas escolhas a empurraram para baixo, para dentro de esferas de restrição e depressão, nas quais o som das vidas livres e felizes ecoa como que para “aumentar seu senso de fracasso”. Por fim, Isabel consegue compreender o que tem sentido e vivido e, finalmente, dá nome a essas vivências: aflição e sofrimento, que surgiam como condição ativa, distinguindo-se do sofrimento que paralisa em desespero. Além de tudo isso, há Osmond, que parece apreciar suas tentativas de manter sua fé, já debilitada, em si mesma. Gradualmente, então, a situação da jovem concretiza-se como uma experiência trágica. Neste momento, há a narração de seus pensamentos e vemos a progressiva compreensão sobre o que realmente tem vivido e visto em seus anos de casada. E, assim, o leitor pode enfim perceber com grande intensidade os sentimentos de vazio interior e horror vividos por Isabel. A técnica empregada por Henry James permite que o trágico chegue de modo patente ao público. Assim, neste capítulo, vemos Isabel em um cenário completamente oposto àquele dos capítulos iniciais; agora, a situação da protagonista assemelha-se aos célebres momentos em que as personagens trágicas compreendem os erros cometidos e finalmente percebem que desperdiçaram suas vidas. O inovador na ficção jamesiana é o tratamento dado ao trágico, que é desvelado em detalhe a partir da narração dos sentimentos íntimos de Isabel.

Pouco a pouco, a protagonista é capaz de entender e nomear as causas de seu sofrimento e, naturalmente, o tom da narrativa fica ainda mais sombrio, igualando-se a um cenário lúgubre:

Then the shadows had begun to gather; it was as if Osmond deliberately, almost malignantly, had put the lights out one by one. The dusk at first was vague and thin, and she could still see her way in it. But it steadily deepened, and if now and again it had occasionally lifted there were certain corners of her prospect that were

impenetrably black. These shadows were not an emanation from her own mind: she was very sure of that; she had done her best to be just and temperate, to see only the truth. They were a part, they were a kind of creation and consequence, of her husband's very presence. They were not his misdeeds, his turpitudes; she accused him of nothing - that is but of one thing, which was not a crime. She knew of no wrong he had done; he was not violent, he was not cruel: she simply believed he hated her. That was all she accused him of, and the miserable part of it was precisely that it was not a crime, for against a crime she might have found redress. (JAMES, 1999, p. 363)

Isabel sente que a escuridão à sua volta começou a adensar, como se Osmond tivesse apagado as luzes uma a uma – as sombras surgem como alusão ao seu sofrimento, que vai se tornando mais perceptível à medida que ela compreende a gravidade de seu erro. Mantendo sua postura crítica, a jovem reflete se tal escuridão poderia ser fruto de sua própria mente, mas relembra que tentou ao máximo ser justa e equilibrada a fim de não ver nada além da verdade. Como sabemos, a verdade que Isabel conseguia ver era apenas uma ilusão, criada por seu conhecimento unilateral dos fatos. Ainda, a citação acima elucida o grau da maldade de Osmond: suas ações não são violentas no plano físico, mas no plano psicológico, pois ela consegue sentir o ódio dele. Nos dias atuais, Osmond seria considerado mais um caso típico de marido abusivo. Isabel, por outro lado, tenta compreender ainda mais profundamente e reflete sobre quando seu parceiro começou a odiá-la:

She lost herself in infinite dismay when she thought of the magnitude of his deception. It was a wonder, perhaps, in view of this, that he didn't hate her more. She remembered perfectly the first sign he had given of it - it had been like the bell that was to ring up the curtain upon the real drama of their life. He said to her one day that she had too many ideas and that she must get rid of them. He had told her that already, before their marriage; but then she had not noticed it: it had come back to her only afterwards. This time she might well have noticed it, because he had really meant it. The words had been nothing superficially; but when in the light of deepening experience she had looked into them they had then appeared portentous. He had really meant it - he would have liked her to have nothing of her own but her pretty appearance. She had known she had too many ideas; she had more even than he had supposed, many more than she had expressed to him when he had asked her to marry him. Yes, she had been hypocritical; she had liked him so much. She had too many ideas for herself; but that was just what one married for, to share them with some one else. (JAMES, 1999, p. 366)

Isabel finalmente percebe a razão pela qual o marido a odeia, e até se surpreende que ele não a odeie ainda mais: é o fato de ela ter muitas ideias que o perturba. Para o leitor, essa informação não é novidade, dado que Osmond foi retratado como alguém extremamente artificial; ele chegou a mencionar, inclusive, que um dos únicos defeitos da jovem era sua mente criativa. Ora, Osmond jamais escondeu que seu interesse em Isabel não era apenas pela riqueza, mas também porque ela era “superior” – um objeto raro, que poderia ser exibido junto com sua coleção de arte singular. Ironicamente, então, a característica mais marcante da

personalidade de Isabel - sua singularidade - não só trouxe o ódio do marido como também tornou seu casamento insuportável.

Após compreender os motivos que levaram Osmond a odiá-la, Isabel retoma seu retrospecto e revive sua dor:

She could live it over again, the incredulous terror with which she had taken the measure of her dwelling. Between those four walls she had lived ever since; they were to surround her for the rest of her life. It was the house of darkness, the house of dumbness, the house of suffocation. Osmond's beautiful mind gave it neither light nor air; Osmond's beautiful mind indeed seemed to peep down from a small high window and mock at her. Of course it had not been physical suffering; for physical suffering there might have been a remedy. (JAMES, 1999, p. 367)

Agora, Isabel e leitor são capazes de compreender quão terrível tem sido sua experiência nos últimos tempos; ela toma consciência de que viverá naquela casa para sempre e a forma encontrada para narrar a extensão de seu sofrimento é a repetição da palavra *house* – ela viveria para sempre na casa da escuridão, na casa da mudez, na casa do sufocamento porque a mente de Osmond não oferecia luz ou ar. A imagem descrita é terrível e a conclusão, ainda mais triste: por se tratar de dor psicológica, não há cura para o sofrimento de Isabel. Imersa em seu tormento, resta a Isabel questionar-se sobre o futuro:

What was coming - what was before them? That was her constant question. What would he do - what ought she to do? When a man hated his wife what did it lead to? She didn't hate him, that she was sure of, for every little while she felt a passionate wish to give him a pleasant surprise. Very often, however, she felt afraid, and it used to come over her, as I have intimated, that she had deceived him at the very first. They were strangely married, at all events, and it was a horrible life. [...] Nothing was a pleasure to her now; how could anything be a pleasure to a woman who knew that she had thrown away her life? There was an everlasting weight on her heart - there was a livid light on everything. (JAMES, 1999, p. 370)

O retrato da ruína de Isabel está completo. Ela compreende que sua vida foi desperdiçada e, agora, há apenas que se perguntar sobre o que o futuro lhe reserva. Há um sentimento de pesar contínuo em seu coração e, tristemente, a jovem sente como se houvesse uma luz pálida pairando sobre tudo.

Os capítulos seguintes tratam dos mais recentes dilemas da protagonista, a saber, a questão do casamento de Pansy e a morte iminente de seu primo Ralph. No capítulo XLIII, Isabel acompanha a enteada a um baile, no qual tanto Lord Warburton como Rosier estão presentes. Novamente, ela tem de decidir entre aquilo em que realmente acredita ou o que as normas sociais esperam dela; isto é, Isabel deve escolher entre incentivar o lorde a propor casamento a Pansy, indo ao encontro do que seu marido deseja, ou tentar ajudar a enteada a encontrar uma solução para que seu amado Rosier tenha uma chance, ainda que mínima, de

aproximar-se da família. Na verdade, Isabel sabe que, caso Lord Warburton desista da proposta, será punida pelo marido. Não à toa, portanto, a decisão tomada por Isabel surpreende: em conversa com o lorde, ela percebe que intenções escusas estão por trás do interesse dele em Pansy e opta por não o incentivar a seguir com seus planos:

He answered nothing; he sat there, with his head back, looking before him. Abruptly, however, he changed his position; he turned quickly to his friend. "Why are you so unwilling, so sceptical?" She met his eyes, and for a moment they looked straight at each other. If she wished to be satisfied she saw something that satisfied her; she saw in his expression the gleam of an idea that she was uneasy on her own account - that she was perhaps even in fear. It showed a suspicion, not a hope, but such as it was it told her what she wanted to know. Not for an instant should he suspect her of detecting in his proposal of marrying her step-daughter an implication of increased nearness to herself, or of thinking it, on such a betrayal, ominous. In that brief, extremely personal gaze, however, deeper meanings passed between them than they were conscious of at the moment. (JAMES, 1999, p. 380)

O verdadeiro interesse de Lord Warburton está na proximidade com Isabel que o casamento com Pansy traria. É novamente através de um olhar que a protagonista compreende algo importante, o que demonstra que ela está mais perceptiva sobre a maldade circundante. À vista dessa situação, Isabel age corajosamente e decide arcar com as consequências do desapontamento de Osmond frente à impossibilidade de ver sua filha tornar-se membra da nobreza inglesa. A vida já caótica de Isabel se tornará ainda mais penosa após o lorde recuar da proposta a Pansy. Por outro lado, a atitude da protagonista indica que ela ainda não foi totalmente corrompida pelos valores que agora a cercam, e que, apesar de todo sofrimento, seu senso de justiça continua intocável. Por fim, Isabel vai até Rosier e promete que tentará ajudá-lo a casar-se com a enteada:

But she suddenly felt touched; her own unhappiness, after all, had something in common with his, and it came over her, more than before, that here, in recognisable, if not in romantic form, was the most affecting thing in the world - young love struggling with adversity. (JAMES, 1999, p. 373)

Além disso, Isabel mostra-se corajosa ao decidir ir ao encontro de Ralph, mesmo sabendo que a decisão desagrada seu marido. Para a jovem, o primo representava também uma forma de reencontrar quem ela já havia sido, e a liberdade de pensamento dele, um estímulo para que ela pudesse, por alguns momentos, distrair-se de seu próprio sofrimento:

He wished her to have no freedom of mind, and he knew perfectly well that Ralph was an apostle of freedom. It was just because he was this, Isabel said to herself, that it was a refreshment to go and see him. It will be perceived that she partook of this refreshment in spite of her husband's aversion to it, that is partook of it, as she flattered herself, discreetly. She had not as yet undertaken to act in direct opposition to his wishes; he was her appointed and inscribed master; she gazed at moments with a sort of incredulous blankness at this fact. It weighed upon her imagination, however; constantly present to her mind were all the traditionary decencies and

sanctities of marriage. The idea of violating them filled her with shame as well as with dread, for on giving herself away she had lost sight of this contingency in the perfect belief that her husband's intentions were as generous as her own. (JAMES, 1999, p. 393)

Isabel se preocupa não só com as possíveis violações das decências tradicionais do casamento, mas também com a punição de Osmond por ter desobedecido suas ordens. Internamente, Isabel sabe que sua decisão despertará a ira do marido. No encontro com Ralph, ela busca confirmar se sua intuição sobre as intenções de Lord Warburton estava correta; ou seja, que o lorde deseja casar-se com Pansy para ficar próximo dela, seu antigo amor. Ralph logo confirma que o pressentimento da prima está correto e que ela - não Pansy - é o verdadeiro interesse do lorde. Decepcionada com a confirmação, a protagonista comenta que a resposta do primo não era ajuda alguma e Ralph logo percebe que esta é a primeira vez que ela está sendo verdadeira. Novamente, então, o reconhecimento surge em uma fração de segundo, quando a expressão das personagens mostra alguma vulnerabilidade, ao deixarem a “máscara” usada socialmente “cair”:

It was the first time she had alluded to the need for help, and the words shook her cousin with their violence. He gave a long murmur of relief, of pity, of tenderness; it seemed to him that at last the gulf between them had been bridged. It was this that made him exclaim in a moment: “How unhappy you must be!” (JAMES, 1999, p. 395)

Isabel, por sua vez, é evasiva, retomando a compostura rapidamente:

He had no sooner spoken than she recovered her self-possession, and the first use she made of it was to pretend she had not heard him. “When I talk of your helping me I talk great nonsense,” she said with a quick smile. “The idea of my troubling you with my domestic embarrassments! The matter's very simple; Lord Warburton must get on by himself. I can't undertake to see him through.” (JAMES, 1999, pp. 395 – 396)

A atitude da protagonista lança luz sobre o modo como o trágico é construído na ficção jamesiana: há uma nobreza na forma como Isabel sofre que não permite que sua dor se torne motivo de preocupação para aqueles que a amam. Como Ralph está mortalmente doente, a prima evita ao máximo compartilhar com ele os horrores que tem enfrentado e, como ela foi avisada inúmeras vezes de que sua escolha era equivocada, manter-se calada parece-lhe o mais adequado a fazer neste momento. Assim, a questão da autorresponsabilidade ganha ainda mais destaque, dado que Isabel suporta sozinha as consequências de sua decisão – somente nos capítulos finais, no leito de morte de Ralph, ela finalmente confessará sua aflição ao primo.

A questão da responsabilidade frente aos costumes sociais é também percebida quando Isabel decide conversar com Pansy sobre o possível matrimônio com Lord Warburton: a

protagonista sabe que deve honrar os votos para com seu marido e, mesmo desagradando a si mesma, tem consciência de que precisa acatar as ordens de Osmond. À vista disso, Isabel não pressiona Pansy a aceitar uma possível proposta do lorde, mas a incentiva a agradar e obedecer ao pai:

“Your having so little is a reason for looking for more.” With which Isabel was grateful for the dimness of the room; she felt as if her face were hideously insincere. It was what she was doing for Osmond; it was what one had to do for Osmond! Pansy’s solemn eyes, fixed on her own, almost embarrassed her; she was ashamed to think she had made so light of the girl’s preference. (JAMES, 1999, p. 400)

Quando Lord Warburton deixa Roma, postergando o pedido de casamento para outra ocasião, Osmond acusa Isabel de ser a responsável pela omissão do lorde. Nesta ocasião, podemos compreender profundamente não apenas a intensidade da paranoia de Osmond como também a dimensão de sua maldade. Para Osmond, a protagonista arquitetou toda a situação com o antigo amigo, convencendo-o a abdicar da proposta a Pansy com o intuito de humilhá-lo:

“I think you’re trying to humiliate me,” Osmond went on. “It’s a most absurd undertaking.”
 “I haven’t the least idea what you mean,” she returned.
 “You’ve played a very deep game; you’ve managed it beautifully.” (JAMES, 1999, p. 409).

Como sabemos, Isabel realmente não incentivou o lorde a fazer o pedido a Pansy, mas também não o desencorajou e, além disso, instigou a enteada a aceitar o pedido, caso ocorresse. A acusação de Osmond, totalmente infundada, fornece ao leitor um cenário detalhado sobre as situações com as quais Isabel tem de lidar no casamento e, sobretudo, ratifica os motivos de seu sofrimento, extensivamente elencados alguns capítulos atrás. Os comentários de Osmond são como tortura psicológica para a esposa e demonstram que seu narcisismo é gigantesco, levando-o a crer que todos querem humilhá-lo e tramam às escondidas para zombar dele. Na verdade, as palavras de Osmond escondem um grande senso de inferioridade:

“I was never so fine as you. You’ve done everything you wanted. You’ve got him out of the way without appearing to do so, and you’ve placed me in the position in which you wished to see me - that of a man who has tried to marry his daughter to a lord, but has grotesquely failed.” (JAMES, 1999, pp. 410 – 411)

No cerne da insatisfação de Osmond, há a consciência de que sua ascensão social ocorreu em função da fortuna da esposa. Ainda que Osmond dissimule com grande maestria, suas atitudes e falas apontam para uma fragilidade enorme em seu caráter, que são encobertas pela artificialidade com que lida com as situações. Independentemente dos motivos que levam

Osmond a agir assim, o fato é que suas atitudes com Isabel são cruéis e extremamente dominadoras, levando-a ao limite de sofrimento. Se até então pouco foi mostrado sobre a truculência psicológica de Osmond com Isabel, após o revés com o lorde, há a narração direta de seu discurso e o leitor pode acompanhar diversos exemplos de sua perversidade:

“You’re certainly not fortunate in your intimates; I wish you might make a new collection,” he said to her one morning in reference to nothing visible at the moment, but in a tone of ripe reflection which deprived the remark of all brutal abruptness. ‘It’s as if you had taken the trouble to pick out the people in the world that I have least in common with. Your cousin I have always thought a conceited ass - besides his being the most ill-favoured animal I know. Then it’s insufferably tiresome that one can’t tell him so; one must spare him on account of his health. His health seems to me the best part of him; it gives him privileges enjoyed by no one else. If he’s so desperately ill there’s only one way to prove it; but he seems to have no mind for that. I can’t say much more for the great Warburton. When one really thinks of it, the cool insolence of that performance was something rare! He comes and looks at one’s daughter as if she were a suite of apartments; he tries the door-handles and looks out of the windows, raps on the walls and almost thinks he’ll take the place. Will you be so good as to draw up a lease? Then, on the whole, he decides that the rooms are too small; he doesn’t think he could live on a third floor; he must look out for a piano nobile. And he goes away after having got a month’s lodging in the poor little apartment for nothing. Miss Stackpole, however, is your most wonderful invention. She strikes me as a kind of monster. One hasn’t a nerve in one’s body that she doesn’t set quivering. You know I never have admitted that she’s a woman. Do you know what she reminds me of? Of a new steel pen - the most odious thing in nature. [...]” (JAMES, 1999, p. 416)

Mesmo sem motivo aparente para tal comentário, Osmond é incisivo em sua opinião sobre as pessoas mais caras para Isabel. Chama atenção não apenas o fato de Osmond sugerir que ela faça uma “nova coleção”, como se fossem meros objetos descartáveis, mas também o caráter gratuito da proposição. As palavras agressivas empregadas por ele são certamente dolorosas para Isabel, e sua sugestão de que morrer seria o melhor que Ralph faria para comprovar que está realmente doente, estarrecedora. Além do mais, ironicamente, Osmond critica Lord Warburton por supostamente ter tratado Pansy como um objeto à venda, a ser entregue a quem pudesse pagar mais, quando, na verdade, quem coloca a jovem nesta posição é ele mesmo. Não satisfeito, Osmond ainda se refere de modo descortês à melhor amiga da esposa, comparando-a a um monstro, em uma exposição detalhada de sua boçalidade e misoginia. Como grande representante da liberdade feminina que é, não deve causar espanto ao leitor que Henrietta seja desprezada por Osmond, já que a primeira ação dele após se casar com Isabel foi pressioná-la a abandonar sua visão crítica. Assim, outra peça do quebra-cabeça é apresentada ao leitor que agora tem acesso direto ao modo como Osmond age e pensa, e pode compreender o porquê do sofrimento da protagonista: ele é cruel com Isabel e suas palavras são de uma violência psicológica enorme. Com efeito, a exposição direta da perversidade de

Osmond parece acentuar ainda mais a dimensão trágica da narrativa, uma vez que ratifica os momentos de dor da protagonista explorados nos capítulos anteriores.

Assim que a doença de Ralph se agrava e os rumores de que Isabel está extremamente infeliz se espalham, seus antigos amigos voltam à cena. Caspar Goodwood e Henrietta retornam à Europa e tentam colaborar para que ambas as graves situações amainem. É para a melhor amiga, então, que a protagonista consegue finalmente confessar o que tem vivido:

“Yes, I’m wretched,” she said very mildly. She hated to hear herself say it; she tried to say it as judicially as possible.

“What does he do to you?” Henrietta asked, frowning as if she were enquiring into the operations of a quack doctor.

“He does nothing. But he doesn’t like me.”

“He’s very hard to please!” cried Miss Stackpole. “Why don’t you leave him?”

“I can’t change that way,” Isabel said.

“Why not, I should like to know? You won’t confess that you’ve made a mistake. You’re too proud.”

“I don’t know whether I’m too proud. But I can’t publish my mistake. I don’t think that’s decent. I’d much rather die.”

“You won’t think so always,” said Henrietta.

“I don’t know what great unhappiness might bring me to; but it seems to me I shall always be ashamed. One must accept one’s deeds. I married him before all the world; I was perfectly free; it was impossible to do anything more deliberate. One can’t change that way,” Isabel repeated.

“You have changed, in spite of the impossibility. I hope you don’t mean to say you like him.”

Isabel debated. “No, I don’t like him. I can tell you, because I’m weary of my secret. But that’s enough; I can’t announce it on the housetops.”

Henrietta gave a laugh. “Don’t you think you’re rather too considerate?”

“It’s not of him that I’m considerate - it’s of myself!” Isabel answered. (JAMES, 1999, pp. 414 – 415)

Talvez soe estranho para o leitor do século XXI que a protagonista opte por manter-se casada com o marido cruel, mas, no contexto do século XIX, tal conduta era esperada das mulheres. Frente à agonia e à tristeza pela convivência com o marido, a jovem opta pela resignação e por uma compreensão mais profunda sobre sua própria responsabilidade pelo desenrolar dos acontecimentos. Isabel sofre, mas não se entrega ao desespero público nem se deixa levar por acusações vis sobre o fato de ter sido enganada. Há certa dignidade em seu sofrimento que se deve ao desejo de pertencimento ao meio social em que está inserida: Isabel afirma que manterá o casamento com Osmond não só porque a separação causaria uma surpresa pública, mas pelo fato de que deve ter autoconsideração e aceitar as decisões tomadas quando estava livre. Trata-se, aqui, de uma questão de honra para consigo mesma, uma virtude que também a impede de se entregar à autopiedade e à resignação passiva. O trágico jamesiano é, desse modo, relacionado a um sofrimento que, em alguma medida, também “eleva” moralmente a personagem, e distancia-se de uma representação da dor para mera espetacularização.

Na verdade, a própria protagonista compara em tom jocoso (o que é compreensível, uma vez que ela não se considera uma vítima) sua situação a uma tragédia. A longa estadia dos antigos amigos em terras italianas deixa-a cada vez mais impaciente e, quando Ralph decide voltar a Gardencourt, ela se tranquiliza, apesar de saber que ele deseja retornar à casa onde cresceu com o intuito de morrer lá. Para Isabel, a partida dos amigos representa um sossego dos constantes ataques de Osmond, por isso seu primeiro sentimento é de alívio. Isabel então pede a Caspar Goodwood, que a visitou recentemente, que proteja o primo e o acompanhe até Gardencourt; Henrietta, consternada com a situação, também decide segui-los, em uma bela demonstração de solidariedade. Assim, antes da viagem, Henrietta vai novamente ao encontro de Isabel, afirmando estar triste por ter viajado até ela para ajudá-la e ter percebido que partirá sem tê-lo feito:

“He won’t if I can help it. I see you want us all to go. I don’t know what you want to do.”

“I want to be alone,” said Isabel.

“You won’t be that so long as you’ve so much company at home.”

“Ah, they’re part of the comedy. You others are spectators.”

“Do you call it a comedy, Isabel Archer?” Henrietta rather grimly asked.

“The tragedy then if you like. You’re all looking at me; it makes me uncomfortable.”

Henrietta engaged in this act for a while. “You’re like the stricken deer, seeking the innermost shade. Oh, you do give me such a sense of helplessness!” she broke out.

“I’m not at all helpless. There are many things I mean to do.”

“It’s not you I’m speaking of; it’s myself. It’s too much, having come on purpose, to leave you just as I find you.”

“You don’t do that; you leave me much refreshed,” Isabel said.

“Very mild refreshment - sour lemonade! I want you to promise me something.”

(JAMES, 1999, pp. 425 – 426)

O objetivo de Henrietta é fazer um pedido importante à amiga: ela suplica que Isabel abandone Osmond antes que seu caráter “se arruíne”:

“I can’t do that. I shall never make another promise. I made such a solemn one four years ago, and I’ve succeeded so ill in keeping it.”

“You’ve had no encouragement. In this case I should give you the greatest. Leave your husband before the worst comes; that’s what I want you to promise.”

“The worst? What do you call the worst?”

“Before your character gets spoiled.”

“Do you mean my disposition? It won’t get spoiled,” Isabel answered, smiling. “I’m taking very good care of it. I’m extremely struck,” she added, turning away, “with the off-hand way in which you speak of a woman’s leaving her husband. It’s easy to see you’ve never had one!”

“Well,” said Henrietta as if she were beginning an argument, “nothing is more common in our Western cities, and it’s to them, after all, that we must look in the future.” Her argument, however, does not concern this history, which has too many other threads to unwind. She announced to Ralph Touchett that she was ready to leave Rome by any train he might designate, and Ralph immediately pulled himself together for departure. Isabel went to see him at the last, and he made the same remark that Henrietta had made. It struck him that Isabel was uncommonly glad to get rid of them all. (JAMES, 1999, pp. 425 – 426)

Henrietta teme que Isabel acabe se perdendo de si mesma caso se mantenha por muito tempo na situação indigna em que tem vivido. O receio é que Isabel acabe cedendo ao ambiente tóxico e distancie-se de sua grandeza. Henrietta, aliás, é também considerada uma precursora pela crítica feminista, já que vive os ideais que difunde: a mulher ambiciosa que tem como principal objetivo crescer na carreira como jornalista e, por isso, relega o casamento a segundo plano. Para ela, a convivência constante em um ambiente que já provou ser pouco saudável pode estragar o que Isabel tem de mais precioso. Novamente, cabe a Henrietta o papel de lembrar a protagonista sobre a importância de permanecer coerente consigo mesma e, sobretudo, lembrá-la que deve valorizar o seu caráter acima de tudo. O diálogo acima retoma, nas entrelinhas, a “temática internacional”: Henrietta menciona que o divórcio já é algo recorrente nas cidades estadunidenses, as precursoras das inovações, enquanto Isabel está completamente imersa nos costumes culturais do continente europeu. A protagonista tem consciência de que pode submeter-se ao divórcio, mas sabe também que os costumes em vigor na Europa são outros, e que, caso opte por essa solução, sofrerá julgamentos severos. Para Isabel, contudo, o julgamento interno parece importar mais e, em razão disso, a opção pela separação do marido parece inviável, porque seria uma fuga de uma escolha que ela deliberou conscientemente. Por isso, a conduta mais digna é enfrentar o erro que cometeu e não a exposição pública que o divórcio representaria. Assim, James parece não apenas antecipar como também normalizar um dilema muito atual de nosso século, a saber, a questão do divórcio. Vale lembrar também que o escritor tornou o divórcio o tema de *What Maisie Knew*, um de seus romances mais renomados, publicado em 1897.

Como bem comentado pela voz narrativa no excerto acima, há ainda outros tópicos que devem ser desenrolados na história. No capítulo XLIX, por exemplo, Madame Merle retorna à vida de Isabel e seu modo de agir é substancialmente diferente daquele empregado até então. Merle não só conta à protagonista que Osmond a procurou para tratar da situação de Pansy como também questiona Isabel sobre a partida de Lord Warburton. O tom de Merle é extremamente invasivo e, em alguma medida, até grosseiro, o que leva Isabel a questioná-la diretamente sobre o real envolvimento dela com sua família. Aqui, portanto, vemos a confirmação por parte de Merle daquilo que Isabel começou a compreender no capítulo XL quando observou o comportamento dela e de Osmond à distância:

As she went on Isabel grew pale; she clasped her hands more tightly in her lap. It was not that her visitor had at last thought it the right time to be insolent; for this was not what was most apparent. It was a worse horror than that. “Who are you - what are you?” Isabel murmured. “What have you to do with my husband?” It was strange that for the moment she drew as near to him as if she had loved him.

“Ah then, you take it heroically! I’m very sorry. Don’t think, however, that I shall do so.”

“What have you to do with me?” Isabel went on.

Madame Merle slowly got up, stroking her muff, but not removing her eyes from Isabel’s face. “Everything!” she answered.

Isabel sat there looking up at her, without rising; her face was almost a prayer to be enlightened. But the light of this woman’s eyes seemed only a darkness. “Oh misery!” she murmured at last; and she fell back, covering her face with her hands. It had come over her like a high-surgng wave that Mrs. Touchett was right. Madame Merle had married her. Before she uncovered her face again that lady had left the room. (JAMES, 1999, pp. 438 - 439)

A revelação de Merle põe fim às suspeitas de Isabel e, tão abruptamente como uma onda, ela finalmente compreende que a tia estava certa. Assim, confirma-se para a protagonista aquilo que o leitor já sabia há muito tempo. Como é possível imaginar, Isabel entrará em uma longa digressão - literal e figurada - para entender todo o impacto do que acabara de ouvir. Isabel sai então para um passeio por Roma e, novamente, a narração de seus pensamentos reflete os conflitos internos e está em consonância com o espaço à sua volta:

She had long before this taken old Rome into her confidence, for in a world of ruins the ruin of her happiness seemed a less unnatural catastrophe. She rested her weariness upon things that had crumbled for centuries and yet still were upright; she dropped her secret sadness into the silence of lonely places, where its very modern quality detached itself and grew objective, so that as she sat in a sun-warmed angle on a winter’s day, or stood in a mouldy church to which no one came, she could almost smile at it and think of its smallness. Small it was, in the large Roman record, and her haunting sense of the continuity of the human lot easily carried her from the less to the greater. She had become deeply, tenderly acquainted with Rome; it interfused and moderated her passion. But she had grown to think of it chiefly as the place where people had suffered. This was what came to her in the starved churches, where the marble columns, transferred from pagan ruins, seemed to offer her a companionship in endurance and the musty incense to be a compound of long-unanswered prayers. (JAMES, 1999, p. 439)

Outra vez, James estrutura o espaço com o intuito de enfatizar a melancolia e o sofrimento interno, pois, por meio da aproximação da voz narrativa à consciência de Isabel, é possível acompanhar cada minúcia de sua tristeza. A trajetória de Isabel, iniciada em Gardencourt, a residência de seus tios, foi repleta de felicidade e de ares de novidade que refletiam seu anseio por explorar a Europa. Atualmente, Roma, onde a jovem reside, não passa de “um mundo em ruínas”. O tom da narrativa torna-se melancólico e a catástrofe externa serve como reflexo da interna: Isabel tornou-se tão íntima de Roma que a impressão que a cidade lhe transmite é a de um lugar onde as pessoas tinham sofrido. Desse modo, retoma-se a ênfase no sofrimento de Isabel; seu lamento é profundo e traz à tona sua “tristeza secreta” e o sentimento de que as igrejas mais parecem um reflexo do mundo à sua volta feitas de ruínas e parecendo orações não respondidas.

Isabel pensa ainda sobre seu erro e sobre sua atual compreensão da maldade humana; compreensão desenvolvida, ironicamente, através da experiência direta, algo pelo qual ela tanto ansiou:

She asked herself, with an almost childlike horror of the supposition, whether to this intimate friend of several years the great historical epithet of wicked were to be applied. She knew the idea only by the Bible and other literary works; to the best of her belief she had had no personal acquaintance with wickedness. She had desired a large acquaintance with human life, and in spite of her having flattered herself that she cultivated it with some success this elementary privilege had been denied her. Perhaps it was not wicked - in the historic sense - to be even deeply false; for that was what Madame Merle had been - deeply, deeply, deeply. Isabel's Aunt Lydia had made this discovery long before, and had mentioned it to her niece; but Isabel had flattered herself at this time that she had a much richer view of things, especially of the spontaneity of her own career and the nobleness of her own interpretations, than poor stiffly-reasoning Mrs. Touchett. Madame Merle had done what she wanted; she had brought about the union of her two friends; a reflection which could not fail to make it a matter of wonder that she should so much have desired such an event. [...] She had naturally chosen her closest intimate, and it was already vivid enough to Isabel that Gilbert occupied this position. She found herself confronted in this manner with the conviction that the man in the world whom she had supposed to be the least sordid had married her, like a vulgar adventurer, for her money. Strange to say, it had never before occurred to her; if she had thought a good deal of harm of Osmond she had not done him this particular injury. This was the worst she could think of, and she had been saying to herself that the worst was still to come. (JAMES, 1999, pp. 440 - 441)

No trecho acima, acompanhamos outro processo de reconhecimento da protagonista: à medida que seus pensamentos são narrados, percebemos sua surpresa e desapontamento quanto à conduta de Madame Merle; a decepção é reforçada pela repetição do advérbio *deeply*. Merle foi profundamente falsa e Isabel questiona-se se o epíteto de malvada pode ser atribuído a ela. Para quem, como Isabel, foi criada em uma sociedade menos obsoleta, poucas são as referências quanto ao conceito do mal; talvez disso decorra sua dificuldade em identificar o que realmente estava acontecendo. Afinal, como reconhecer em tempo aquilo que ainda não conhecemos? Para Mrs. Touchett, acostumada com as convenções sociais mais conservadoras, foi fácil perceber que havia algo suspeito na aproximação de Osmond; e a jovem finalmente compreende que sua soberba pode ter sido uma das responsáveis por sua escolha, já que, à época, ela acreditava que poderia julgar melhor do que a “pobre tia de raciocínio rígido”. A reflexão de Isabel também demonstra que ela jamais havia considerado a possibilidade de que Osmond a houvesse escolhido por sua fortuna. Isabel atinge agora outro grau de compreensão da realidade, certamente mais profundo do que o anterior, e é capaz de antever - corretamente, cabe ressaltar - que o pior ainda está por vir.

Os últimos capítulos, portanto, tratam do desfecho da tragédia de Isabel. Primeiro, há o agravante da situação de Pansy. Edward Rosier retorna com a feliz notícia de que havia

vendido sua coleção de arte, possuindo, agora, o dinheiro suficiente para ser digno de casar-se com sua amada. Para Gilbert Osmond, entretanto, apenas o casamento com um nobre seria de fato honroso para sua filha e, em uma decisão totalmente arbitrária e inesperada, decide banir a filha novamente, levando-a de volta ao convento para “ter um momento de reflexão”:

It seemed to show her how far her husband's desire to be effective was capable of going - to the point of playing theoretic tricks on the delicate organism of his daughter. She could not understand his purpose, no - not wholly; but she understood it better than he supposed or desired, inasmuch as she was convinced that the whole proceeding was an elaborate mystification, addressed to herself and destined to act upon her imagination. He had wanted to do something sudden and arbitrary, something unexpected and refined; to mark the difference between his sympathies and her own, and show that if he regarded his daughter as a precious work of art it was natural he should be more and more careful about the finishing touches. If he wished to be effective he had succeeded; the incident struck a chill into Isabel's heart. Pansy had known the convent in her childhood and had found a happy home there; she was fond of the good sisters, who were very fond of her, and there was therefore for the moment no definite hardship in her lot. But all the same the girl had taken fright; the impression her father desired to make would evidently be sharp enough. The old Protestant tradition had never faded from Isabel's imagination, and as her thoughts attached themselves to this striking example of her husband's genius - she sat looking, like him, at the basket of flowers - poor little Pansy became the heroine of a tragedy. Osmond wished it to be known that he shrank from nothing, and his wife found it hard to pretend to eat her dinner. (JAMES, 1999, pp. 451 - 452)

A atitude de Osmond é extremamente cruel e seu objetivo, execrável - além de atingir Pansy, ele pretende mostrar a Isabel que, se fosse contrariado, nada o deteria. Osmond queria que todos soubessem até onde estava disposto a ir, por isso vai até o inimaginável e decide punir a própria filha. Evidentemente, Osmond foi muito bem-sucedido, uma vez que Isabel foi atingida por “um frio no coração”, em uma alusão à sua tristeza e pesar frente à incapacidade de ajudar a enteada.

No entanto, a tristeza da protagonista ganhará ainda novos contornos: no capítulo seguinte, quando Isabel recebe um telegrama de sua tia, pelo qual é informada não apenas de que Ralph está à beira da morte, mas também de que ele deseja vê-la, se possível. Assim, Isabel vai procurar o marido para compartilhar a notícia e pedir sua anuência para visitar o primo. Osmond, por sua vez, continua demonstrando seu desprezo pelos sentimentos da esposa, respondendo a ela que não acredita que Ralph esteja realmente morrendo: “He was dying when we married; he'll outlive us all.” (JAMES, 1999, p. 453). Osmond afirma que não vê motivos para a visita, pois Isabel teve a oportunidade de encontrar Ralph recentemente; sem ao menos considerar o pedido, nega-se a deixá-la ir:

“Why should I mind that? You won't like it if I don't. You like nothing I do or don't do. You pretend to think I lie.”

Osmond turned slightly pale; he gave a cold smile. "That's why you must go then? Not to see your cousin, but to take a revenge on me."

"I know nothing about revenge."

"I do," said Osmond. "Don't give me an occasion."

"You're only too eager to take one. You wish immensely that I would commit some folly."

"I should be gratified in that case if you disobeyed me."

"If I disobeyed you?" said Isabel in a low tone which had the effect of mildness.

"Let it be clear. If you leave Rome to-day it will be a piece of the most deliberate, the most calculated, opposition."

"How can you call it calculated? I received my aunt's telegram but three minutes ago."

"You calculate rapidly; it's a great accomplishment. I don't see why we should prolong our discussion; you know my wish." And he stood there as if he expected to see her withdraw.

But she never moved; she couldn't move, strange as it may seem; she still wished to justify herself; he had the power, in an extraordinary degree, of making her feel this need. There was something in her imagination he could always appeal to against her judgement. "You've no reason for such a wish," said Isabel, "and I've every reason for going. I can't tell you how unjust you seem to me. But I think you know. It's your own opposition that's calculated. It's malignant." (JAMES, 1999, p. 454)

Para a mente perversa de Osmond, tudo soa como vingança calculada, por isso ele não hesita em ameaçar a esposa sobre as consequências de ter seu desejo contrariado. O diálogo é elucidativo sobre o modo de pensar de Osmond e reflete claramente sua maldade, que, aliás, Isabel finalmente consegue nomear como tal. Sob ameaça de sofrer severa punição por opor-se à decisão dele, Isabel é tomada por terror e medo; seu medo, contudo, não é apenas da vingança, da maldade ou do ódio do marido, mas da violência em contrariá-lo:

It may appear to some readers that she gave herself much trouble, and it is certain that for a woman of a high spirit she had allowed herself easily to be arrested. It seemed to her that only now she fully measured the great undertaking of matrimony. Marriage meant that in such a case as this, when one had to choose, one chose as a matter of course for one's husband. "I'm afraid - yes, I'm afraid," she said to herself more than once, stopping short in her walk. But what she was afraid of was not her husband - his displeasure, his hatred, his revenge; it was not even her own later judgement of her conduct a consideration which had often held her in check; it was simply the violence there would be in going when Osmond wished her to remain. A gulf of difference had opened between them, but nevertheless it was his desire that she should stay, it was a horror to him that she should go. She knew the nervous fineness with which he could feel an objection. What he thought of her she knew, what he was capable of saying to her she had felt; yet they were married, for all that, and marriage meant that a woman should cleave to the man with whom, uttering tremendous vows, she had stood at the altar. (JAMES, 1999, p. 458)

Assim que Isabel começa a sucumbir, entregando-se ao desespero, a voz narrativa emerge e conversa com o leitor, com o intuito de apresentar justificativas para o arrefecimento da protagonista. Mesmo sendo uma mulher de temperamento forte, é natural que Isabel se deixe abater devido ao recorrente sofrimento psicológico ao qual tem sido submetida. A ocasião promove ainda outra compreensão a respeito das reais implicações do casamento. Isabel sabe conscientemente que deve acatar a decisão do marido, ainda que esta seja fruto de uma

vingança maligna, porque esse é o seu dever como esposa. Mas a jovem não terá muito tempo para refletir sobre suas obrigações: a cunhada bate à sua porta trazendo outra revelação.

Vendo o sofrimento da protagonista, a irmã de Osmond nota que em breve não terá mais motivos para permanecer na residência, pois a jovem estará de luto pelo primo, e, por isso, as festas, que haviam se tornado o passatempo preferido de Isabel, serão encerradas. Além disso, Gemini está consternada com o fato de Isabel ter sido impedida de visitar Ralph e, sabendo que terá de partir logo, julga não ter nada mais a perder. Assim, ela decide revelar a Isabel um segredo que há muito a atormenta:

“I’ve guessed nothing. What should I have suspected? I don’t know what you mean.”

“That’s because you’ve such a beastly pure mind. I never saw a woman with such a pure mind!” cried the Countess.

Isabel slowly got up. “You’re going to tell me something horrible.” (JAMES, 1999, p. 459)

Isabel fica horrorizada com a descoberta de que Madame Merle é a verdadeira mãe de Pansy e finalmente compreende que a trama do ex-casal era muito mais insólita do que ela havia imaginado. Para a irmã de Osmond, Isabel não havia percebido antes devido à sua “mente pura” em uma referência direta à ingenuidade previamente exibida pela jovem. Após a revelação do segredo, Isabel decide que deve visitar o primo, mas, antes, resolve ir ao encontro de Pansy no convento. Na ocasião, a enteada revela que está com medo do pai e de Merle, e pede encarecidamente que Isabel não a abandone à própria sorte; a protagonista então promete que retornará de sua viagem. Ainda no convento, Isabel encontra Madame Merle, que aproveita a oportunidade para compartilhar outra informação importante - ela anuncia que Isabel deve agradecer ao primo pela herança recebida, afinal:

“Yes; it was your uncle’s money, but it was your cousin’s idea. He brought his father over to it. Ah, my dear, the sum was large!”

Isabel stood staring; she seemed to-day to live in a world illumined by lurid flashes.

“I don’t know why you say such things. I don’t know what you know.”

“I know nothing but what I’ve guessed. But I’ve guessed that.”

Isabel went to the door and, when she had opened it, stood a moment with her hand on the latch. Then she said - it was her only revenge: “I believed it was you I had to thank!”

Madame Merle dropped her eyes; she stood there in a kind of proud penance.

“You’re very unhappy, I know. But I’m more so.”

“Yes; I can believe that. I think I should like never to see you again.” (JAMES, 1999, pp. 473 – 474)

Em demonstração final de sua astúcia, Merle revela compreensão apurada da situação anterior ao recebimento da herança. Talvez por estar habituada às formas corruptas de relacionamento,

ela conseguiu perceber as intenções por trás do fascínio do primo pela vontade de viver de Isabel, compreendendo que ele desejava submetê-la a um tipo de experimento social.

Na viagem até Gardencourt, Isabel repensa toda sua vida, e sua tristeza é novamente exibida em detalhe. Através da narração de seus pensamentos, vemos outra vez a consonância entre o estado mental de Isabel e o mundo externo:

On her long journey from Rome her mind had been given up to vagueness; she was unable to question the future. She performed this journey with sightless eyes and took little pleasure in the countries she traversed, decked out though they were in the richest freshness of spring. Her thoughts followed their course through other countries - strange-looking, dimly-lighted, pathless lands, in which there was no change of seasons, but only, as it seemed, a perpetual dreariness of winter. She had plenty to think about; but it was neither reflexion nor conscious purpose that filled her mind. Disconnected visions passed through it, and sudden dull gleams of memory, of expectation. The past and the future came and went at their will, but she saw them only in fitful images, which rose and fell by a logic of their own. (JAMES, 199, p. 474)

Não há nada que Isabel sinta a não ser o vazio, o que a torna incapaz sequer de se questionar sobre o futuro. Ainda que os países à sua volta estivessem em plena primavera, para ela, eles refletiam apenas a melancolia perpétua do inverno. O sofrimento da jovem agora a paralisa e a narração de sua perspectiva evidencia que ela está imersa em grande entorpecimento, incapaz de estabelecer lógica própria para seu sentimento. Sua agonia é tamanha que Isabel chega ao ponto de invejar o primo por estar morrendo:

She envied Ralph his dying, for if one were thinking of rest that was the most perfect of all. To cease utterly, to give it all up and not know anything more - this idea was as sweet as the vision of a cool bath in a marble tank, in a darkened chamber, in a hot land.

She had moments indeed in her journey from Rome which were almost as good as being dead. She sat in her corner, so motionless, so passive, simply with the sense of being carried, so detached from hope and regret, that she recalled to herself one of those Etruscan figures couched upon the receptacle of their ashes. There was nothing to regret now - that was all over. Not only the time of her folly, but the time of her repentance was far. (JAMES, 1999, p. 475)

Isabel quase se sentia como se estivesse morta durante a viagem; afinal, estava tão paralisada, passiva, sem esperança ou arrependimentos quanto alguém já falecido. Poucas representações da tristeza humana são tão trágicas quanto o fato de alguém desejar a morte como forma de escapar do sofrimento.

Assim como o doente esperando por um milagre, Isabel tem breves momentos em que sente que deve haver alguma esperança para ela:

Deep in her soul - deeper than any appetite for renunciation - was the sense that life would be her business for a long time to come. And at moments there was something inspiring, almost enlivening, in the conviction. It was a proof of strength - it was a proof she should some day be happy again. It couldn't be she was to live only to

suffer; she was still young, after all, and a great many things might happen to her yet. To live only to suffer - only to feel the injury of life repeated and enlarged - it seemed to her she was too valuable, too capable, for that. Then she wondered if it were vain and stupid to think so well of herself. When had it even been a guarantee to be valuable? Wasn't all history full of the destruction of precious things? Wasn't it much more probable that if one were fine one would suffer? It involved then perhaps an admission that one had a certain grossness; but Isabel recognised, as it passed before her eyes, the quick vague shadow of a long future. She should never escape; she should last to the end. Then the middle years wrapped her about again and the grey curtain of her indifference closed her in. (JAMES, 1999, p. 475)

A vida havia se tornado apenas sofrimento e Isabel custava a crer que viver seria sempre uma repetição contínua e ampliada da “ferida da vida”. Tragicamente, Isabel relembra que, nunca na história, o fato de alguém ser bom foi suficiente para evitar qualquer sofrimento e, novamente, sente a sombra vaga que paira sobre seu futuro, consciente de que dela nunca escapará. Como sabemos, Isabel refere-se à vingança de Osmond, que a aguarda no retorno à sua casa: “It won't be the scene of a moment; it will be a scene of the rest of my life.” (JAMES, 1999, p. 479). Quando Isabel conclui que não há esperanças, sua ruína está completa, mas há ainda outra revelação aguardando-a.

No penúltimo capítulo, Isabel encontra Ralph e finalmente o questiona sobre o que ouviu de Merle quanto ao recebimento da herança:

“That you made me rich - that all I have is yours?”
 He turned away his head, and for some time said nothing. Then at last: “Ah, don't speak of that - that was not happy.” Slowly he moved his face toward her again, and they once more saw each other. “But for that - but for that - !” And he paused. “I believe I ruined you,” he wailed.
 She was full of the sense that he was beyond the reach of pain; he seemed already so little of this world. But even if she had not had it she would still have spoken, for nothing mattered now but the only knowledge that was not pure anguish - the knowledge that they were looking at the truth together.
 “He married me for the money,” she said. She wished to say everything; she was afraid he might die before she had done so. (JAMES, 1999, p. 487)

A cena de Ralph em seu leito de morte é extremamente melancólica e ainda que permita que os primos compartilhem um momento de honestidade mútua, apresenta um resumo do destino de Isabel: ela foi arruinada, tanto pelas escolhas que fez como pelas que foram feitas por ela. Para Ralph, a protagonista foi punida por seu desejo em ver a vida, em uma sugestão de que o destino humano é sempre o infortúnio:

“I always understood,” he continued, “though it was so strange - so pitiful. You wanted to look at life for yourself - but you were not allowed; you were punished for your wish. You were ground in the very mill of the conventional!”
 “Oh yes, I've been punished,” Isabel sobbed.
 He listened to her a little, and then continued: “Was he very bad about your coming?”
 “He made it very hard for me. But I don't care.”
 “It is all over then between you?”

“Oh no; I don’t think anything’s over.” (JAMES, 1999, p. 488)

Poucas horas após essa conversa com Isabel, Ralph falece. O último capítulo do romance trata de seu funeral, o testamento e o reencontro dos antigos amigos, como Lorde Warburton e Caspar Goodwood, com Isabel. No início do capítulo, mantém-se a narração a partir da perspectiva da protagonista:

She said to herself that it was but common charity to stay a little with her aunt. It was fortunate she had so good a formula; otherwise she might have been greatly in want of one. Her errand was over; she had done what she had left her husband to do. She had a husband in a foreign city, counting the hours of her absence; in such a case one needed an excellent motive. He was not one of the best husbands, but that didn’t alter the case. Certain obligations were involved in the very fact of marriage, and were quite independent of the quantity of enjoyment extracted from it. Isabel thought of her husband as little as might be; but now that she was at a distance, beyond its spell, she thought with a kind of spiritual shudder of Rome. There was a penetrating chill in the image, and she drew back into the deepest shade of Gardencourt. She lived from day to day, postponing, closing her eyes, trying not to think. (JAMES, 1999, p. 491)

Como é possível perceber, retoma-se a questão dos valores em vigor no continente e, ainda que Isabel esteja evitando pensar a respeito de suas obrigações, seus pensamentos fluem naturalmente em direção à decisão que precisa tomar, a saber, se retornará para Roma e para Osmond, ou se ficará em Gardencourt. A mera lembrança de Roma causava um “arrepio espiritual”, remetendo a um frio penetrante. Isabel tornara-se uma pessoa que postergava e evitava a todo custo pensar sobre seu retorno. À medida que acompanhamos a narração dos pensamentos de Isabel, temos a impressão de que ela está alheia a tudo e todos, como se estivesse, pouco a pouco, apagando-se. Caminhando por Gardencourt, Isabel retorna a um banco, no qual seis anos antes havia recebido uma carta de Caspar e recusado uma proposta de Lord Warburton, e é tomada por lembranças de sua vida àquela época. Isabel, então, sente medo do passado e os sentimentos que a invadem sugerem que a jovem de então já não existe:

She wouldn’t sit down on it now - she felt rather afraid of it. She only stood before it, and while she stood the past came back to her in one of those rushing waves of emotion by which persons of sensibility are visited at odd hours. The effect of this agitation was a sudden sense of being very tired, under the influence of which she overcame her scruples and sank into the rustic seat. I have said that she was restless and unable to occupy herself; and whether or no, if you had seen her there, you would have admired the justice of the former epithet, you would at least have allowed that at this moment she was the image of a victim of idleness. Her attitude had a singular absence of purpose; her hands, hanging at her sides, lost themselves in the folds of her black dress; her eyes gazed vaguely before her. There was nothing to recall her to the house; the two ladies, in their seclusion, dined early and had tea at an indefinite hour. How long she had sat in this position she could not have told you; but the twilight had grown thick when she became aware that she was not alone. She quickly straightened herself, glancing about, and then saw what had become of her solitude. (JAMES, 1999, p. 495)

Percebemos que a Isabel atual é a personificação da melancolia, como descrito acima - extremamente cansada, sem propósitos, com olhos vagos e, sobretudo, “incapaz de ocupar a si mesma”. Isabel não possui motivos sequer para retornar à casa da tia, já que até a hora do chá estava ocorrendo em horários indefinidos. Isabel está só, como um corpo em meio à imensidão. Além disso, a fim reforçar a compreensão sobre o vazio em que Isabel se encontra e seu distanciamento de si mesma, a voz narrativa emerge e dialoga com o leitor, chamando-o de “you”, e enfatiza que a descrição é apuradíssima e representa fielmente o estado de espírito dela. O retrato de Isabel, assim, ganha mais contornos, mas os contornos atuais são pálidos e substancialmente distintos daqueles descritos inicialmente, confirmando-se, assim, a sua ruína.

Por fim, Caspar Goodwood, antigo pretendente e muito provavelmente o grande amor da vida de Isabel, chega ao local e suplica que ela abandone o marido, mencionando, inclusive, que Ralph também havia solicitado a ele que a ajudasse. Por um instante, Isabel se deixa levar pela esperança, e eles se beijam:

Isabel gave a long murmur, like a creature in pain; it was as if he were pressing something that hurt her. “The world’s very small,” she said at random; she had an immense desire to appear to resist. She said it at random, to hear herself say something; but it was not what she meant. The world, in truth, had never seemed so large; it seemed to open out, all round her, to take the form of a mighty sea, where she floated in fathomless waters. She had wanted help, and here was help; it had come in a rushing torrent. I know not whether she believed everything he said; but she believed just then that to let him take her in his arms would be the next best thing to her dying. This belief, for a moment, was a kind of rapture, in which she felt herself sink and sink. (JAMES, 1999, p. 499)

Para Isabel, com exceção da morte, sentir o amor de Caspar seria o melhor que poderia acontecer a ela naquele momento - seria como um retorno à vida há muito não sentida, por isso ela permite o beijo. A vida de Isabel, contudo, havia se tornado um mar com uma corrente poderosa, no qual ela flutuava em águas insondáveis; ela já não possui mais o controle do que acontece, apenas flutua sem rumo. Assim, após o beijo, Isabel pede que ele vá embora e sai às pressas do local. Dois dias depois, descobrimos que Isabel retornou à Roma:

Two days afterwards Caspar Goodwood knocked at the door of the house in Wimpole Street in which Henrietta Stackpole occupied furnished lodgings. He had hardly removed his hand from the knocker when the door was opened and Miss Stackpole herself stood before him. She had on her hat and jacket; she was on the point of going out. “Oh, good-morning,” he said, “I was in hopes I should find Mrs. Osmond.”

Henrietta kept him waiting a moment for her reply; but there was a good deal of expression about Miss Stackpole even when she was silent. “Pray what led you to suppose she was here?”

“I went down to Gardencourt this morning, and the servant told me she had come to London. He believed she was to come to you.”

Again Miss Stackpole held him - with an intention of perfect kindness - in suspense. "She came here yesterday, and spent the night. But this morning she started for Rome." (JAMES, 1999, p. 500)

O desfecho da narrativa com o retorno de Isabel a Roma é extremamente simbólico e ecoa o sofrimento de sua precursora estadunidense, Daisy Miller, cujo fim também ocorreu nesta cidade. Primeiro, deve-se considerar que essa informação chega ao leitor de modo indireto, através do diálogo entre os amigos da protagonista. Há, assim, ênfase no apagamento de Isabel, à qual não é dado sequer o direito à última palavra. Com isso, o caráter trágico da obra é ainda mais destacado, porque seu retorno para o casamento com Osmond é a comprovação de que não há escapatória para ela - as escolhas feitas em liberdade devem ser respeitadas, mesmo que o único resultado seja o sofrimento. A decisão da jovem parece se relacionar com a questão da honra, não em relação ao marido, mas a si mesma. Se ela prometeu algo diante de todos, há a necessidade de cumprir a promessa, apesar da dor e da angústia que isso possa trazer-lhe. Nas entrelinhas desta escolha, há a sugestão de que não é possível alinhar a liberdade pessoal, o respeito por quem se é realmente - a essência - com a convivência pacífica com códigos sociais e modos de estar no mundo tão obsoletos. Afinal, o que pode ser mais trágico do que a sugestão de que, embora corruptas, algumas convenções se sobrepõem à possibilidade da existência de uma vida significativa? Para Isabel, restaram a ruína e o dever de enfrentar as escolhas feitas. Por ter uma compreensão profunda da complexidade do embate entre indivíduo e sociedade é que Henry James teria escolhido o silêncio – a não narração – das cenas em que Isabel se distancia de seu verdadeiro *self*, e se entrega a valores substancialmente diferentes dos seus, bem como dos eventos que precederam ou aconteceram durante sua vida de casada.

Assim, em linhas gerais, *The Portrait of a Lady* trata da história de Isabel Archer e seu desejo de viver a vida plenamente. Sua ingenuidade inicial é gradualmente transformada e acompanhamos com grande proximidade o processo de degradação de sua vida interior e exterior. Como na maior parte da narrativa a focalização é estruturada a partir da perspectiva da protagonista, pouco a pouco, notamos as implicações que suas escolhas têm na sua psique. Isabel, inicialmente apresentada como uma jovem eminente, acaba em ruína e, assim como nas mais célebres tragédias, o infortúnio é, em grande medida, fruto de suas próprias escolhas. Como o principal "centro de consciência" é também a personagem que vive o destino trágico, o leitor acompanha seu sofrimento em detalhe e ocupa a posição de testemunha de sua angústia e de seu lamento.

Por outro lado, em função da aproximação a diferentes perspectivas, que acaba por graduar o conhecimento narrativo, é possível que o leitor preveja o destino trágico, a ponto de notar a ironia implicada nesse destino. Desse modo, a modulação a diferentes visões permite que o leitor se perceba totalmente implicado no drama trágico da jovem protagonista, dado que a acompanha descobrir aos poucos o que ele mesmo já sabe ou desconfia.

Devido à organização da focalização, nos capítulos em que finalmente são revelados os impactos na mente de Isabel do casamento e da convivência com um marido autoritário, a narrativa torna-se grave, claustrofóbica e o retrato do mundo interno da jovem se transforma em um retrato da dor humana. Talvez poucas coisas sejam mais trágicas do que a representação da impossibilidade de livrar-se do sofrimento; não à toa, portanto, que ao fim da história, Isabel vê na morte a única saída.

5 “TRAGICALLY IMPATIENT TO LIVE AND YET MAKING IT LIGHT AS AIR”: *THE WINGS OF THE DOVE*

Publicado em 1902, *The Wings of the Dove* integra o terceiro período de produção ficcional de Henry James. Em homenagem à qualidade das obras desta prolífica fase, convencionou-se chamá-la de *major phase*, já que, para os estudiosos do escritor, neste período encontramos o suprassumo de sua técnica narrativa. *The Wings of the Dove* apresenta as características da conhecida *major phase* com maestria: nesta narrativa há ao menos três focalizadores principais e o foco de atenção centra-se, em geral, nos processos mentais dessas personagens. Ao longo de sua carreira, James se dedicou a compor seu próprio método e estilo, o que culminou em uma técnica narrativa que sublinhava cada vez mais as questões da psique humana. Por isso, sua escrita tornou-se mais hermética e abstrata, empregando um estilo elíptico, por vezes obscuro.

A complexidade das narrativas, que para Henry James representava o auge de sua produção ficcional, foi substancialmente criticada à época da publicação: o grau de atenção exigido na leitura dessas obras foi considerado extenuante para inúmeros leitores. O próprio William James, habituado ao contato com escritos que exigiam esforço intelectual severo para serem compreendidos, apelou a Henry James que voltasse a escrever em seu antigo método, consideravelmente mais direto. A sugestão de William foi registrada em uma das tantas cartas trocadas entre os irmãos:

why won't you, just to please Brother, sit down and write a new book, with no twilight or mustiness in the plot, with great vigor and decisiveness in the action, no fencing in the dialogue, no psychological commentaries, and absolute straightness in the style? (SIMON, 2007, p. 12)

Quando o estilo da escrita de Henry se tornou ainda mais intrincado, William foi ainda mais enfático em seus comentários:

“In this crowded and hurried reading age,” he told Henry in 1907, “pages that require such close attention remain unread & neglected. You can't skip a word if you are to get the effect, and 19 out of 20 worthy readers grow intolerant... Give us *one* thing in your older directer manner, just to show that, in spite of your paradoxical success in this unheard of method, you *can* still write according to accepted canons.” (SIMON, 2007, p. 12)

De fato, devido ao emprego frequente de substantivos abstratos e do uso sistemático do discurso indireto livre, essa fase de produção ficcional de Henry James demanda uma participação ativa do leitor. A respeito deste período de escrita do autor estadunidense, Donald Crowley and David Hocks (2003, p. 417) esclarecem:

Those nouns, signifying various mental processes of cognition and perception, invariably translate what we normally regard as external, physical events and actions into moments and movements of consciousness; they transform those events and actions into intangible ideas as if to insist that such 'ideas' constitute the most solid core of both literature and life.

Ao escolher enfatizar os processos mentais de cognição e percepção de seus focalizadores, Henry James apresenta pouca ou mínima ação, dando espaço para que os pensamentos das personagens escolhidas como “centros de consciência” transcorram livremente. Como em *The Wings of the Dove* a protagonista não é o único “centro de consciência” a que temos acesso, a dimensão trágica é criada também com base no que é revelado das motivações das outras personagens que cumprem essa mesma função narrativa. Já que a narrativa flui quase que exclusivamente a partir da mente desses refletores, é necessário que o leitor participe significativamente na construção do sentido, pois, por vezes, as informações surgem na mesma ordem em que ocorrem os processos mentais da perspectiva estruturante. Por isso, à primeira vista, o conteúdo pode parecer demasiadamente embaralhado. Sobre a estrutura formal da narrativa, Haralson and Johnson (2009, p. 190) argumentam o seguinte:

As the narrative centers skip from focalizer to focalizer, people's motives and behaviors seem to be out of sync. That is, the narrative tends to foreground the problem of interpreting other people's motives, underscoring those moments when their behavior is out of line with the facts of the case as a character understands them.

Se em *The Portrait of a Lady* a elaboração do trágico é feita através de visões cada vez mais interiorizadas da psique de Isabel Archer, em *The Wings of the Dove* a própria história de vida da protagonista já indica o potencial trágico da narrativa. Aliás, no prefácio ao romance, Henry James relembra a criação do fio condutor da história:

The idea, reduced to its essence, is that of a young person conscious of a great capacity for life, but early stricken and doomed, condemned to die under short respite, while also enamoured of the world; aware moreover of the condemnation and passionately desiring to “put in” before extinction as many of the finer vibrations as possible, and so achieve, however briefly and brokenly, the sense of having lived. (JAMES, 2009, p. 3)

Milly Theale, a protagonista a quem o título alude, é uma jovem estadunidense adoentada, “condenada” a morrer em curto prazo, enquanto ainda está enamorada do mundo. Seu maior desejo é sentir que viveu plenamente antes de extinguir-se, como descrito acima por James. Ora, a própria história da protagonista é significativamente funesta e melancólica e, quando ela comete um equívoco que abrevia ainda mais sua vida, pode-se compreender a narrativa pelo viés do trágico. Mortalmente doente, Milly vai à Europa com o intuito de ter diferentes experiências e de buscar um tratamento especializado para sua enfermidade. Para Henry

James, a trajetória da moça é permeada por um incessante movimento de “forças que estão aguardando para se fechar sobre ela por resultado de uma simples ação”; movimento que é comparado pelo escritor ao “ato de erguer um ferrolho”:

If I like, as I have confessed, the ‘portentous’, look, I was perhaps never to set so high a value on it as for all this prompt provision of forces unwittingly waiting to close round my eager heroine (to the eventual deep chill of her eagerness) as the result of her mere lifting of a latch. Infinitely interesting to have built up the relation of the others to the point at which its aching restlessness, its need to affirm itself otherwise than by an exasperated patience, meets as with instinctive relief and recognition the possibilities shining out of Milly Theale. (JAMES, 2009, p. 14)

Milly Theale está envolta por forças opostas que tentam cercá-la a todo momento: sua doença incurável é apenas a primeira delas. Assim que chega à Europa, sua fortuna desperta a cobiça de pessoas gananciosas. À semelhança de *Daisy Miller* e *The Portrait of a Lady*, essas forças destrutivas do destino também surgem como uma consequência de seus próprios equívocos. Em outras palavras, tal qual notamos nas narrativas ficcionais previamente analisadas, em grande medida a ruína chegará a Milly também por causa de sua incapacidade em perceber a maldade humana em tempo. Novamente, há a alusão à “cegueira” intelectual como uma das causas da desgraça da protagonista. James inclusive discorre sobre a questão das “armadilhas” enfrentadas pela jovem:

What one had discerned, at all events, from an early stage, was that a young person so devoted and exposed, a creature with her security hanging so by a hair, couldn't but fall somehow into some abysmal trap - this being, dramatically speaking, what such a situation most naturally implied and imposed. Didn't the truth and a great part of the interest also reside in the appearance that she would constitute for others (given her passionate yearning to live while she might) a complication as great as any they might constitute for herself? - which is what I mean when I speak of such matters as “natural”. They would be as natural, these tragic, pathetic, ironic, these indeed for the most part sinister, liabilities, to her living associates, as they could be to herself as prime subject. (JAMES, 2009, p. 6)

No caso de Milly Theale, a armadilha diz respeito a deixar-se ficar enamorada de Merton Densher. Em uma trama macabra, Densher havia planejado, juntamente com sua amada Kate Croy, obter a herança da jovem estadunidense após sua morte. Embora o “ato de erguer um ferrolho” seja um gesto de simples execução, desencadeia resultados diversos. Como sabemos, o efeito de um movimento aparentemente trivial pode resultar em consequências imprevisíveis.

Em *The Wings of the Dove*, a dimensão trágica é construída também sob o signo da lamentação da experiência que não pôde ser vivida, pela vida que poderia ter sido fruída e não foi. Essas questões, como é possível prever, estão diretamente relacionadas com o livre-

arbítrio de Milly Theale. Sobre sua escolha em empregar uma protagonista mortalmente doente, o escritor esclarece que,

Yes then, the case prescribed for its central figure a sick young woman, at the whole course of whose disintegration and the whole ordeal of whose consciousness one would have quite honestly to assist. The expression of her state and that of one's intimate relation to it might therefore well need to be discreet and ingenious; a reflexion that fortunately grew and grew, however, in proportion as I focused my image - roundabout which, as it persisted, I repeat, the interesting possibilities and the attaching wonderments, not to say the insoluble mysteries, thickened apace. Why had one to look so straight in the face and so closely to cross-question that idea of making one's protagonist "sick"? as if to be menaced with death or danger hadn't been from time immemorial, for heroine or hero, the very shortest of all cuts to the interesting state. Why should a figure be disqualified for a central position by the particular circumstance that might most quicken, that might crown with a fine intensity, its liability to many accidents, its consciousness of all relations? This circumstance, true enough, might disqualify it for many activities - even though we should have imputed to it the unsurpassable activity of passionate, of inspired resistance. This last fact was the real issue, for the way grew straight from the moment one recognised that the poet essentially *can't* be concerned with the act of dying. Let him deal with the sickest of the sick, it is still by the act of living that they appeal to him, and appeal the more as the conditions plot against them and prescribe the battle. The process of life gives way fighting, and often may so shine out on the lost ground as in no other connection. (JAMES, 2009, p. 4)

A trajetória de desintegração e provação da consciência desta moça deverá ser acompanhada pelo leitor com honestidade. A experiência de vida de Milly Theale está estruturada em um conflito trágico porque ela carrega internamente o peso de sua saúde em degradação e, externamente, é penalizada por sua maior ambição – o desejo de viver plenamente, como já mencionado. O fragmento acima sugere que, na concepção jamesiana, o ato de viver pressupõe que estejamos todos imersos, em maior ou menor proporção, em alguma batalha interna e/ou externa. O processo da vida implica algum embate e esta talvez seja uma das maiores verdades humanas: viver é estar, constantemente, “lutando” por algum ideal, ou simplesmente pela própria existência.

A ficção de Henry James representa as batalhas travadas pelas personagens e o processo de tomada de consciência sobre um destino que, recorrentemente, leva-as ao colapso psicológico e/ou físico. Em geral, a existência humana pode ser lida como trágica na obra do autor: por isso a constante representação de sujeitos que têm como principal aspiração “experimentar a vida plenamente”, mas acabam melancolicamente derrotados. E, como as personagens jamesianas são refletoras sensíveis ao mundo que as cerca, após verem suas vidas desestruturadas, ainda precisam encarar de forma digna seus equívocos.

A problemática que inicialmente é apresentada em *The Wings of the Dove*, não diz respeito a Milly Theale, mas à jovem inglesa Kate Croy, a antagonista. Apaixonada por Merton Densher, um jornalista inglês, ela não pode prosseguir com os planos de casamento

porque ele não é abastado o suficiente. Em função disso, Kate percebe que a amiga que acabara de conhecer, Milly, pode ser a solução de seus problemas. Como a herdeira está gravemente doente, o casal aproveita-se do interesse dela em Merton Densher e alega que não seria totalmente incorreto arranjar as circunstâncias para que eles fiquem juntos. Assim, Merton herdaria a fortuna da protagonista após sua morte e o casal de amantes poderia finalmente concluir o seu plano de concretizar o matrimônio. No entanto, a trama falha, fazendo com que os envolvidos percam o que mais desejam: Kate Croy e Merton Densher separam-se porque não suportam o peso de lucrar com o sofrimento da jovem estadunidense; Milly Theale, quando entende que havia sido enganada, desiste de continuar lutando por sua vida, morrendo pouco após a descoberta de que estava sendo ludibriada pelo casal.

A introdução da protagonista ocorre somente no capítulo 7. Os primeiros capítulos são reservados à apresentação de Kate Croy e de Merton Densher. Inicialmente, há a ênfase na pobreza da família Croy, na maldade do patriarca e na vida degradante de Marian, irmã de Kate, que cria seus filhos em meio a dificuldades financeiras severas. Kate, ainda solteira, recebe a oportunidade de apadrinhamento por sua tia Maud, uma senhora pertencente à alta sociedade, cujo desejo principal é ajudá-la a encontrar um marido financeiramente abonado.

Como jornalista e não pertencente à nobreza, Merton Densher não se enquadra nos padrões estipulados pela tia de Kate Croy, que havia oferecido o apadrinhamento sob a condição de que a sobrinha se casasse com alguém da elite econômica. Densher, que trabalha arduamente para obter seus recursos financeiros, acaba tendo de aceitar uma proposta de trabalho nos Estados Unidos. Durante sua estadia no continente norte-americano, torna-se, então, amigo de Milly: a ocasião do encontro, entretanto, é uma das tantas cenas não narradas de *The Wings of the Dove*.

Kate Croy e Merton Densher já estão enamorados e veem-se às voltas com a problemática da falta de recursos financeiros de ambos. A inserção dos jovens na narrativa, com destaque para as dificuldades que estão enfrentando, certamente previa criar o contraponto necessário para que ambos não fossem rapidamente execrados. A propósito, James menciona no prefácio ao romance que teve de estruturar em detalhe a apresentação e exploração das consciências de Croy e Densher para que pudessem “suportar o peso a que seriam submetidos”. A escrita jamesiana não é passível de interpretações reducionistas e, por isso, não é surpreendente que a narrativa principie com a exposição da delicada situação de Kate e Merton.

No capítulo 5, Milly Theale é apresentada indiretamente, através da focalização em Susan Stringham. Susan, convém esclarecer, é uma escritora solitária, que encontra refúgio de

sua vida entediante na amizade com a protagonista. Ela exercerá um papel relevante na narrativa, como um todo, e para Milly, em especial, pois será a única amiga verdadeira da jovem herdeira e, sobretudo, porque é a única pessoa que a valoriza por sua personalidade e não por sua fortuna, como fazem todas as outras personagens. A primeira lembrança que Susan tem do encontro com Milly, aliás, é comparada ao aparecimento de algo esplêndido:

Mrs. Stringham was never to forget - for the moment had not faded, nor the infinitely fine vibration it set up in any degree ceased - her own first sight of the striking apparition, then unheralded and unexplained: the slim, constantly pale, delicately haggard, anomalously, agreeably angular young person, of not more than two-and-twenty summers, in spite of her marks, whose hair was somehow exceptionally red even for the real thing, which it innocently confessed to being, and whose clothes were remarkably black even for robes of mourning, which was the meaning they expressed. It was New York mourning, it was New York hair, it was a New York history, confused as yet, but multitudinous, of the loss of parents, brothers, sisters, almost every human appendage, all on a scale and with a sweep that had required the greater stage; it was a New York legend of affecting, of romantic isolation, and, beyond everything, it was by most accounts, in respect to the mass of money so piled on the girl's back, a set of New York possibilities. She was alone, she was stricken, she was rich, and in particular was strange - a combination in itself of a nature to engage Mrs. Stringham's attention. But it was the strangeness that most determined our good lady's sympathy, convinced as she had to be that it was greater than any one else - any one but the sole Susan Stringham - supposed. [...] SHE was seeing her, and she had quite the finest moment of her life in now obeying the instinct to conceal the vision. She couldn't explain it - no one would understand. (JAMES, 2009, p. 79)

Para Susan, a primeira impressão causada por Milly foi grandiosa, embora ela exibisse uma aparência esquelética e vestimentas negras que refletiam o luto pela morte de seus familiares. A repetição de *New York* na caracterização da jovem indica a sua origem, como também o local onde ela sente que é o seu lar, afinal, tudo em Milly é novaiorquino: seu cabelo, suas possibilidades, seu luto e, obviamente, a sua história. Como o desenrolar dos acontecimentos se dará em terras europeias, o destaque para o quão novaiorquina Milly é já nos revela sobre seu estrangeirismo, que não é estritamente geográfico, mas também simbólico. Susan também reflete sobre seu papel na vida de Milly: ela se entende como aquela que a vê, mesmo que o que visse não pudesse ser explicado para outras pessoas porque ninguém conseguiria entender. Tal como em *Daisy Miller* e *The Portrait of a Lady*, há o retorno da problemática da visão, que é elaborada por meio da menção de Susan ao fato de considerar-se uma das únicas pessoas que “vê” Milly. Já alegamos que o trágico jamesiano está intrinsecamente relacionado à incapacidade de as personagens verem a realidade como ela realmente é; aqui vemos a primeira alusão a este símbolo, que será trazido à baila novamente quando Milly, avisada diversas vezes de que Kate Croy e Merton Densher estão apaixonados, escolhe não acreditar

na informação. Assim, veremos que a protagonista escolherá não enxergar os fatos como eles são.

A ênfase sobre a riqueza e sobre a liberdade da protagonista, originada pela falta de vínculos familiares, é apresentada através das reflexões de Susan:

She couldn't dress it away, nor walk it away, nor read it away, nor think it away; she could neither smile it away in any dreamy absence nor blow it away in any softened sigh. She couldn't have lost it if she had tried - that was what it was to be really rich. It had to be THE thing you were. (JAMES, 2009, p. 88)

James opta por dar indícios ao leitor sobre a experiência que aguarda Milly Theale ainda antes da sua introdução na narrativa. Não a conhecemos diretamente, mas a percepção de Susan não só antecipa quais questões estruturam a personalidade da jovem, como sua juventude e sua liberdade, como também intensifica o potencial trágico da sua experiência de vida, pois tudo que a constitui enquanto sujeito pode ser visto como criador de uma ironia; afinal, Milly possui o que é necessário para viver uma vida plena, exceto o mais importante, que é o tempo e a saúde para usufruir do que tem. Se o leitor estiver atento às impressões de Susan, será possível perceber que a ruína de Milly ocorrerá em, ao menos, duas instâncias: por meio de sua doença incurável e por deixar-se enganar por aqueles que julgava serem seus amigos. Susan percebe que o destino de Milly pode ser compreendido como permeado por “pequenos errinhos humildes”:

She knew, the clever lady, what the principle itself represented, and the limits of her own store; and a certain alarm would have grown upon her if something else hadn't grown faster. This was, fortunately for her - and we give it in her own words - the sense of a harrowing pathos. That, primarily, was what appealed to her, what seemed to open the door of romance for her still wider than any, than a still more reckless, connexion with the “picture-papers”. For such was essentially the point: it was rich, romantic, abysmal, to have, as was evident, thousands and thousands a year, to have youth and intelligence and, if not beauty, at least in equal measure a high dim charming ambiguous oddity, which was even better, and then on top of all to enjoy boundless freedom, the freedom of the wind in the desert - it was unspeakably touching to be so equipped and yet to have been reduced by fortune to little humbly-minded mistakes. (JAMES, 2009, p. 81)

Como forma de aproveitar sua liberdade e riqueza, Milly convida Susan para deixar suas atividades nos Estados Unidos e seguir em viagem com ela à Europa. No presente momento da narrativa, ambas as personagens se encontram nos Alpes Suíços; a estrutura do capítulo é construída anacronicamente, por meio de flashbacks, como os que vimos acima, nos quais Susan relembra as primeiras impressões sobre Milly. A partir da focalização em Susan, então, é possível compreender as primeiras características da protagonista; a propósito,

são as percepções de Susan que constroem a imagem inicial de que Milly encara a vida levemente, à semelhança da pomba aludida no título:

She had arts and idiosyncrasies of which no great account could have been given, but which were a daily grace if you lived with them; such as the art of being almost tragically impatient and yet making it as light as air; of being inexplicably sad and yet making it as clear as noon; of being unmistakably gay and yet making it as soft as dusk. Mrs. Stringham by this time understood everything, was more than ever confirmed in wonder and admiration, in her view that it was life enough simply to feel her companion's feelings; but there were special keys she had not yet added to her bunch, impressions that of a sudden were apt to affect her as new. (JAMES, 2009, p. 84)

Esse processo de revelação reforça a grandeza do caráter de Milly e, ao mesmo tempo, resume alguns dos acontecimentos que estão por vir. A herdeira estadunidense destaca-se pela graça com que encara as situações, o que transmite a impressão de “estar tragicamente impaciente para viver”, mas, ainda assim, é capaz de tornar a situação leve como o ar. Milly pode estar inexplicavelmente triste, mas provavelmente se mostrará “clara como o meio-dia”. À medida que fica mais íntima da jovem, Susan vai compreendendo algumas questões que talvez ainda não estejam sendo percebidas pela própria Milly. Essas informações também são reveladas ao leitor:

Milly clearly felt these things too, but they affected her companion at moments - that was quite the way Mrs. Stringham would have expressed it - as the princess in a conventional tragedy might have affected the confidant if a personal emotion had ever been permitted to the latter. That a princess could only be a princess was a truth with which, essentially, a confidant, however responsive, had to live. Mrs. Stringham was a woman of the world, but Milly Theale was a princess, the only one she had yet had to deal with, and this, in its way too, made all the difference. (JAMES, 2009, p. 87)

Susan reflete sobre as semelhanças entre Milly e uma “princesa em uma tragédia convencional” e, por esse motivo, sugere que a jovem deve ser lida à luz de sua distinção. Em outras palavras, através da perspectiva de Susan, constrói-se a interpretação de que Milly é uma moça cuja singularidade é notável. Por esse motivo, Susan aceitou, sem hesitação, o convite da herdeira. É interessante perceber como, a partir da evolução da ficção de James, personagens secundárias assumem o papel anteriormente adotado pelo narrador.

No momento presente da narrativa, Susan está em busca de Milly, que havia saído para uma trilha. Ao longo do caminho, a jornalista encontra um livro deixado pela protagonista, no qual as palavras *à bientôt* (até logo/adeus, em francês) haviam sido escritas. Ao encontrá-la, Susan surpreende-se por notar que ela está sentada em uma rocha, situada ao fim de um curto promontório. À primeira vista, Milly parece estar considerando cometer suicídio, mas Susan logo percebe que ela está, na verdade, encarando a natureza gigantesca à

sua frente, tal como encararia também o seu futuro. Milly, entretanto, é traída por seu momento reflexivo: sua contemplação acaba por revelar que ela está gravemente doente e que não olhava a paisagem abaixo com o intuito de renunciar a tudo que via, mas sim com a intenção de tentar escolher entre o que havia de melhor:

During the breathless minutes of her watch she had seen her companion afresh; the latter's type, aspect, marks, her history, her state, her beauty, her mystery, all unconsciously betrayed themselves to the Alpine air, and all had been gathered in again to feed Mrs. Stringham's flame. (JAMES, 2009, p. 90)

Assim, através do emprego de Susan como focalizadora, inicia-se o desvelamento do destino de Milly Theale:

For she now saw that the great thing she had brought away was precisely a conviction that the future wasn't to exist for her princess in the form of any sharp or simple release from the human predicament. It wouldn't be for her a question of a flying leap and thereby of a quick escape. It would be a question of taking full in the face the whole assault of life, to the general muster of which indeed her face might have been directly presented as she sat there on her rock. Mrs. Stringham was thus able to say to herself during still another wait of some length that if her young friend still continued absent it wouldn't be because - whatever the opportunity - she had cut short the thread. She wouldn't have committed suicide; she knew herself unmistakably reserved for some more complicated passage; this was the very vision in which she had, with no little awe, been discovered. The image that thus remained with the elder lady kept the character of a revelation. (JAMES, 2009, pp. 89 – 90)

O futuro se apresentará para a protagonista como o ataque da vida, que ela teria de encarar bravamente, assim como encarou o sublime da natureza enquanto estava sentada na rocha. Antes mesmo de termos acesso à focalização na subjetividade de Milly Theale, há indícios sobre alguns dos rumos que sua vida tomará. O futuro não existiria para a protagonista como simples libertação da provação humana – ela experimentaria a provação até a última instância. Tanto para Susan como para o leitor, a imagem que surge pela narração dos pensamentos da jornalista tem o caráter de uma revelação e, assim, o processo de compreensão sobre o trágico destino da protagonista é definitivamente iniciado. Ao apresentar indiretamente a condição solitária e enferma da protagonista, Henry James emprega uma estratégia narrativa que não apenas induz empatia pela herdeira como também potencializa a tragicidade da trajetória dela.

No capítulo seguinte, cuja focalização permanece em Susan, Milly retoma um assunto pendente sobre algo ocorrido nos Estados Unidos: “It was on the sixth - within ten days of their sailing - that she had hurried from Boston under the alarm, a small but a sufficient shock, of hearing that Mildred had suddenly been taken ill, had had, from some obscure cause, such an upset as threatened to stay their journey.” (JAMES, 2009, p. 92). Ao lembrar Susan sobre

tal episódio que precedeu a viagem, Milly tem por intuito descobrir se o médico conversou com ela sobre o diagnóstico de sua doença. O diálogo a esse respeito é enigmático:

“I'm not in his confidence - he had nothing to confide. But are you feeling unwell?”
 The elder woman was earnest for the truth, though the possibility she named was not at all the one that seemed to fit - witness the long climb Milly had just indulged in. The girl showed her constant white face, but this her friends had all learned to discount, and it was often brightest when superficially not bravest. She continued for a little mysteriously to smile. “I don't know - haven't really the least idea. But it might be well to find out.”
 Mrs. Stringham at this flared into sympathy. “Are you in trouble - in pain?”
 “Not the least little bit. But I sometimes wonder - !”
 “Yes”, she pressed: “wonder what?”
 “Well, if I shall have much of it.”
 Mrs. Stringham stared. “Much of what? Not of pain?”
 “Of everything. Of everything I have.”
 Anxiously again, tenderly, our friend cast about. “You 'have' everything; so that when you say 'much' of it - ”
 “I only mean,” the girl broke in, “shall I have it for long? That is if I HAVE got it.”
 She had at present the effect, a little, of confounding, or at least of perplexing her comrade, who was touched, who was always touched, by something helpless in her grace and abrupt in her turns, and yet actually half made out in her a sort of mocking light. “If you've got an ailment?”
 “If I've got everything,” Milly laughed.
 “Ah THAT - like almost nobody else.”
 “Then for how long?” (JAMES, 2009, pp. 92 – 93)

Susan, que há pouco tempo havia retornado da trilha na qual havia seguido Milly, estava convicta de que ela estava mortalmente doente. O diálogo acima, entretanto, mostra que a senhora mantém alguma ressalva quanto ao assunto, dando espaço para que Milly sintasse-se confortável para desabafar sobre seus sentimentos, especialmente quanto ao fato de estar sentindo dores físicas. A herdeira, por outro lado, está refletindo sobre questões diferentes, como sobre o tempo que lhe resta. Milly não esclarece sobre qual assunto está especificamente se referindo, mas, dadas as cenas previamente analisadas, é possível compreender que a questão da mortalidade também está ocupando seus pensamentos. Na verdade, Milly enfrentará sua situação de modo análogo ao exposto acima, pois sua maior preocupação será o quanto de tempo restará para ser vivido. Para aproveitar ao máximo o que a Europa pode oferecer, Milly decide que devem ir a Londres:

The girl brought it out in truth as she might have brought a huge confession, something she admitted herself shy about and that would seem to show her as frivolous; it had rolled over her that what she wanted of Europe was “people,” so far as they were to be had, and that, if her friend really wished to know, the vision of this same equivocal quantity was what had haunted her during their previous days, in museums and churches, and what was again spoiling for her the pure taste of scenery. She was all for scenery - yes; but she wanted it human and personal, and all she could say was that there would be in London - wouldn't there? - more of that kind than anywhere else. She came back to her idea that if it wasn't for long - if nothing should happen to be so for HER - why the particular thing she spoke of would probably have most to give her in the time, would probably be less than anything else a waste of her remainder. She produced this last consideration indeed with such gaiety that

Mrs. Stringham was not again disconcerted by it, was in fact quite ready - if talk of early dying was in order - to match it from her own future. Good, then; they would eat and drink because of what might happen to-morrow; and they would direct their course from that moment with a view to such eating and drinking. They ate and drank that night, in truth, as in the spirit of this decision; whereby the air, before they separated, felt itself the clearer. (JAMES, 2009, p. 95)

Chama atenção que o principal desejo de Milly em Londres seja conhecer pessoas. Para a jovem, a Europa poderia oferecer ainda mais do que apenas o quesito material, caso elas tivessem contato com o lado humano da sociedade. Certamente, a ambição tão genuína da protagonista, a ponto de deixá-la envergonhada durante a confissão, potencializa o caráter trágico de sua história, pois Milly será justamente enganada pelo que mais desejava conhecer, qual seja, as pessoas londrinas. Ao longo da conversa, Susan questiona Milly se ela irá encontrar Merton Densher em Londres, o amigo jornalista com quem ela havia feito amizade quando ambos ainda estavam nos Estados Unidos. Até este momento, convém ressaltar, o leitor não havia sido informado de que eles se conheciam ou de que eram amigos. A jovem então menciona que, provavelmente, ele não havia retornado à Europa e, sobretudo, que não gostaria de parecer estar interessada demais. Milly deixa nas entrelinhas que, de fato, está interessada nele; Susan, novamente, compreende o que Milly não diz, mas abstém-se de emitir comentários:

It was perceptible to her companion that the moment our young woman had so far committed herself she had a sense of having overstepped; which was not quite patched up by her saying the next minute, possibly with a certain failure of presence of mind, that the last thing she desired was the air of running after him. Mrs. Stringham wondered privately what question there could be of any such appearance - the danger of which thus suddenly came up; but she said, for the time, nothing of it - she only said other things: one of which was, for instance, that if Mr. Densher was away he was away, and that this was the end of it; also that of course they must be discreet at any price. (JAMES, 2009, p. 97)

Assim, Susan logo muda o foco da conversa e menciona que também conhece alguém em Londres: Mrs. Lowder, a tia de Kate Croy. Com a anuência de Milly, Susan decide escrever para a antiga amiga, propondo um encontro. Assim, inicia-se a jornada das amigas a Londres e, no capítulo 7, Milly finalmente torna-se a focalizadora, ou, nos termos de James, o “centro de consciência”.

No capítulo seguinte, Milly e Susan já estão em um jantar na casa da Maud Lowder, onde são apresentadas à sociedade londrina, a Kate Croy e a Lord Mark. A jovem protagonista reflete sobre a importância da experiência que está vivendo, pois esta é primeira vez que se sente tão viva e envolvida pelo momento. Tudo que cerca Milly representa uma novidade, desde o ar do lugar às coisas mínimas, como o som das palavras:

She thrilled, she consciously flushed, and all to turn pale again, with the certitude - it had never been so present - that she should find herself completely involved: the very air of the place, the pitch of the occasion, had for her both so sharp a ring and so deep an undertone. The smallest things, the faces, the hands, the jewels of the women, the sound of words, especially of names, across the table, the shape of the forks, the arrangement of the flowers, the attitude of the servants, the walls of the room, were all touches in a picture and denotements in a play; and they marked for her moreover her alertness of vision. She had never, she might well believe, been in such a state of vibration; her sensibility was almost too sharp for her comfort: there were for example more indications than she could reduce to order in the manner of the friendly niece, who struck her as distinguished and interesting, as in fact surprisingly genial. This young woman's type had, visibly, other possibilities; yet here, of its own free movement, it had already sketched a relation. Were they, Miss Croy and she, to take up the tale where their two elders had left it off so many years before? - were they to find they liked each other and to try for themselves whether a scheme of constancy on more modern lines could be worked? (JAMES, 2009, pp. 102 – 103)

A forma com que Milly se surpreende com os mínimos detalhes releva-nos seu ínfimo traquejo social e aponta para certa ingenuidade, percebida por sua admiração pelo formato dos talheres, por exemplo. É igualmente interessante observar que ela crê que sua sensibilidade e sua “alertness of vision” estavam bastante apuradas; como se sabe, tais quesitos se provarão pouco desenvolvidos. O emprego do discurso indireto livre, estruturando o fluxo de consciência, traz à luz uma informação curiosa: Milly admira Kate Croy, a quem se refere como “sobrinha amigável” e “moça bonita”, e pergunta-se inclusive se ambas reconstruirão a história de amizade há muito tempo vivida por Susan e Maud Lowder.

Outra questão importante para a construção da tragicidade da narrativa fica evidente por meio do acesso irrestrito aos pensamentos de Milly. Em uma conversa com Lord Mark à mesa de jantar, a jovem sente que algo a diferencia de todos que estão presentes, especialmente de Kate Croy. Para a protagonista, há também algo estranho no tratamento do lorde inglês para com ela, o que ela intui estar relacionado a seu estrangeirismo. Posteriormente, seu sentimento de não pertencimento ao lugar em que se encontra levará Milly a uma posição de certo isolamento na trama:

They were complicated, she might fairly have said, by his visibly knowing, having known from afar off, that she was a stranger and an American, and by his none the less making no more of it than if she and her like were the chief of his diet. He took her, kindly enough, but imperturbably, irreclaimably, for granted, and it wouldn't in the least help that she herself knew him, as quickly, for having been in her country and threshed it out. There would be nothing for her to explain or attenuate or brag about; she could neither escape nor prevail by her strangeness; he would have, for that matter, on such a subject, more to tell her than to learn from her. She might learn from HIM why she was so different from the handsome girl - which she didn't know, being merely able to feel it; or at any rate might learn from him why the handsome girl was so different from her. (JAMES, 2009, pp. 105 – 106)

Evidentemente, o primeiro motivo que explica a sensação de Milly é mais concreto e deve-se a sua nacionalidade estadunidense. Nas entrelinhas das suas impressões, vemos então a reto-

mada da “temática internacional”, que também terá considerável importância em *The Wings of the Dove*. Assim, a questão do estrangeirismo da protagonista emerge por meio do que ela sente e intui: seu lugar na sociedade europeia será o oposto daquele reservado a Kate Croy, a moça bonita. Na passagem acima, Milly começa a perceber que o lorde tem mais a contar sobre o país dela, o que nos indica que a ela será reservado um lugar à margem, ou de invisibilidade, porque não a veremos sendo verdadeiramente ouvida. O comentário seguinte à citação anterior apresenta essa problemática com maior veemência:

On these lines, however, they would move later; the lines immediately laid down were, in spite of his vagueness for his own convenience, definite enough. She was already, he observed to her, thinking what she should say on her other side - which was what Americans were always doing. She needn't in conscience say anything at all; but Americans never knew that, nor ever, poor creatures, yes (SHE had interposed the "poor creatures!") what not to do. The burdens they took on - the things, positively, they made an affair of! This easy and after all friendly jibe at her race was really for her, on her new friend's part, the note of personal recognition so far as she required it; and she gave him a prompt and conscious example of morbid anxiety by insisting that her desire to be, herself, "lovely" all round was justly founded on the lovely way Mrs. Lowder had met her. He was directly interested in that, and it was not till afterwards she fully knew how much more information about their friend he had taken than given. Here again for instance was a characteristic note: she had, on the spot, with her first plunge into the obscure depths of a society constituted from far back, encountered the interesting phenomenon of complicated, of possibly sinister motive. (JAMES, 2009, p. 106)

A intervenção da voz narrativa aborda o sentimento inicial de inadequação sentido pela jovem. Milly pensa que seus compatriotas são “pobres criaturas”, que sofrem “simpáticas e amigáveis chacotas” sobre sua nacionalidade. Somado a isso, encontra-se o alerta feito pela voz narrativa de que a protagonista havia sido imersa, pela primeira vez, nas profundidades obscuras de uma sociedade constituída por possíveis motivações sinistras. Certamente, a inclusão na nova cultura e a pouca familiaridade com os costumes locais impelem Milly a agir de modo agradável para que possa ser aceita por seu novo núcleo social. Mas ela tenta convencer-se de que está se comportando dessa maneira para corresponder à forma amigável com que Mrs. Lowder a recebeu, e não por desejo de ser aceita. Como sabemos, Milly é uma jovem cuja vida foi marcada pela solidão e, por isso, não seria surpresa que ela demonstrasse que é importante ser aceita em seu novo ambiente de convívio.

Durante essa conversa, o lorde menciona que a presença de Milly é um presente de Susan Stringham para todos eles, dando continuidade à ideia de que a protagonista é um sucesso – afinal, aparentemente, ela possui tudo: fortuna, juventude, boa aparência e sobriedade. No entanto, um breve comentário feito pela voz narrativa indica que Milly deve ser mais prudente no trato com aqueles que estão recebendo-a tão afetuosamente. O alerta acrescenta ainda que a protagonista “vivia vendo as coisas tardiamente”:

It was one of the things she afterwards saw - Milly was for ever seeing things afterwards - that her companion had here had some way of his own, quite unlike any one's else, of assuring her of his consideration. She wondered how he had done it, for he had neither apologised nor protested. She said to herself at any rate that he had led her on; and what was most odd was the question by which he had done so. "Does she know much about you?"

"No, she just likes us." (JAMES, 2009, p. 107)

Milly intuitivamente sabe que há algo de estranho no discurso do lorde, concluindo, posteriormente, que ele não estava sendo completamente honesto. Lord Mark prossegue com seus questionamentos e demonstra que gostaria de entender o quanto Maud sabe sobre Milly – isso porque o intuito dele é acompanhar o impacto que ela terá na vida da protagonista. Dito de outro modo, Lord Mark antevê que Milly poderá vir a ser um brinquedo na mão de pessoas com intenções escusas. Para não levantar suspeitas sobre seu próprio comportamento (que, vale ressaltar, é também bastante duvidoso), ele se antecipa e decide precaver Milly quanto a uma possível conduta dos conterrâneos dele:

Whatever it was it had showed in this brief interval as better than the alternative; and it now presented itself altogether in the image and in the place in which she had left it. The image was that of her being, as Lord Mark had declared, a success. This depended more or less of course on his idea of the thing - into which at present, however, she wouldn't go. But, renewing soon, she had asked him what he meant then that Mrs. Lowder would do with her, and he had replied that this might safely be left. "She'll get back," he pleasantly said, "her money." He could say it too - which was singular - without affecting her either as vulgar or as "nasty"; and he had soon explained himself by adding: "Nobody here, you know, does anything for nothing." (JAMES, 2009, p. 110)

Ele é bastante explícito ao dizer que todos possuem segundas intenções em suas ações. Gradualmente, portanto, a protagonista recebe informações que poderiam vir a ser úteis, evitando que seu destino fosse atravessado por pessoas com intenções duvidosas. Mas, para Milly, o que realmente importa é aproveitar o momento afortunado e, assim, ela prossegue sua incursão pela sociedade londrina.

A conversa ainda traz outra revelação à protagonista: as constantes alusões ao seu sucesso acabam por despertar um senso de urgência nela. A jovem tem consciência de que sua doença pode avançar rapidamente e a recorrente menção ao fato de que, devido à sua fortuna, pode "ter tudo que desejar", lança luz à questão mais essencial de todas: a de que, talvez, ela não tenha tempo o suficiente para desfrutar da vida:

She was a success, that was what it came to, he presently assured her, and this was what it was to be a success; it always happened before one could know it. One's ignorance was in fact often the greatest part of it. "You haven't had time yet," he said; "this is nothing. But you'll see. You'll see everything. You can, you know - everything you dream of." (JAMES, 2009, p. 108)

As sentenças seguintes demonstram a perplexidade da jovem ao compreender a dimensão do seu recente sucesso. Mas também apresenta uma demanda de caráter muito mais profundo:

He made her more and more wonder; she almost felt as if he were showing her visions while he spoke; and strangely enough, though it was visions that had drawn her on, she hadn't had them in connexion - that is in such preliminary and necessary connexion - with such a face as Lord Mark's, such eyes and such a voice, such a tone and such a manner. He had for an instant the effect of making her ask herself if she were after all going to be afraid; so distinct was it for fifty seconds that a fear passed over her. There they were again - yes, certainly: Susie's overture to Mrs. Lowder had been their joke, but they had pressed in that gaiety an electric bell that continued to sound. Positively while she sat there she had the loud rattle in her ears, and she wondered during these moments why the others didn't hear it. They didn't stare, they didn't smile, and the fear in her that I speak of was but her own desire to stop it. That dropped, however, as if the alarm itself had ceased; she seemed to have seen in a quick though tempered glare that there were two courses for her, one to leave London again the first thing in the morning, the other to do nothing at all. Well, she would do nothing at all; she was already doing it; more than that, she had already done it, and her chance was gone. She gave herself up - she had the strangest sense, on the spot, of so deciding; for she had turned a corner before she went on again with Lord Mark. Inexpressive but intensely significant, he met as no one else could have done the very question she had suddenly put to Mrs. Stringham on the Brunig. Should she have it, whatever she did have, that question had been, for long? "Ah so possibly not," her neighbour appeared to reply; "therefore, don't you see? I'M the way." It was vivid that he might be, in spite of his absence of flourish; the way being doubtless just IN that absence. (JAMES, 2009, pp. 108 – 109)

Milly é tomada por medo e tem a impressão de ouvir um zumbido muito alto em seus ouvidos. Por alguns segundos, a jovem pergunta-se por que os outros convidados não conseguem ouvi-lo. O zumbido pode ser compreendido como a representação de seu temor, que surge como um alerta de que dois caminhos se abriram para ela: um deles seria partir de Londres e abandonar tudo que estava vivendo, enquanto o outro seria não fazer nada a respeito e permanecer na cidade. Apesar de seu medo, Milly sente como se já tivesse feito a sua escolha, decidindo, portanto, permanecer. A questão de sua escolha, como consequência, indica a possibilidade de uma leitura pelo viés do trágico. Afinal, Milly parece ignorar o que suas impressões comunicam e, em alguma medida, opta por silenciar sua própria intuição que, como se percebe na citação acima, sugere que há algo problemático na companhia daquelas pessoas. Embora a jovem perceba que não há associação direta entre Lord Mark e o que está sentindo, são as insistentes menções feitas por ele sobre o futuro dela que despertam seu estarrecimento. Por meio do emprego do discurso indireto e, em menor proporção, do discurso indireto livre, Henry James constrói o questionamento interno da protagonista sobre quanto tempo de vida terá; a resposta intuída por ela é negativa.

Assim como em *The Portrait of a Lady*, em que a trama de mentiras é revelada a Isabel Archer no vislumbre de um instante, vemos algo semelhante em *The Wings of the Dove*. Como num piscar de olhos, Milly compreende que o que está sendo recorrentemente repetido a ela, como o fato de “possuir tudo e, portanto, ter a possibilidade de viver tudo que deseja”, na verdade não ocorrerá. Estarrecida, a protagonista troca olhares com Kate Croy e, como seu olhar é retribuído, ela logo imagina que a nova amiga sabe o que ela está sentindo. Talvez por

uma necessidade de sentir-se acolhida em um momento de desespero, Milly idealiza a troca afetiva feita com Kate Croy, conferindo-lhe um lugar de importância em sua trajetória. Como percebido anteriormente, a protagonista já demonstrava admiração por Kate Croy e, cada vez mais a partir desse momento, cederá espaço para que a amizade entre elas floresça. Por fim, o acesso à mente da protagonista revela uma impressão perturbadora:

The handsome girl, whom she didn't lose sight of and who, she felt, kept her also in view - Mrs. Lowder's striking niece would perhaps be the way as well, for in her too was the absence of flourish, though she had little else, so far as one could tell, in common with Lord Mark. Yet how indeed could one tell, what did one understand, and of what was one, for that matter, provisionally conscious but of their being somehow together in what they represented? Kate Croy, fine but friendly, looked over at her as really with a guess at Lord Mark's effect on her. If she could guess this effect what then did she know about it and in what degree had she felt it herself? Did that represent, as between them, anything particular, and should she have to count with them as duplicating, as intensifying by a mutual intelligence, the relation into which she was sinking? Nothing was so odd as that she should have to recognise so quickly in each of these glimpses of an instant the various signs of a relation; and this anomaly itself, had she had more time to give to it, might well, might almost terribly have suggested to her that her doom was to live fast. It was queerly a question of the short run and the consciousness proportionately crowded. (JAMES, 2009, pp. 108 – 109)

Milly intui que sua sina é viver rápido, em curto prazo. Sua consciência, proporcionalmente sobrecarregada pela revelação, encontra um escape pouco convencional: a protagonista volta-se para Kate Croy, idealizando-a na mesma medida que se vê idealizada por todos que a cercam. Para Milly, torna-se mais fácil focar sua atenção em algo externo do que encarar as impressões que intuiu sobre seu próprio destino. Assim, percebemos que a ingenuidade da protagonista, aliada à sua incapacidade de ver a realidade como realmente é e, possivelmente, pelo desespero de saber-se condenada à morte, abrem as portas para pessoas de conduta questionável. Durante a troca de olhares amigáveis com Kate Croy, Milly continua tecendo elogios à amiga em potencial, mencionando, inclusive, que há um único motivo pelo qual Croy vem sendo gentil:

“To gain? Why your acquaintance.”

“Well, what's my acquaintance to HER? She can care for me - she must feel that - only by being sorry for me; and that's why she's lovely: to be already willing to take the trouble to be. It's the height of the disinterested.”

There were more things in this than one that Lord Mark might have taken up; but in a minute he had made his choice. “Ah then I'm nowhere, for I'm afraid I'm not sorry for you in the least. What do you make then,” he asked, “of your success?”

“Why just the great reason of all. It's just because our friend there sees it that she pities me. She understands,” Milly said; “she's better than any of you. She's beautiful.” (JAMES, 2009, p. 112)

A protagonista parece não compreender os motivos que levam todos a admirá-la e, conseqüentemente, alega que a admiração está relacionada à piedade que Kate Croy sente por ela. A voz narrativa logo intervém e menciona que o lorde não compreendeu completamente o

que estava implícito no comentário de Milly; para o leitor, por outro lado, fica explícito que Milly vê sua doença como um possível impeditivo para a construção de seus laços sociais, levando-a a crer que suas relações serão pautadas pela pena que sentem dela. Milly fantasia que Kate Croy a entende, mas não explica a qual aspecto se refere, deixando nas entrelinhas, portanto, que se trata de mera especulação. Ironicamente, Kate Croy será de fato a pessoa que “compreende” a protagonista em profundidade, a ponto de perceber que ela estava mortalmente doente e que possuía interesse romântico em Merton Densher.

Neste capítulo, o primeiro em que a protagonista é a perspectiva estruturante, o pano de fundo da construção de sua personalidade é revelado. Na mesma proporção que é idealizada pela sociedade europeia, vemos indícios de que, internamente, Milly tende a idealizar aqueles que ela admira. Não é surpresa que a protagonista perceba algo de esplêndido em Kate Croy, uma vez que a inglesa é a representação do único tesouro que a estadunidense não possui: o tempo para viver. Milly, por seu turno, representa o bem material tão ansiado por Kate Croy.

Já no capítulo seguinte, a amizade entre a protagonista e sua antagonista torna-se o foco de atenção. Milly logo percebe que há algo de incomum em sua nova amiga, mas não compreende exatamente do que se trata. No entanto, a jovem intui que a questão talvez se refira a alguma figura masculina, muito amada por Kate Croy, cuja identidade ela gostaria de manter no anonimato. Para a protagonista, é como se houvesse uma sombra pairando sobre Kate devido a esse segredo e a sua história de vida, ainda pouquíssimo compartilhada:

Milly expressed to Susan Shepherd more than once that Kate had some secret, some smothered trouble, besides all the rest of her history; and that if she had so good-naturedly helped Mrs. Lowder to meet them this was exactly to create a diversion, to give herself something else to think about. But on the case thus postulated our young American had as yet had no light: she only felt that when the light should come it would greatly deepen the colour; and she liked to think she was prepared for anything. What she already knew moreover was full, to her vision, of English, of eccentric, of Thackerayan character - Kate Croy having gradually become not a little explicit on the subject of her situation, her past, her present, her general predicament, her small success, up to the present hour, in contenting at the same time her father, her sister, her aunt and herself. It was Milly's subtle guess, imparted to her Susie, that the girl had somebody else as well, as yet unnamed, to content - it being manifest that such a creature couldn't help having; a creature not perhaps, if one would, exactly formed to inspire passions, since that always implied a certain silliness, but essentially seen, by the admiring eye of friendship, under the clear shadow of some probably eminent male interest. The clear shadow, from whatever source projected, hung at any rate over Milly's companion the whole week, and Kate Croy's handsome face smiled out of it, under bland skylights, in the presence alike of old masters passive in their glory and of thoroughly new ones, the newest, who bristled restlessly with pins and brandished snipping shears. (JAMES, 2009, p. 117)

A narração das impressões de Milly sobre Kate Croy mostra uma faceta da personalidade da protagonista ainda pouco explorada. Milly compreende que Kate Croy está omitindo, cada

vez mais frequentemente, questões sobre seu presente e seu passado, sobre sua relação com a família e, até mesmo, a respeito de si. Isso aponta não somente para a perspicácia e o potencial de entendimento profundo de Milly, mas também para a sua maturidade emocional. Embora esteja fragilizada fisicamente, a sua intuição é acertada: Kate Croy está encobrendo muitos aspectos de sua própria vida. Milly consegue, inclusive, perceber que uma das questões omitidas por Kate está relacionada com um possível interesse amoroso. No momento presente da narrativa, a estadia na Europa, e a convivência entre as novas amigas ainda é recente, o que indica que a personalidade de Milly passou por poucas alterações. Ou seja, os costumes e os valores locais parecem não ter interferido na sua visão de mundo ou nas suas principais características.

A propósito, Milly percebe também algo incomum no fato de Kate e Maud Lowder se entediarem com a companhia de sua melhor amiga, Susan. Para a jovem, é realmente estranho que uma pessoa tão amigável e honesta quanto Susan cause tamanho tédio. A esse respeito, acompanhamos a reflexão de Milly quanto às diferenças entre Lancaster Gate e os Estados Unidos:

Wasn't it sufficiently the reason that the handsome girl was, with twenty other splendid qualities, the least bit brutal too, and didn't she suggest, as no one yet had ever done for her new friend, that there might be a wild beauty in that, and even a strange grace? Kate wasn't brutally brutal - which Milly had hitherto benightedly supposed the only way; she wasn't even aggressively so, but rather indifferently, defensively and, as might be said, by the habit of anticipation. She simplified in advance, was beforehand with her doubts, and knew with singular quickness what she wasn't, as they said in New York, going to like. In that way at least people were clearly quicker in England than at home; and Milly could quite see after a little how such instincts might become usual in a world in which dangers abounded. There were clearly more dangers roundabout Lancaster Gate than one suspected in New York or could dream of in Boston. At all events, with more sense of them, there were more precautions, and it was a remarkable world altogether in which there could be precautions, on whatever ground, against Susie. (JAMES, 2009, pp. 122 – 123)

O fluxo de consciência empregado nos momentos iniciais revela que a protagonista continua idealizando a nova amiga Kate Croy. Há uma diferença explícita entre as sentenças iniciais e as finais da citação: logo no início, vemos Milly fazendo uso de mecanismos que visam enxergar Kate com empatia. Ora, Milly sabe que Kate é a “menos brutal” dentre todos, considerando tal questão como uma grande qualidade, voltando-se para a “beleza selvagem” e “estranha graça” de tal característica. Por outro lado, não escapa a Milly que Kate tem se mostrado algo indiferente e defensiva. Mas há algo importante aqui, que surge por meio da voz narrativa: Milly está julgando a amiga com base na sua própria visão de mundo, definida por meio do advérbio *benightedly*, que se refere à sua ignorância e/ou ausência de “cultura”. Assim, as sentenças finais mostram algo que se coloca no sentido oposto do inicialmente

apresentado, ressaltando que a protagonista compreende que existem diferenças entre sua cultura e a europeia: afinal, ela sabe que há perigos que ela não encontraria na sua terra natal. O trecho acima assinala, portanto, que a protagonista é, sim, capaz de compreender, ou ao menos intuir, que são diversos os descompassos entre os valores que ela possui e aqueles com os quais agora convive, pois os caracteriza como perigosos. O ponto de vista subjetivo da protagonista, exemplificado acima, contribui para a construção da tragicidade na narrativa porque ressalta que Milly, ainda que intuitivamente, possuía alguma sorte de compreensão sobre valores inescrupulosos. Em outras palavras, a passagem demonstra o mecanismo de negação usado por Milly, o que a levará a incorrer em um erro trágico. Na verdade, a voz narrativa antecipa o futuro da relação entre Kate e Milly ainda neste capítulo: “She declined to treat any question of Milly's own "paying" power as discussable; that Milly would pay a hundred per cent - and even to the end, doubtless, through the nose - was just the beautiful basis on which they found themselves.” (JAMES, 2009, p. 121). Milly realmente pagará em excesso, mesmo no fim, e até o fim.

A questão pecuniária logo volta a ganhar destaque nas conversas entre Milly e Susan. Assim que têm um tempo para conversar a sós, as amigas debatem sobre as novas amizades e sobre os acontecimentos recentes: Susan havia descoberto, através de Maud Lowder, que Merton Densher também era conhecido pela família. Surpresa, Milly comenta que Kate Croy não havia mencionado nada a respeito de uma amizade com Densher. Mas Milly lembra que, durante uma visita à casa da irmã de Kate, Mrs Condrips havia alegado que o jovem estava apaixonado pela irmã. Ambas refletem sobre a coincidência e sobre as omissões, bastante suspeitas, feitas por Kate Croy sobre o fato de conhecer Merton Densher. Susan também avisa Milly que Maud havia solicitado que ambas evitassem fazer qualquer menção ao nome dele a Kate, em uma clara sugestão de que o jovem havia se tornado pessoa *non grata* para a família. Devido a isso, Milly compreende que o provável motivo da exclusão forçada de Densher se deve à condição financeira dele. Afinal, o jovem jornalista, pertencente à classe trabalhadora, não se enquadraria nos padrões de Maud e, conseqüentemente, seria inadequado para casar-se com sua sobrinha. Por meio da narração a partir da perspectiva da protagonista, vemos as suas conclusões sobre o assunto:

“Then there it is!” On which, with a drop and one of those sudden slightly sighing surrenders to a vague reflux and a general fatigue that had recently more than once marked themselves for her companion, Milly turned away. Yet the matter wasn't left so, that night, between them, albeit neither perhaps could afterwards have said which had first come back to it. Milly's own nearest approach at least, for a little, to doing so, was to remark that they appeared all - every one they saw - to think tremendously of money. (JAMES, 2009, p. 130)

Embora perceba que grande parte da motivação para a construção das relações sociais em Lancaster Gate seja pautada pelo dinheiro, Milly Theale também aprecia o seu recente sucesso. A jovem e Susan são, inclusive, convidadas a permanecerem na residência de Maud, cuja estima pela amizade da herdeira estadunidense cresce a cada dia. Evidentemente, Milly está envaidecida pelo afeto que vem recebendo e, talvez pela primeira vez em sua vida, sente-se cuidada e amada por uma grande rede de amigos. Por isso, a narração dos sentimentos de Milly, neste momento, intensifica o efeito trágico de sua situação:

She was somehow at this hour a very happy woman, and a part of her happiness might precisely have been that her affections and her views were moving as never before in concert. Unquestionably she loved Susie; but she also loved Kate and loved Lord Mark, loved their funny old host and hostess, loved every one within range, down to the very servant who came to receive Milly's empty ice-plate - down, for that matter, to Milly herself, who was, while she talked, really conscious of the enveloping flap of a protective mantle, a shelter with the weight of an Eastern carpet. An Eastern carpet, for wishing-purposes of one's own, was a thing to be on rather than under; still, however, if the girl should fail of breath it wouldn't be, she could feel, by Mrs. Lowder's fault. One of the last things she was afterwards to recall of this was Aunt Maud's going on to say that she and Kate must stand together because together they could do anything. It was for Kate of course she was essentially planning; but the plan, enlarged and uplifted now, somehow required Milly's prosperity too for its full operation, just as Milly's prosperity at the same time involved Kate's. It was nebulous yet, it was slightly confused, but it was comprehensive and genial, and it made our young woman understand things Kate had said of her aunt's possibilities, as well as characterisations that had fallen from Susan Shepherd. One of the most frequent on the lips of the latter had been that dear Maud was a grand natural force. (JAMES, 2009, p. 140)

A configuração do momento atual de Milly, que se percebe amando tudo e todos, servirá como contraponto e induzirá ainda mais empatia por sua situação. Ora, a protagonista aprecia muito o carinho que vem recebendo e, portanto, quando for enganada por aqueles que mais aprecia, intensifica-se tanto o apelo para que a jovem seja olhada com piedade como também o caráter trágico de sua história. Assim, é importante que ela tenha sido escolhida como a focalizadora neste momento da narrativa, porque, desse modo, o leitor pode acompanhar em detalhe os seus sentimentos. Chama atenção, ainda, a insistência de que Milly e Kate podem fazer o que quiserem juntas, pois a prosperidade de ambas está entrelaçada. Gradualmente, Maud Lowder assenta o terreno para que as jovens se tornem amigas íntimas, fato que levará Milly a comprometer-se até a última instância com Kate. Embora perceba que Lowder é uma grande influenciadora na vida de todos, a protagonista ainda não compreende que, por vezes, tal influência pode ser negativa. Por ora, Milly está deslumbrada e permanece incapaz de problematizar em profundidade as motivações das pessoas que estão recebendo-a tão amigavelmente.

O processo de revelação do que Milly está vivendo internamente tem continuidade no capítulo seguinte, o capítulo onze, segundo do quinto livro. Lord Mark avisa a protagonista

sobre a semelhança física entre ela e um quadro em Lancaster Gate. Quando Milly menciona que viu inúmeras pinturas lindas e que dificilmente seria parecida com qualquer delas, percebemos uma parte doce e substancialmente humilde da jovem:

“I’ve been through rooms and I’ve seen pictures. But if I’m ‘like’ anything so beautiful as most of them seemed to me - !” It needed in short for Milly some evidence which he only wanted to supply. She was the image of the wonderful Bronzino, which she must have a look at on every ground. He had thus called her off and led her away; the more easily that the house within was above all what had already drawn round her its mystic circle. (JAMES, 2009, p. 141)

Milly é então conduzida até a pintura de Bronzino e, ao encará-la, reconhece algo terrível. De fato, ambas deveriam ter sido parecidas em algum momento, mas a jovem da pintura havia desaparecido no tempo, estava morta. Sua beleza, sua subjetividade e tudo que constituía sua personalidade hoje inexistiam. Para Milly, tal reconhecimento configura-se como um lembrete de sua própria mortalidade:

The thing somehow, with the aid of the Bronzino, was done; it hadn't seemed to matter to her before if he were a fool or no; but now, just where they were, she liked his not being; and it was all moreover none the worse for coming back to something of the same sound as Mrs. Lowder's so recent reminder. She too wished to take care of her - and wasn't it, a peu pres, what all the people with the kind eyes were wishing? Once more things melted together - the beauty and the history and the facility and the splendid midsummer glow: it was a sort of magnificent maximum, the pink dawn of an apotheosis coming so curiously soon. What in fact befell was that, as she afterwards made out, it was Lord Mark who said nothing in particular - it was she herself who said all. She couldn't help that - it came; and the reason it came was that she found herself, for the first moment, looking at the mysterious portrait through tears. Perhaps it was her tears that made it just then so strange and fair - as wonderful as he had said: the face of a young woman, all splendidly drawn, down to the hands, and splendidly dressed; a face almost livid in hue, yet handsome in sadness and crowned with a mass of hair, rolled back and high, that must, before fading with time, have had a family resemblance to her own. The lady in question, at all events, with her slightly Michael-angelesque squareness, her eyes of other days, her full lips, her long neck, her recorded jewels, her brocaded and wasted reds, was a very great personage - only unaccompanied by a joy. And she was dead, dead, dead. Milly recognised her exactly in words that had nothing to do with her. “I shall never be better than this.” (JAMES, 2009, p. 143)

Milly é tomada por um sentimento que não pode ser contido e chora copiosamente porque percebe que a moça da pintura está “morta, morta, morta”. Ela percebe que, provavelmente, jamais será melhor do que a pintura, que havia capturado a juventude da bela moça de modo magnífico. O fluxo de consciência contribui para o processo de revelação de um sentido de experiência doloroso – a protagonista, presa em um corpo mortalmente doente, poderia ter tudo, mas não tem o mais essencial, o mais básico. Dessa forma, o sofrimento por sua doença chega ao leitor, que pode acompanhar o início de sua degradação psicológica. A ênfase sobre o processo de reconhecimento da protagonista, por meio do emprego do fluxo de consciência, expõe um sofrimento psicológico que é característico da ficção de Henry James. O efeito cri-

ado por esse recurso literário torna o leitor testemunha próxima das questões existenciais de Milly e, como consequência, pode elaborar o trágico em linhas bastante patentes.

Somado a isso, Milly reinicia suas visitas ao consultório médico, onde busca novas opiniões e possíveis soluções para seu diagnóstico. Para tanto, a jovem começa um tratamento com o melhor médico da região, Sir Luke Strett. Na primeira consulta com este senhor, Milly pede que Kate Croy a acompanhe, pois não gostaria de incomodar Susan com assuntos que julga impertinentes e que, certamente, preocupariam sua velha amiga. Por isso, ela solicita discrição total quanto à visita. É a partir desse momento, por conseguinte, que Kate Croy começa a compreender que há algo errado com a jovem:

“He's a dear. I'm to come again.”

“But what does he say?”

Milly was almost gay. “That I'm not to worry about anything in the world, and that if I'll be a good girl and do exactly what he tells me he'll take care of me for ever and ever.”

Kate wondered as if things scarce fitted. “But does he allow then that you're ill?”

“I don't know what he allows, and I don't care. I SHALL know, and whatever it is it will be enough. He knows all about me, and I like it. I don't hate it a bit.”

Still, however, Kate stared. “But could he, in so few minutes, ask you enough?”

“He asked me scarcely anything - he doesn't need to do anything so stupid,” Milly said. “He can tell. He knows,” she repeated; “and when I go back - for he'll have thought me over a little - it will be all right.”

Kate after a moment made the best of this. “Then when are we to come?”. (JAMES, 2009, p. 149)

A tentativa de proteger a amiga Susan é simbólica quanto ao modo como Milly enfrentará sua doença: a fim de evitar o sofrimento daqueles que se importam com ela, Milly tentará, cada vez mais frequentemente, omitir a gravidade de seu diagnóstico. Assim, ela decide ir ao próximo encontro com Sir Luke Strett sem acompanhantes.

Nesta consulta, a ausência de companhia chama a atenção do médico. Mas Milly afirma que tem plena noção de que não deve envolver outras pessoas em sua angústia, dando demonstração da nobreza de seu caráter. A experiência da solidão, que surge como espelho do que ocorreu ao longo de sua vida, encontra-a novamente:

It didn't take much computation, but she nevertheless had to think a moment, conscious as she was that he distinctly WOULD want to fill out his notion of her - even a little, as it were, to warm the air for her. That however - and better early than late - he must accept as of no use; and she herself felt for an instant quite a competent certainty on the subject of any such warming. The air, for Milly Theale, was, from the very nature of the case, destined never to rid itself of a considerable chill. This she could tell him with authority, if she could tell him nothing else; and she seemed to see now, in short, that it would importantly simplify. “Yes, it makes another; but they all together wouldn't make - well, I don't know what to call it but the difference. I mean when one is - really alone. I've never seen anything like the kindness.” She pulled up a minute while he waited - waited again as if with his reasons for letting her, for almost making her, talk. What she herself wanted was not, for the third time, to cry, as it were, in public. She HAD never seen anything like the kindness, and she

wished to do it justice; but she knew what she was about, and justice was not wronged by her being able presently to stick to her point. "Only one's situation is what it is. It's ME it concerns. The rest is delightful and useless. Nobody can really help. That's why I'm by myself to-day. I want to be - in spite of Miss Croy, who came with me last. If you can help, so much the better - and also of course if one can a little one's self. Except for that - you and me doing our best - I like you to see me just as I am. Yes, I like it - and I don't exaggerate. Shouldn't one, at the start, show the worst - so that anything after that may be better? It wouldn't make any real difference - it won't make any, anything that may happen won't - to any one. Therefore I feel myself, this way, with you, just as I am; and - if you do in the least care to know - it quite positively bears me up." (JAMES, 2009, pp. 153 – 154)

Milly sabe que cabe somente a ela enfrentar sua doença; portanto, optou por ir ao encontro de sua jornada sem a presença de seus amigos. A atitude da protagonista nos remete ao mais nobre heroísmo trágico, no qual a heroína, mesmo frente ao sofrimento ou à iminência da perda de autonomia, exhibe virtudes grandiosas. Esse será, de fato, o modo como veremos Milly enfrentando a morte. Mesmo estando à beira da catástrofe, a protagonista permanece fiel à sua personalidade que, como nossa análise tem demonstrado, é bastante eminente. Sir Luke Strett inclusive nota que a jovem não estava amedrontada: "Finally, if he was making her talk she WAS talking, and what it could at any rate come to for him was that she wasn't afraid." (JAMES, 2009, p. 155). Outro fato é surpreendente para o médico:

"Do you mean," he asked, "that you've no relations at all? - not a parent, not a sister, not even a cousin nor an aunt?"

She shook her head as with the easy habit of an interviewed heroine or a freak of nature at a show. "Nobody whatever" - but the last thing she had come for was to be dreary about it. "I'm a survivor - a survivor of a general wreck. You see," she added, "how that's to be taken into account - that every one else HAS gone. When I was ten years old there were, with my father and my mother, six of us. I'm all that's left. But they died," she went on, to be fair all round, "of different things. Still, there it is. And, as I told you before, I'm American. Not that I mean that makes me worse. However, you'll probably know what it makes me." (JAMES, 2009, p. 155)

A ausência de familiares, somada ao fato de ser de origem estadunidense, faz com que Milly se considere uma sobrevivente. No fragmento acima, não há apenas a retomada da "temática internacional", mas também a exposição do lugar reservado à protagonista no contexto em que se encontra – Milly sente-se como uma *outsider* devido a tudo que viveu e pelo que tem de enfrentar no momento presente. Sir Luke Strett vê-se compadecido pela história de sua paciente e sugere formas possíveis de enfrentamento da situação:

"Oh no; there 'we' aren't at all! There I am only but as much as you like. I've no end of American friends: there they are, if you please, and it's a fact that you couldn't very well be in a better place than in their company. It puts you with plenty of others - and that isn't pure solitude." Then he pursued: "I'm sure you've an excellent spirit; but don't try to bear more things than you need." Which after an instant he further explained. "Hard things have come to you in youth, but you mustn't think life will be for you all hard things. You've the right to be happy. You must make up your mind to it. You must accept any form in which happiness may come."

“Oh I'll accept any whatever!” she almost gaily returned. “And it seems to me, for that matter, that I'm accepting a new one every day. Now this!” she smiled. (JAMES, 2009, pp. 155 - 156)

A prescrição sobre como conduzir a situação é que Milly tente ver que a vida não é feita somente de dificuldades; se a felicidade surgir, deve-se tentar aproveitá-la. Para a jovem, a própria conduta de Sir Luke Strett, bastante zelosa e afetuosa, soa como um resquício da alegria possível para ela. Milly não se revolta, nem sequer reclama, apesar de compreender que seu destino está selado e que, provavelmente, pouco tempo resta para ser vivido. Sua doença não é nomeada ao longo da narrativa - a ênfase gira em torno da tentativa de Milly em viver plenamente enquanto há saúde. Essa é, na verdade, a principal recomendação médica:

It touched her, the way he controlled his impatience of her; and the fact itself affected her as so precious that she yielded to the wish to get more from it. “So you don't think I'm out of my mind?”
 “Perhaps that is,” he smiled, “all that's the matter.”
 She looked at him longer. “No, that's too good. Shall I at any rate suffer?”
 “Not a bit.”
 “And yet then live?”
 “My dear young lady,” said her distinguished friend, “isn't to 'live' exactly what I'm trying to persuade you to take the trouble to do?” (JAMES, 2009, pp. 157 – 158)

Após a visita, a protagonista caminha pelas ruas de Londres e, como a focalização é estruturada a partir de sua perspectiva, acompanhamos a dolorosa reflexão sobre o que acabara de ouvir. A jovem então percebe que estava certa em ter escolhido ir desacompanhada ao consultório, pois ninguém, mesmo que a amasse profundamente, poderia compreender o que ela sentia:

She was borne up for the hour, and now she knew why she had wanted to come by herself. No one in the world could have sufficiently entered into her state; no tie would have been close enough to enable a companion to walk beside her without some disparity. She literally felt, in this first flush, that her only company must be the human race at large, present all round her, but inspiringly impersonal, and that her only field must be, then and there, the grey immensity of London. Grey immensity had somehow of a sudden become her element; grey immensity was what her distinguished friend had, for the moment, furnished her world with and what the question of “living,” as he put it to her, living by option, by volition, inevitably took on for its immediate face. (JAMES, 2009, p. 158)

Agora que Milly detém o conhecimento sobre seu estado de saúde, ela sente, novamente, a solidão trazida pelo diagnóstico. Sua única companhia é a raça humana, como um todo, mas ela compreende que isso é também muito impessoal. Afinal, afirmar que tudo é companhia é o mesmo que afirmar que nada é, realmente, companhia. Apenas a imensidão cinza de Londres é o que consegue retratar como a jovem está se sentindo. O processo de revelação da experiência de Milly com sua doença mortal, como vemos acima, dá o tom trágico a sua história e sugere, como efeito, a criação de identificação entre leitor e conteúdo narrado. O isolamento da protagonista no enfrentamento de sua doença se acentuará mais e mais, e assim como ocor-

reu com Isabel Archer, veremos a sua personalidade gradualmente se esvaír, resultando no apagamento estrutural da personagem na narrativa.

O fato de estar na Europa, como estrangeira, recobra na protagonista o sentimento de não pertencimento, que surge com mais intensidade após a conversa com Sir Luke Strett. O fluxo de consciência traz à tona uma questão interessante, relacionada à compaixão demonstrada pelo médico:

And the judgement it was that made her sensation simple. He had distinguished her - that was the chill. He hadn't known - how could he? - that she was devilishly subtle, subtle exactly in the manner of the suspected, the suspicious, the condemned. He in fact confessed to it, in his way, as to an interest in her combinations, her funny race, her funny losses, her funny gains, her funny freedom, and, no doubt, above all, her funny manners - funny, like those of Americans at their best, without being vulgar, legitimating amiability and helping to pass it off. In his appreciation of these redundancies he dressed out for her the compassion he so signally permitted himself to waste; but its operation for herself was as directly divesting, denuding, exposing. It reduced her to her ultimate state, which was that of a poor girl - with her rent to pay for example - staring before her in a great city. Milly had her rent to pay, her rent for her future; everything else but how to meet it fell away from her in pieces, in tatters. This was the sensation the great man had doubtless not purposed. Well, she must go home, like the poor girl, and see. There might after all be ways; the poor girl too would be thinking. It came back for that matter perhaps to views already presented. She looked about her again, on her feet, at her scattered melancholy comrades - some of them so melancholy as to be down on their stomachs in the grass, turned away, ignoring, burrowing; she saw once more, with them, those two faces of the question between which there was so little to choose for inspiration. It was perhaps superficially more striking that one could live if one would; but it was more appealing, insinuating, irresistible in short, that one would live if one could. (JAMES, 2009, pp. 161 – 162)

Embora seja uma jovem herdeira, Milly sente-se exposta e diminuída com o apreço de Sir Luke Strett – para ela, é como se o afeto tivesse surgido como resultado do interesse por seu estrangeirismo, como nota-se na repetição do adjetivo “funny”. Curiosamente, tal tratamento reduziu-a à condição de uma moça pobre, cujo aluguel deveria ser pago. No caso de Milly, o aluguel é o seu próprio futuro e o preço, altíssimo. No fragmento acima, intensifica-se ainda mais o isolamento da jovem, pois ela finalmente compreende que, na verdade, está à margem da vida, como um todo. Ela é a “pobre” garota estrangeira, a quem cabe refletir sobre a ironia de ter recebido como sugestão que vivesse plenamente, quando há pouco tempo para fazê-lo. Além disso, a analogia com pagamento é acertada: Milly ainda não compreende em profundidade que tudo à sua volta é pautado pelo valor estipulado pelo dinheiro. As relações sociais privilegiam quem tem mais a oferecer em termos materiais. Como herdeira, Milly tem muito a dar nesse quesito e, quando perceber que foi reificada por seus pretensos amigos, sua ruína se completará. Dessa forma, por meio da ênfase no enfrentamento de sua misteriosa doença, conclui-se a construção do pano de fundo da história da protagonista. Uma parte do destino da jovem está, portanto, revelado. O que segue, a partir desse momento, diz respeito à forma

escolhida pela protagonista para viver sua vida após a desestruturação do equilíbrio. Como já mencionado, a história pregressa e atual da jovem possui grande potencial trágico, dado que trata, em essência, de uma vida, na flor da idade, à beira da catástrofe. Veremos, com o desenrolar da narrativa, que algumas escolhas da protagonista contribuirão para seu sofrimento.

Milly não deixa de refletir, novamente, se Kate Croy está sendo completamente honesta e se está cumprindo com a promessa de manter silêncio sobre a visita ao médico. Como sabemos, não é a primeira vez que a protagonista se questiona a respeito da sinceridade da nova amiga. Também não é a primeira vez que ela ignora a impressão – correta – sobre a conduta de Kate Croy; essa forma de conduzir amizades, em que a estadunidense desconsidera atitudes duvidosas de seus novos amigos, a impedirá de fazer a leitura apropriada das situações:

Yet the dear woman so failed, in the event, to avail herself of any right of criticism that it was sensibly tempting to wonder for an hour if Kate Croy had been playing perfectly fair. Hadn't she possibly, from motives of the highest benevolence, promptings of the finest anxiety, just given poor Susie what she would have called the straight tip? It must immediately be mentioned, however, that, quite apart from a remembrance of the distinctness of Kate's promise, Milly, the next thing, found her explanation in a truth that had the merit of being general. (JAMES, 2009, p. 162)

Como já mencionado, tal qual Daisy Miller e Isabel Archer, Milly Theale será alertada sobre possíveis incongruências no caráter de suas novas amigas, seja via pressentimento intuitivo ou por outras pessoas, mas incorrerá em um julgamento equivocado.

Milly também reflete sobre como enfrentará sua doença. Após seu retorno da consulta, Kate vai até o hotel onde a jovem está hospedada para interrogá-la sobre o diagnóstico. Nesse momento, Milly define para si mesma que jamais se mostrará adoecida em público:

SHE would never in her life be ill; the greatest doctor would keep her, at the worst, the fewest minutes; and it was as if she had asked just with all this practical impeccability for all that was most mortal in her friend. These things, for Milly, inwardly danced their dance; but the vibration produced and the dust kicked up had lasted less than our account of them. Almost before she knew it she was answering, and answering beautifully, with no consciousness of fraud, only as with a sudden flare of the famous “will-power” she had heard about, read about, and which was what her medical adviser had mainly thrown her back on. “Oh it's all right. He's lovely.” (JAMES, 2009, pp. 164 - 165)

A escolha da protagonista sobre como conduzir a questão da evolução da sua doença permite interpretações interessantes. Primeiro, é possível inferir que sua decisão ocorre em função de uma tentativa de evitar outro isolamento – como exposto até o presente momento, a jovem sente-se um pouco deslocada em virtude de seu estrangeirismo e, sobretudo, por ser a única pessoa, no seu círculo social, experimentando grande desconforto físico. Além do mais, Milly já compreende que muito das relações sociais são pautadas na base do quanto cada membro

tem a oferecer. Isto é, são relações que se baseiam na questão financeira e no *status* que advém quando se possui o poder pecuniário, haja vista o apreço reservado a Lord Mark, às novas amigas estadunidenses, e o desprezo a Merton Densher. Considerada pela perspectiva do trágico, a atitude de Milly sugere também um grau de nobreza, pois ela sabe que a batalha que terá de enfrentar diz respeito somente a si mesma e, conseqüentemente, seria inapropriado envolver muitas pessoas em um problema estritamente pessoal. A autorresponsabilidade da protagonista, portanto, fica ainda mais evidente a partir desse momento da narrativa. Como já apontamos ao longo da análise dos dois textos ficcionais anteriores, o trágico nessas obras jamesianas surge pelo emprego de personagens femininas que, em algum momento da narrativa, acabam sendo excluídas de cena, em uma lógica que privilegia o isolamento e acaba por tornar o ato de sofrer uma questão particular e privada.

O capítulo seguinte trata do imbróglio do possível retorno de Merton Densher à Inglaterra. Maud Lowder interroga Milly a respeito do assunto, pois descobriu que ambos se tornaram amigos durante a estadia dele nos Estados Unidos. A jovem, por sua vez, menciona que não havia comentado com Kate que também era amiga de Densher, e teme que possa ser mal interpretada pela omissão da informação sobre a amizade. Neste momento, outra omissão chama atenção: Maud Lowder esconde de Milly que Kate também tem interesse em Densher, alegando que a afeição não é retribuída por sua sobrinha. Dessa forma, Milly é lograda pela primeira vez, e o plano que Kate organizará ao saber do carinho da estadunidense por Densher poderá ser iniciado.

Quanto mais convive com Maud Lowder e Kate Croy, mais Milly percebe algumas estranhezas no tratamento reservado a ela. Soa incomum para a protagonista, por exemplo, o comentário bastante recorrente sobre o grande potencial da relação entre ela e Kate Croy. A esse respeito, a jovem estadunidense novamente intui que há alguma intenção latente, quase como se os papéis já tivessem sido pré-estabelecidos, tendo sido reservada a ela uma participação menor, inferior:

Mrs. Lowder had said to Milly at Matcham that she and her niece, as allies, could practically conquer the world; but though it was a speech about which there had even then been a vague grand glamour the girl read into it at present more of an approach to a meaning. Kate, for that matter, by herself, could conquer anything, and SHE, Milly Theale, was probably concerned with the "world" only as the small scrap of it that most impinged on her and that was therefore first to be dealt with. On this basis of being dealt with she would doubtless herself do her share of the conquering: she would have something to supply, Kate something to take - each of them thus, to that tune, something for squaring with Aunt Maud's ideal. This in short was what it came to now - that the occasion, in the quiet late lamplight, had the quality of a rough rehearsal of the possible big drama. Milly knew herself dealt with - handsomely, completely: she surrendered to the knowledge, for so it was, she felt, that she supplied her helpful force. And what Kate had to take Kate took as freely

and to all appearance as gratefully; accepting afresh, with each of her long, slow walks, the relation between them so established and consecrating her companion's surrender simply by the interest she gave it. The interest to Milly herself we naturally mean; the interest to Kate Milly felt as probably inferior. (JAMES, 2009, p. 174)

Ao mesmo tempo em que essa passagem pode ser lida como intensificadora do efeito trágico da narrativa, dado que expõe que Milly sente-se inferiorizada por saber que a ela cabe somente uma parcela muito pequena do mundo, a referência a sua função no novo grupo também parece sugerir que ela compreende, ainda que minimamente, que está sendo subjugada. Em outras palavras, Milly entende que o papel de Kate está relacionado com o recebimento como um todo, enquanto o seu está pautado pelo que pode oferecer aos amigos. Se Milly compreende – em alguma mínima medida, ao menos – que este é o papel reservado a ela, não é possível eximi-la da responsabilidade de permanecer onde a tratam como mero objeto, cujo valor é atribuído pelo que pode comprar ou então ao *status* que confere àqueles com quem convive. É por isso também que afirmamos que esta narrativa apresenta dimensão trágica, pois Milly também pode ser responsabilizada por suas escolhas. Além disso, a exposição do sentimento de inferioridade da protagonista, somada a sua acertada compreensão de que o mundo dedicou apenas uma migalha para ela, parecem reforçar a tragicidade de sua já delicada situação.

A propósito, o acontecimento seguinte sugere interpretação análoga à supracitada. Embora aprecie a companhia de Kate Croy, Milly sente-se também diminuída por inúmeras qualidades que enxerga na amiga e, principalmente, por saber da afeição que Merton Densher nutre por ela. Há que lembrar também que Kate Croy representa talvez o único bem que a jovem estadunidense não possui – e jamais poderá comprar: o tempo para viver. Durante um jantar, Kate Croy resolve contar para Milly sobre como as relações se estabelecem na residência de Maud Lowder. Aparentemente, Kate tomou alguma bebida alcoólica, pois suas revelações são realmente inesperadas. Neste momento, como Milly é a focalizadora principal, acompanhamos suas impressões sobre o que ouve:

She had no time at all; she was never at her best - unless indeed it were exactly, as now, in listening, watching, admiring, collapsing. If Kate moreover, quite mercilessly, had never been so good, the beauty and the marvel of it was that she had never really been so frank: being a person of such a calibre, as Milly would have said, that, even while “dealing” with you and thereby, as it were, picking her steps, she could let herself go, could, in irony, in confidence, in extravagance, tell you things she had never told before. That was the impression - that she was telling things, and quite conceivably for her own relief as well; almost as if the errors of vision, the mistakes of proportion, the residuary innocence of spirit still to be remedied on the part of her auditor, had their moments of proving too much for her nerves. She went at them just now, these sources of irritation, with an amused energy that it would have been open to Milly to regard as cynical and that was nevertheless called for - as to this the other was distinct - by the way that in certain connexions the American mind broke down. It seemed at least - the American mind as sitting there thrilled and dazzled in Milly - not to understand English society

without a separate confrontation with ALL the cases. It couldn't proceed by - there was some technical term she lacked until Milly suggested both analogy and induction, and then, differently, instinct, none of which were right: it had to be led up and introduced to each aspect of the monster, enabled to walk all round it, whether for the consequent exaggerated ecstasy or for the still more (as appeared to this critic) disproportionate shock. It might, the monster, Kate conceded, loom large for those born amid forms less developed and therefore no doubt less amusing; it might on some sides be a strange and dreadful monster, calculated to devour the unwary, to abase the proud, to scandalise the good; but if one had to live with it one must, not to be for ever sitting up, learn how: which was virtually in short to-night what the handsome girl showed herself as teaching. (JAMES, 2009, p. 175)

Fica evidente a semelhança com a tradição do trágico: Milly, inclusive, reflete sobre os possíveis “erros de visão” e “erros de proporção” – ou seja, sobre prováveis equívocos de decisão. Ainda que compreenda que Kate está ensinando sobre como proceder com suas novas relações sociais, Milly não será capaz de agir em tempo. A referência à “mente americana” é também significativa, sugerindo que há algo de inexperiente em Milly, que poderá vir a ser uma das causas de sua ruína. Se quiser sobreviver em meio à sociedade inglesa, a jovem estadunidense terá de aprender a conviver com o “monstro”, isto é, os valores e costumes tão diferentes dos seus. Ao longo desta conversa, Kate Croy revela as intenções de sua tia, contando para Milly sobre sua dependência financeira e os planos que estão sendo feitos, à revelia de sua vontade, para que ela se case com Lord Mark. A inglesa ainda alega que Susan Stringham exhibe Milly como se fosse algum tipo de prêmio e, através desse comentário, demonstra uma faceta bastante rancorosa e invasiva de sua personalidade. Ademais, Kate Croy não hesita em ir além, e acaba por confessar à nova amiga que ela deveria separar-se do convívio de todos eles assim que possível. Segundo Kate Croy, a liberdade de Milly Theale é infinita e por isso poderia ser mais bem aproveitada:

“Oh but she has - whatever might have happened in that respect - plenty of use for you! You put her in, my dear, more than you put her out. You don't half see it, but she has clutched your petticoat. You can do anything - you can do, I mean, lots that we can't. You're an outsider, independent and standing by yourself; you're not hideously relative to tiers and tiers of others.” And Kate, facing in that direction, went further and further; wound up, while Milly gaped, with extraordinary words. “We're of no use to you - it's decent to tell you. You'd be of use to us, but that's a different matter. My honest advice to you would be” – she went indeed all lengths – “to drop us while you can. It would be funny if you didn't soon see how awfully better you can do. We've not really done for you the least thing worth speaking of - nothing you mightn't easily have had in some other way. Therefore you're under no obligation. You won't want us next year; we shall only continue to want you. But that's no reason for you, and you mustn't pay too dreadfully for poor Mrs. Stringham's having let you in. She has the best conscience in the world; she's enchanted with what she has done; but you shouldn't take your people from her. It has been quite awful to see you do it.” (JAMES, 2009, pp. 177 – 178)

No dia seguinte, refletindo sobre o que ouviu da amiga, Milly percebe que havia algo de absurdo e relembra que sentiu como se estivesse próxima a uma pantera, tamanha a violência das revelações de Kate:

Milly tried to be amused, so as not - it was too absurd - to be fairly frightened. Strange enough indeed - if not natural enough - that, late at night thus, in a mere mercenary house, with Susie away, a want of confidence should possess her. She recalled, with all the rest of it, the next day, piecing things together in the dawn, that she had felt herself alone with a creature who paced like a panther. That was a violent image, but it made her a little less ashamed of having been scared. For all her scare, none the less, she had now the sense to find words. "And yet without Susie I shouldn't have had YOU."

It had been at this point, however, that Kate flickered highest. "Oh you may very well loathe me yet!" Really at last, thus, it had been too much; as, with her own least feeble flare, after a wondering watch, Milly had shown. She hadn't cared; she had too much wanted to know; and, though a small solemnity of remonstrance, a sombre strain, had broken into her tone, it was to figure as her nearest approach to serving Mrs. Lowder. "Why do you say such things to me?" (JAMES, 2009, pp. 177 – 178)

Essa talvez tenha sido a primeira vez que Kate Croy foi realmente honesta com Milly Theale. A jovem inglesa expôs, outra vez, que Milly tem muito mais a oferecer do que a ganhar com o convívio e, não satisfeita, menciona que sabe que algo pode dar errado na amizade com Milly. Além disso, Kate Croy afirma categoricamente que a protagonista pode vir a abominá-la em algum momento. Ora, Kate não poderia ser mais explícita sobre suas intenções que, até o presente momento, estavam ainda latentes. A atitude de Milly, que tenta compreender o porquê de ter de ouvir tais comentários, demonstra que seu traquejo social é ainda insatisfatório para lidar com questões inesperadas e desconfortáveis, principalmente quando partem de alguém que considera sua amiga. Nesse sentido, percebemos como o trágico está sendo estruturado nesta narrativa: James organiza a construção da história da protagonista em um diálogo interessante com duas tradições trágicas. Aquela mais antiga, na qual o erro trágico surge de algum tipo de desconhecimento sobre as circunstâncias, configurando-se como fruto da ignorância do herói/heroína. Neste romance, algumas informações são de fato omitidas de Milly, todavia, percebemos no exemplo supracitado que ela foi, sim, alertada sobre os riscos velados em suas novas relações. A escolha de manter a convivência, por conseguinte, é de sua total responsabilidade. Assim, é também evidente a relação com um trágico mais moderno, no qual a decisão equivocada nasce não apenas da ignorância, mas de uma falha de caráter, e, portanto, possui um sentido mais abrangente. No caso de Milly, sua "cegueira intelectual" é uma das causas de sua desgraça. Como vimos na análise dos textos previamente discutidos, o mesmo ocorre com Daisy Miller e com Isabel Archer.

E assim como em *Daisy Miller* e *The Portrait of a Lady*, é possível apontar algumas das motivações que teriam levado a protagonista à incapacidade de compreender que estava se

colocando em uma situação que poderia trazer ameaças graves a sua sanidade mental e/ou física. Em *The Wings of the Dove*, a história pregressa de Milly, marcada pela falta de laços consanguíneos, é certamente um dos fatores determinantes. Mas há algo que parece colaborar ainda mais para a permanência da jovem em meio aos novos amigos ingleses: seu interesse por Merton Densher e, sobretudo, o carinho que Milly recebe de Maud Lowder e Kate Croy. O afeto recebido pela protagonista não é comum em sua vida, como sua dolorosa história demonstra, o que poderia explicar sua inaptidão para compreender a malícia nas afirmações da amiga. Mesmo que fundamentado em prerrogativas duvidosas, Milly é tratada, em geral, de modo extremamente afável e, por esse motivo, sente-se no momento mais feliz de sua vida.

Na mesma conversa supracitada, Kate Croy age de modo dissimulado, em uma lógica que ora soa arrogante, ora cordial. Essa forma de agir dificulta que se compreenda com clareza o intuito verdadeiro do que está sendo expresso. Vejamos, por exemplo, como ela responde à pergunta “Why do you say such things to me?” feita por Milly. O fragmento abaixo, seguinte ao analisado anteriormente, demonstra a maneira dissimulada de agir de Kate Croy, que acaba por manipular Milly:

This unexpectedly had acted, by a sudden turn of Kate's attitude, as a happy speech. She had risen as she spoke, and Kate had stopped before her, shining at her instantly with a softer brightness. Poor Milly hereby enjoyed one of her views of how people, wincing oddly, were often touched by her. “Because you're a dove.” With which she felt herself ever so delicately, so considerately, embraced; not with familiarity or as a liberty taken, but almost ceremonially and in the manner of an accolade; partly as if, though a dove who could perch on a finger, one were also a princess with whom forms were to be observed. It even came to her, through the touch of her companion's lips, that this form, this cool pressure, fairly sealed the sense of what Kate had just said. It was moreover, for the girl, like an inspiration: she found herself accepting as the right one, while she caught her breath with relief, the name so given her. She met it on the instant as she would have met revealed truth; it lighted up the strange dusk in which she lately had walked. THAT was what was the matter with her. She was a dove. Oh WASN'T she? - it echoed within her as she became aware of the sound, outside, of the return of their friends. (JAMES, 2009, pp. 177 – 178)

Ao perceber que está sendo confrontada por Milly, que, surpresa, pergunta por que ela diz tais coisas, Kate rapidamente retoma o comportamento amistoso, afirmando que tudo se deve ao fato de a amiga ser uma “pomba”. A pomba remete ao símbolo da paz e da cordialidade, cuja origem remonta às narrativas bíblicas, nas quais era usada para representar a união entre Deus e os homens, frequentemente associada ao espírito santo. Por outro lado, a pomba pode ser associada à passividade excessiva, o que a torna presa fácil de animais e/ou pessoas mal-intencionadas, que facilmente poderiam aprisioná-la em uma gaiola. A explicação de Kate Croy afeta a jovem estadunidense, que decide realizar algumas mudanças em seu comportamento. Tudo indica que Milly Theale compreendeu que todos a consideravam passiva demais

e, como forma de construir uma figura mais autônoma para si, começa a agir de modo um pouco mais enérgico. A título de exemplo, podemos considerar a decisão de Milly de alegar para Maud que crê que Densher ainda não voltou a Londres, ainda que pense o contrário. Como não sabe as reais intenções de Maud, Milly escolhe não se comprometer em contribuir com ela, pois não tem certeza sobre quais motivações levam a senhora a questioná-la sobre o retorno de Densher. Além disso, logo após a conversa com Kate, Milly decide que não irá à consulta com seu médico e sim à National Gallery passear e ter algum tempo para si. A jovem pede que Susan vá em seu lugar e converse com Sir Luke Strett; as atitudes mencionadas, algo subversivas, indicam uma sutil mudança no comportamento de Milly, que decide priorizar a si mesma e seus interesses pela primeira vez.

Na visita à National Gallery, a jovem estadunidense encontra Kate Croy e Merton Densher, que também haviam escolhido o local para um passeio. Em função do pequeno número de pessoas que ali se encontram, a galeria é o ambiente perfeito tanto para Milly, que deseja ter um momento introspectivo, como para o casal de amantes, cujo amor não pode ser exibido em público. A protagonista logo os convida para um almoço em seu hotel e, ao longo do encontro, convence-se de que o amor entre Kate e Merton não é recíproco, mas parte somente dele, tal como Maud havia afirmado: “Little by little indeed, under the vividness of Kate's behaviour, the probabilities fell back into their order. Merton Densher was in love and Kate couldn't help it - could only be sorry and kind: wouldn't that, without wild flurries, cover everything?” (JAMES, 2008, p. 187). Na verdade, esse talvez tenha sido um mecanismo de defesa usado por Milly com o intuito de evitar enxergar o que não gostaria. Afinal, certamente não seria por acaso que ambos estavam em um local pouco movimentado. As personagens jamesianas, como nossa análise tem provado, recorrentemente escolhem acreditar naquilo que parece ser mais cômodo ou menos doloroso à primeira vista, como forma de evitar o sofrimento. No caso de Milly, convencer-se de que Merton é o único interessado em Kate vai também ao encontro do que Maud Lowder havia alegado e, portanto, não seria uma hipótese totalmente infundada. Além disso, acreditar que Kate não ama Merton agrada a Milly muito mais do que convencer-se do contrário. Mas algo ainda mais relevante do que sua possível afeição por Merton ocupa os pensamentos da protagonista e, com a narração a partir de sua perspectiva, o leitor torna-se testemunha privilegiada de quão penosa sua experiência tem sido: Milly sabe que o retorno de Susan do encontro com Sir Luke Strett tornará impossível que ela volte a negar a existência de sua doença, pois agora outras pessoas estão envolvidas:

She was in truth a little measuring her success in detaining him by Kate's success in “standing” Susan. It wouldn't be, if she could help it, Mr. Densher who should first

break down. Such at least was one of the forms of the girl's inward tension; but beneath even this deep reason was a motive still finer. What she had left at home on going out to give it a chance was meanwhile still, was more sharply and actively, there. What had been at the top of her mind about it and then been violently pushed down - this quantity was again working up. As soon as their friends should go Susie would break out, and what she would break out upon wouldn't be - interested in that gentleman as she had more than once shown herself - the personal fact of Mr. Densher. Milly had found in her face at luncheon a feverish glitter, and it told what she was full of. She didn't care now for Mr. Densher's personal facts. Mr. Densher had risen before her only to find his proper place in her imagination already of a sudden occupied. His personal fact failed, so far as she was concerned, to be personal, and her companion noticed the failure. This could only mean that she was full to the brim of Sir Luke Strett and of what she had had from him. What had she had from him? It was indeed now working upward again that Milly would do well to know, though knowledge looked stiff in the light of Susie's glitter. (JAMES, 2009, p. 189)

Milly mal consegue manter-se mentalmente presente durante o almoço. A narração a partir de sua perspectiva demonstra como a experiência trágica vivida pelas protagonistas jamesianas é construída essencialmente em moldes modernos. Como tem sido possível perceber, o trágico na obra de Henry James é estruturado com base em um conflito intrassubjetivo e pessoal e a organização da focalização permite que o leitor acompanhe o desenrolar dos acontecimentos com grande proximidade. Certamente, essa constitui uma das maiores inovações no tratamento da dimensão trágica pelo escritor estadunidense.

Há que se considerar também que a focalização a partir da consciência de outras personagens contribui para a intensificação do efeito trágico da história de Milly Theale. A título de exemplo, temos os capítulos seguintes em que Merton Densher é escolhido como o focalizador principal, o que permite que se compreenda mais a fundo como a protagonista é vista pelos ditos amigos. Com o retorno no tempo da história, o leitor é levado a acompanhar momentos que precederam aquele encontro na galeria de arte. Neste capítulo, Merton acabara de retornar à Inglaterra e um de seus primeiros compromissos é reencontrar Kate Croy para tratar do futuro do casal. Um detalhe importante é desvelado neste encontro: fica evidente que Kate havia mencionado, em uma de suas cartas para o amado, sobre a nova amiga Milly Theale; Merton Densher, por seu turno, logo respondera que, curiosamente, também havia conhecido Milly nos Estados Unidos. O fato de que ambos haviam se tornado amigos da jovem estadunidense é evidente para o leitor, mas ainda não havia sido exposto se ambos haviam mencionado um ao outro sobre tal coincidência:

What was to be in the retrospect more distinct to him was the process by which he had become aware that Kate's acquaintance with her was greater than he had gathered. She had written of it in due course as a new and amusing one, and he had written back that he had met over there, and that he much liked, the young person; whereupon she had answered that he must find out about her at home. Kate, in the event, however, had not returned to that, and he had of course, with so many things to find out about, been otherwise taken up. Little Miss Theale's individual history was not stuff for his newspaper; besides which, moreover, he was seeing but too

many little Miss Theales. They even went so far as to impose themselves as one of the groups of social phenomena that fell into the scheme of his public letters. For this group in especial perhaps - the irrepressible, the supereminent young persons - his best pen was ready. Thus it was that there could come back to him in London, an hour or two after their luncheon with the American pair, the sense of a situation for which Kate hadn't wholly prepared him. (JAMES, 2009, p. 195)

Contrapondo a imagem grandiosa que insistentemente vem sendo construída acerca de Milly, Merton Densher julga-a como pouco importante. Para o jovem, há inúmeras outras jovens cujas histórias são mais impactantes do que a de Milly, tornando-as capazes de competir por um espaço em seu jornal. É certamente irônico que logo Merton Densher, a pessoa tão apreciada pela jovem estadunidense, seja a única pessoa a sua volta que a considera apenas mais uma dentre tantas histórias semelhantes. Além de considerar Milly Theale somente mais uma em meio à multidão, Merton Densher também a julga pequena, quase irrelevante:

He had observed that they must go out again to breathe; and it was as if their common consciousness, while they passed into another part, was that of persons who, infinitely engaged together, had been startled and were trying to look natural. It was probably while they were so occupied - as the young man subsequently reconceived - that they had stumbled upon his little New York friend. He thought of her for some reason as little, though she was of about Kate's height, to which, any more than to any other felicity in his mistress, he had never applied the diminutive. (JAMES, 2009, p. 195)

Os dois fragmentos supracitados são bastante elucidativos quanto ao tratamento dado à jovem protagonista: ainda que possua a mesma altura de Kate Croy, Milly Theale é vista como se fosse inferior, tanto literalmente como simbolicamente, e, por conseguinte, irrelevante aos olhos de Merton Densher. A percepção do jovem sobre a protagonista aumenta a tragicidade da história dela – não apenas porque Merton é extremamente admirado por Milly, mas sobretudo porque tal julgamento será cada vez mais explorado a partir deste momento. A protagonista passa a ser tratada como mero objeto, vista apenas como um meio para que o casal obtenha vantagens. Merton Densher, por exemplo, pensa que Milly pode ser uma grande ajuda, pois poderia oferecer a sua casa para encontros entre o casal, o que tornaria a convivência com ela extremamente conveniente: “It might be true of her also that if she weren't a bore she'd be a convenience. It rolled over him of a sudden, after he had resumed his walk, that this might easily be what Kate had meant.” (JAMES, 2009, p. 197). Veremos, assim, que os novos amigos de Milly Theale a valorizam em função dos lucros que podem ter por meio da convivência com ela.

No capítulo seguinte (18, segundo do livro sexto), Kate Croy dá início ao seu plano. Como percebe o carinho de Milly Theale por Merton Densher, ela tenta convencê-lo de que deve estreitar laços com a jovem estadunidense: “‘A friend always helps - and she's a friend.’ She had left Mrs. Stringham by this time out of the question; she had reduced it to Milly.

‘Besides, she particularly likes us. She particularly likes *you*. I say, old boy, make something of that.’ ” (JAMES, 2009, p. 199). Segundo Kate, a única incumbência de Merton Densher é ser agradável com Milly porque, assim que ela perceber que ele está triste devido à pretensa rejeição de sua amada, a protagonista irá consolá-lo. O principal motivo que leva Kate Croy a crer que Milly irá ajudar Merton é a pureza do coração dela, o que a levará tentar ajudar o amigo:

“Don't mind my leading her on?”
 She put it differently. “Don't mind her leading *you*.”
 “Well, she won't - so it's nothing not to mind. But how can that ‘help’,” he pursued, “with what she knows?”
 “What she knows? That needn't prevent.”
 He wondered. “Prevent her loving us?”
 “Prevent her helping you. She's *like* that,” Kate Croy explained.
 It took indeed some understanding. “Making nothing of the fact that I love another?”
 “Making everything,” said Kate. “To console you.”
 “But for what?”
 “For not getting your other.”
 He continued to stare. “But how does she know - ?”
 “That you *won't* get her? She doesn't; but on the other hand she doesn't know you will. Meanwhile she sees you baffled, for she knows of Aunt Maud's stand. *That*” - Kate was lucid - “gives her the chance to be nice to you.” (JAMES, 2009, p. 203)

A importância de termos acesso a outras perspectivas além da de Milly diz respeito à revelação das motivações dessas personagens. Essa organização formal permite que cheguem ao leitor informações relevantes quanto aos motivos inerentes ao tratamento aparentemente gentil de Kate e Merton em relação a Milly Theale. Como consequência, o acesso a essas perspectivas também intensifica a tragicidade da história da jovem protagonista, pois a vemos inserida em relações que a reificam mais e mais com vistas a obter sua fortuna. Há que se considerar, ainda, a agravante doença de Milly, que, assim como o plano de Kate, também avança a passos largos:

“You'll extraordinarily like her. She's exquisite. And there are reasons. I mean others.”
 “What others?”
 “Well, I'll tell you another time. Those I give you,” the girl added, “are enough to go on with.”
 “To go on to what?”
 “Why, to seeing her again - say as soon as you can: which, moreover, on all grounds, is no more than decent of you.”
 He of course took in her reference, and he had fully in mind what had passed between them in New York. It had been no great quantity, but it had made distinctly at the time for his pleasure; so that anything in the nature of an appeal in the name of it could have a slight kindling consequence. “Oh I shall naturally call again without delay. Yes,” said Densher, “her being in love with me is nonsense; but I must, quite independently of that, make every acknowledgement of favours received.”
 It appeared practically all Kate asked. “Then you see. I shall meet you there.”
 “I don't quite see,” he presently returned, “why she should wish to receive you for it.”

“She receives me for myself - that is for *her* self. She thinks no end of me. That I should have to drum it into you!”

Yet still he didn't take it. “Then I confess she's beyond me.”

Well, Kate could but leave it as she saw it. “She regards me as already - in these few weeks - her dearest friend. It's quite separate. We're in, she and I, ever so deep.” And it was to confirm this that, as if it had flashed upon her that he was somewhere at sea, she threw out at last her own real light. “She doesn't of course know I care for *you*. She thinks I care so little that it's not worth speaking of.” That he had been somewhere at sea these remarks made quickly clear, and Kate hailed the effect with surprise. “Have you been supposing that she does know - ?”

“About our situation? Certainly, if you're such friends as you show me - and if you haven't otherwise represented it to her.” She uttered at this such a sound of impatience that he stood artlessly vague. “You *have* denied it to her?”

She threw up her arms at his being so backward. ““Denied it'? My dear man, we've never spoken of you.” (JAMES, 2009, p. 204)

A atitude de Kate Croy, que vem à tona por meio da narração da conversa entre ela e Merton, é de uma frieza gigantesca, não apenas pelo plano que tem por objetivo enganar a jovem mortalmente doente, mas também pelo outro motivo, exposto no diálogo acima: Kate sabe que a protagonista já a considera como uma de suas melhores amigas e, por isso, seria mais fácil enganá-la, dado que ela é alguém de quem Milly jamais desconfiaria. Além disso, o fato de Milly Theale ser uma das poucas pessoas que realmente gosta de Kate Croy por quem ela é, que não a desmerece pela falta de condições financeiras, traz mais densidade trágica para a situação da protagonista. Ora, a jovem estadunidense será enganada justamente por ver o lado belo da personalidade de seus amigos.

Nos capítulos 19 e 20, cuja perspectiva estruturante continua sendo a de Merton Densher, há um aprofundamento do processo de coisificação de Milly Theale, encabeçado pelos amigos europeus. Ambos os capítulos ocorrem em um jantar na casa de Maud Lowder, no qual a protagonista não pôde estar presente, pois estava indisposta. Embora esteja fisicamente ausente, a protagonista logo se torna o assunto principal à mesa. O modo como os convidados se referem a Milly é interessante:

Her companion, at the last moment, had been indisposed - positively not well enough, and so had packed her off, insistently, with excuses, with wild regrets. This circumstance of their charming friend's illness was the first thing Kate took up with Densher on their being able after dinner, without bravado, to have ten minutes “naturally,” as she called it - which wasn't what *he* did - together; but it was already as if the young man had, by an odd impression, throughout the meal, not been wholly deprived of Miss Theale's participation. Mrs. Lowder had made dear Milly the topic, and it proved, on the spot, a topic as familiar to the enthusiastic younger as to the sagacious older man. Any knowledge they might lack Mrs. Lowder's niece was moreover alert to supply, while Densher himself was freely appealed to as the most privileged, after all, of the group. Wasn't it he who had in a manner invented the wonderful creature - through having seen her first, caught her in her native jungle? Hadn't he more or less paved the way for her by his prompt recognition of her rarity, by preceding her, in a friendly spirit - as he had the “ear” of society - with a sharp flashlight or two? (JAMES, 2009, p. 210)

Densher é considerado o mais privilegiado do grupo por ter resgatado a “criatura maravilhosa” da sua “selva nativa”. Como sabemos, Densher conheceu Milly Theale antes dos amigos europeus, o que é considerado como uma grande vantagem pelos conterrâneos. É emblemático que se refiram à protagonista como “criatura maravilhosa”, a quem Densher “viu” e “capturou”. O exemplo acima ilustra a crescente desumanização que passa a ser infligida à protagonista. A identidade pessoal de Milly Theale é reduzida a algo menor, é praticamente domesticada, sendo novamente pautada pelo seu poder de troca, pelos benefícios que pode oferecer àqueles que a cercam.

A ausência de Milly no jantar, devido à sua indisposição, é o motivo perfeito para Kate Croy dar continuidade a seu plano. Assim que se vê a sós com Merton Densher, ela começa a falar da fortuna de Milly e sobre sua liberdade para se casar com quem bem entender, já que não há necessidade de buscar alguém cujas condições financeiras fossem excepcionais. Kate então fala abertamente sobre a doença de Milly e sugere que Merton forneça conforto para ela. Ela não chega a mencionar seu plano em detalhe, mas o amado logo entende a que ela se refere:

For a moment now, in silence, he took it all in, might have had it before him. “What you want of me then is to make up to a sick girl.”
 “Ah but you admit yourself that she doesn't affect you as sick. You understand moreover just how much - and just how little.”
 “It's amazing,” he presently answered, “what you think I understand.”
 “Well, if you've brought me to it, my dear,” she returned, “that has been your way of breaking *me* in. Besides which, so far as making up to her goes, plenty of others will.” (JAMES, 2009, p. 221)

Eles finalmente traçam a estratégia que visa enganar a protagonista. Merton compreende que, se ele se fizer presente na vida de Milly Theale, há grande chance de que herde a fortuna dela. Dessa forma, Merton terá as condições financeiras adequadas para concretizar o casamento com Kate Croy:

“She's just such another victim?”
 “Just such another. You're a pair.”
 “Then if anything happens,” said Densher, “we can console each other?”
 “Ah something *may* indeed happen,” she returned, “if you'll only go straight!”
 He watched the others an instant through the window. “What do you mean by going straight?”
 “Not worrying. Doing as you like. Try, as I've told you before, and you'll see. You'll have me perfectly, always, to refer to.” (JAMES, 2009, p. 226)

Assim que o plano é enfim enunciado, Densher externaliza que Milly Theale será “outra vítima”. Como já mencionado, a narração a partir da perspectiva dos antagonistas serve como contraponto importante para a construção – e potencialização – da dimensão trágica da história da protagonista. Uma das principais motivações para a escolha de Milly Theale como ví-

tima do plano também é revelada neste capítulo. Quando Lord Mark chega ao jantar, Densher intui que ele é o provável pretendente de Kate Croy, pois ostenta um título que o aproxima da nobreza, muito valorizado pela sociedade londrina e, especialmente, por Maud Lowder. Enquanto conversam sobre o título do convidado que acabara de chegar, Kate Croy logo menciona que a preocupação com o *status* social é a principal diferença entre ela e a amiga estadunidense:

“Mercy, no - far from it. He's not, compared with other possibilities, in it. Milly, it's true,” she said, to be exact, “has no natural sense of social values, doesn't in the least understand our differences or know who's who or what's what.”

“I see. That,” Densher laughed, “is her reason for liking *me*.”

“Precisely. She doesn't resemble me,” said Kate, “who at least know what I lose.”

Well, it had all risen for Densher to a considerable interest. “And Aunt Maud - why shouldn't *she* know? I mean that your friend there isn't really anything. Does she suppose him of ducal value?”

“Scarcely; save in the sense of being uncle to a duke. That's undeniably something. He's the best moreover we can get.”

“Oh, oh!” said Densher; and his doubt was not all derisive. (JAMES, 2009, p. 224)

Segundo Kate Croy, faltam valores sociais em Milly. Na verdade, ela se refere aos valores que se aproximam aos seus, que exaltam o *status* que resulta da riqueza e tudo que se aproxime da nobreza. Como nossa análise das protagonistas jamesianas tem demonstrado, a questão internacional surge como pano de fundo para a elaboração da história das jovens estadunidenses; há um descompasso entre as visões de mundo das personagens que compõem a narrativa, acarretando uma desestruturação do equilíbrio inicial. Tal como acontece com Daisy Miller e Isabel Archer, não faltam valores ou costumes sociais a Milly Theale, como afirma Kate Croy, mas, sim, a experiência que possivelmente a qualificaria para encarar as situações com maior domínio. Como as protagonistas jamesianas são oriundas de um contexto em ascensão, as normas sociais são menos restritas, menos inclinadas à tradição, o que resulta em algo mais livre, se comparada à antiga Europa. Esse embate de conhecimentos cobrará seu preço para todas as personagens nesta narrativa, mas será especialmente penoso para a protagonista porque ela foi inserida em um contexto de mentiras crescentes. Ao fim do capítulo, descobre-se que não somente Kate Croy e Merton Densher estavam conspirando contra a protagonista, mas também Maud Lowder. Assim que tem a oportunidade de conversar com Merton, Maud informa-o sobre o real motivo por trás do convite para o jantar: o intuito é torná-lo cada vez mais íntimo de Milly Theale, uma vez que um romance entre ele e a moça estadunidense seria muito conveniente, já que, assim, ele finalmente se distanciaria de sua sobrinha. Ela percebe então que o interesse de Milly em Merton pode ser a solução de seus problemas, e decide pagar às amigas estadunidenses que Kate Croy não gosta de Merton:

“Don't you understand me? I've told the proper lie for you.” Still he only showed her his flushed strained smile; in spite of which, speaking with force and as if he must with a minute's reflexion see what she meant, she turned away from him. “I depend upon you now to make me right!”

The minute's reflexion he was of course more free to take after he had left the house. He walked up the Bayswater Road, but he stopped short, under the murky stars, before the modern church, in the middle of the square that, going eastward, opened out on his left. He had had his brief stupidity, but now he understood. She had guaranteed to Milly Theale through Mrs. Stringham that Kate didn't care for him. She had affirmed through the same source that the attachment was only his. He made it out, he made it out, and he could see what she meant by its starting him. She had described Kate as merely compassionate, so that Milly might be compassionate too. “Proper” indeed it was, her lie - the very properest possible and the most deeply, richly diplomatic. So Milly was successfully deceived. (JAMES, 2009, p. 229)

Quando torna os antagonistas de Milly o foco da atenção do leitor, Henry James permite que o leitor compreenda, em profundidade, o processo de reificação ao qual Milly está sendo submetida. Em ambos os capítulos supracitados, nos quais a focalização é, de modo geral, estruturada a partir de Merton Densher, acompanhamos o casal dando início ao seu macabro plano. Há, desse modo, a desestruturação do equilíbrio inicial, que conduz à ênfase sobre a apresentação das personagens e seus principais conflitos. A partir desse momento, veremos como Milly Theale lida com os desafios que se apresentarão. A derrocada da vida da jovem ocorrerá na mesma proporção em que aumenta a oportunidade para Merton Densher conviver com ela.

No capítulo seguinte, Merton visita Milly Theale com o pretexto de saber se ela está se sentindo melhor da indisposição que a impediu de ir ao jantar de Maud Lowder; assim, o plano é finalmente colocado em prática. Inicialmente, o jornalista sente-se como se estivesse submetendo Milly a alguma sorte de sacrifício: “He had talked with Kate of this young woman's being ‘sacrificed,’ and that would have been one way, so far as he was concerned, to sacrifice her. Such, however, had not been the tune to which his at first bewildered view had, since the night before, cleared itself up.” (JAMES, 2009, p. 230). Mas, em função da leveza da conversa, a ideia de que Milly está sendo “sacrificada” logo desaparece da mente de Merton:

Arriving thus in Brook Street both with the best intentions and with a margin consciously left for some primary awkwardness, he found his burden, to his great relief, unexpectedly light. The awkwardness involved in the responsibility so newly and so ingeniously traced for him turned round on the spot to present him another face. This was simply the face of his old impression, which he now fully recovered - the impression that American girls, when, rare case, they had the attraction of Milly, were clearly the easiest people in the world. Had what had happened been that this specimen of the class was from the first so committed to ease that nothing subsequent *could* ever make her difficult? (JAMES, 2009, p. 231)

Tanto a questão do “sacrifício” como a questão do “fardo de Merton” chamam atenção. Há um cinismo agudo nas entrelinhas do sentimento do jovem. O jornalista tenta se convencer de

que não está agindo de modo questionável e logo encontra resposta para o imbróglio na característica mais marcante de Milly, a saber, sua espontaneidade e leveza. Dessa forma, Merton desconsidera que está prestes a ludibriar uma jovem mortalmente doente. Assim como em *Daisy Miller* e *The Portrait of a Lady*, a vivacidade estadunidense, representada pelas protagonistas, será porta de entrada para pessoas imorais. Obviamente, por se tratar de uma pessoa doente, o caso de Milly Theale é ainda mais grave.

Quando Merton pergunta sobre a saúde de Milly, um aspecto relevante da questão trágica vem à tona. A jovem logo responde que está tudo bem: como vimos, ela não gostaria de se mostrar enferma, especialmente para Merton:

She had begun this, admirably, on his entrance, with her turning away from the table at which she had apparently been engaged in letter-writing; it was the very possibility of his betraying a concern for her as one of the afflicted that she had within the first minute conjured away. She was never, never - did he understand? - to be one of the afflicted for him; and the manner in which he understood it, something of the answering pleasure that he couldn't help knowing he showed, constituted, he was very soon after to acknowledge, something like a start for intimacy. When things like that could pass people had in truth to be equally conscious of a relation. It soon made one, at all events, when it didn't find one made. She had let him ask - there had been time for that, his allusion to her friend's explanatory arrival at Lancaster Gate without her being inevitable; but she had blown away, and quite as much with the look in her eyes as with the smile on her lips, every ground for anxiety and every chance for insistence. How was she? - why she was as he thus saw her and as she had reasons of her own, nobody else's business, for desiring to appear. Kate's account of her as too proud for pity, as fiercely shy about so personal a secret, came back to him; so that he rejoiced he could take a hint, especially when he wanted to. The question the girl had quickly disposed of - "Oh it was nothing: I'm all right, thank you!" - was one he was glad enough to be able to banish. (JAMES, 2009, p. 232)

Como é possível perceber, Milly está dando continuidade a sua ideia inicial de evitar o envolvimento de outras pessoas em seu sofrimento. O caráter digno e sério de sua ruína pessoal indica que, nesta obra jamesiana, estamos frente a um trágico subjetivo, no qual a protagonista é testemunha solitária da derrocada de sua vida. Curiosamente, a conversa que acontece na sequência toma um rumo que também retoma, nas entrelinhas, elementos do trágico, que surge por meio da menção de Milly ao fato de que evitará, ao máximo, cometer erros estúpidos. Eles conversam sobre os planos futuros da jovem, e ela responde que viajará para o exterior porque quer ser capaz de avaliar o mundo a partir de diferentes perspectivas:

"Well, it's a kind of economy - I'm saving things up. I've enjoyed so what you speak of - though your account of it is fantastic - that I'm watching over its future, that I can't help being anxious and careful. I want - in the interest itself of what I've had and may still have - not to make stupid mistakes. The way not to make them is to get off again to a distance and see the situation from there. I shall keep it fresh," she wound up as if herself rather pleased with the ingenuity of her statement - "I shall keep it fresh, by that prudence, for my return."
"Ah then you *will* return? Can you promise one that?"

Her face fairly lighted at his asking for a promise; but she made as if bargaining a little. "Isn't London rather awful in winter?" (JAMES, 2009, p. 237)

A urgência, trazida pela consciência de que tem pouco tempo de vida, torna a jovem ainda mais atenta às suas escolhas e a leva a enunciar que não quer errar com frivolidades. Nas entrelinhas do discurso de Milly vemos, novamente, a fina ironia jamesiana em ação, que surge também como forma de antecipar o futuro da protagonista. Igualmente importante para a construção do trágico é o comentário, feito pela voz narrativa, logo após Densher perguntar se ela retornará para a Inglaterra: ao tornar-se iluminado, o rosto de Milly entrega sua felicidade em perceber que o amigo está interessado em seu retorno porque ele pede sua promessa de que retornará. O comentário feito pela voz narrativa parece-nos aumentar o efeito trágico da situação de Milly, uma vez que reforça o interesse dela por Densher.

Entretanto, Merton é traído por um pequeno ato falho ao afirmar que Milly deve retornar para "nós". O "nós", evidentemente, refere-se a ele e Kate. Ainda que note que há algo de estranho na afirmação de Merton, Milly escolhe acreditar que o "nós" é, na verdade, uma alusão a todos os amigos:

"Whom do you mean by 'us'?" she presently asked.
 It pulled him up an instant - representing, as he saw it might have seemed, an allusion to himself as conjoined with Kate, whom he was proposing not to mention any more than his hostess did. But the issue was easy. "I mean all of us together, every one you'll find ready to surround you with sympathy."
 It made her, none the less, in her odd charming way, challenge him afresh. "Why do you say sympathy?"
 "Well, it's doubtless a pale word. What we *shall* feel for you will be much nearer worship."
 "As near then as you like!" With which at last Kate's name was sounded. "The people I'd most come back for are the people you know. I'd do it for Mrs. Lowder, who has been beautifully kind to me."
 "So she has to *me*," said Densher. "I feel," he added as she at first answered nothing, "that, quite contrary to anything I originally expected, I've made a good friend of her."
 "I didn't expect it either - its turning out as it has. But I did," said Milly, "with Kate. I shall come back for her too. I'd do anything" - she kept it up - "for Kate." (JAMES, 2009, p. 238)

A protagonista ressalta que certamente voltará à Inglaterra porque fez grandes amizades, ressaltando que faria qualquer coisa por Kate Croy. É emblemático que Milly tenha desenvolvido tamanha afeição pela amiga, um carinho que surgiu inesperadamente, como ela própria caracteriza. Tudo indica que Milly está sendo sincera em sua afirmação, visto que Merton sente-se impactado com tal descoberta, chegando a considerar que deve desistir do plano. A afirmação corrobora a admiração que Milly vinha demonstrando por Kate Croy. Enquanto Milly Theale considera Kate Croy digna de sua afeição, a inglesa enxerga a estadunidense como meio para obtenção de dinheiro. Gradualmente, por meio de diálogos, sugestões nas

entrelinhas, ou pela narração da perspectiva dos antagonistas, revelam-se estruturas sociais que não apenas desumanizam Milly Theale, mas também contribuem para que seu sofrimento se torne ainda mais penoso.

O último acontecimento deste capítulo sugere leitura análoga. Merton Densher, que ainda se questiona sobre a imoralidade do plano, parece abalar-se com a descoberta do carinho de Milly por sua amada. Quando Kate Croy chega inesperadamente à casa da jovem estadunidense, Merton é quem a recebe, pois Milly havia subido ao andar de cima para se trocar para ir a um passeio com ele. Enquanto aguarda pela protagonista, Kate e Merton conversam e ele afirma que considera desistir do plano. Novamente, a jovem inglesa o convence a dar continuidade com o planejado, sob o argumento de que ele não precisa tomar atitudes - o que o desresponsabilizaria, diminuindo a culpa por enganar Milly -, mas apenas deixar que ela aja:

“You must simply be kind to her.”

“And leave the rest to you?”

“Leave the rest to *her*,” said Kate disappearing.

It came back then afresh to that, as it had come before. Milly, three minutes after Kate had gone, returned in her array - her big black hat, so little superstitiously in the fashion, her fine black garments throughout, the swathing of her throat, which Densher vaguely took for an infinite number of yards of priceless lace, and which, its folded fabric kept in place by heavy rows of pearls, hung down to her feet like the stole of a priestess. He spoke to her at once of their friend's visit and flight. “She hadn't known she'd find me,” he said - and said at present without difficulty. He had so rounded his corner that it wasn't a question of a word more or less.

She took this account of the matter as quite sufficient; she glossed over whatever might be awkward. “I'm sorry - but I of course often see *her*.” He felt the discrimination in his favour and how it justified Kate. This was Milly's tone when the matter was left to her. Well, it should now be wholly left. (JAMES, 2009, pp. 244 - 245)

O atrevimento dos antagonistas, que tramam contra Milly dentro de sua própria casa, é sem limites. No fragmento acima, percebe-se a importância da narração das perspectivas de Kate Croy e Merton Densher no que tange à intensificação do efeito trágico da história de Milly Theale. Afinal, o encontro dos antagonistas na casa de Milly serve como exemplo de que eles estão dispostos a pagar qualquer preço para atingir seus objetivos. Além disso, o comentário da voz narrativa também nos informa sobre o modo como Densher tenta convencer-se de que não está sendo imoral; afinal, Milly é quem estava abrindo as portas para ele e, portanto, seria ela a principal responsável pelo que acontecesse. E, de fato, Milly é quem decide ceder espaço para Merton, como a citação acima revela. São escolhas como essas que podem ser lidas como os “erros estúpidos” que ela tanto temia cometer.

No capítulo 22, o primeiro do sétimo livro, Milly está junto a Susan, pela primeira vez após o encontro desta com Sir Luke Strett. Como é de se esperar, o tópico da doença é novamente trazido à baila, mas não há esclarecimento sobre qual enfermidade está acometendo a

protagonista. O interesse recai em narrar o modo como ela decide encarar o assombro que se apresenta – a nobreza e a dignidade da jovem ficam ainda mais evidentes e demonstram que, mesmo nos momentos mais obscuros, ela se esforça para se manter-se mentalmente sã e coerente aos seus princípios. Surpreendentemente, Milly é quem consola a amiga Susan, que tenta mostrar-se otimista, mas está claramente abalada com a saúde frágil de sua grande companheira:

“Ah there you are!” Milly laughed. “That’s the way, Susie, I want you. So ‘buck’ up, my dear. We’ll have beautiful times with him. Don’t worry.”

“I’m not worrying, Milly.” And poor Susie’s face registered the sublimity of her lie. It was at this that, too sharply penetrated, her companion went to her, met by her with an embrace in which things were said that exceeded speech. Each held and clasped the other as if to console her for this unnamed woe, the woe for Mrs. Stringham of learning the torment of helplessness, the woe for Milly of having *her*, at such a time, to think of. Milly’s assumption was immense, and the difficulty for her friend was that of not being able to gainsay it without bringing it more to the proof than tenderness and vagueness could permit. Nothing in fact came to the proof between them but that they could thus cling together - except indeed that, as we have indicated, the pledge of protection and support was all the younger woman’s own. “I don’t ask you,” she presently said, “what he told you for yourself, nor what he told you to tell me, nor how he took it, really, that I had left him to you, nor what passed between you about me in any way. It wasn’t to get that out of you that I took my means to make sure of your meeting freely - for there are things I don’t want to know. I shall see him again and again and shall know more than enough. All I do want is that you shall see me through on *his* basis, whatever it is; which it’s enough - for the purpose - that you yourself should know: that is with him to show you how. I’ll make it charming for you - that’s what I mean; I’ll keep you up to it in such a way that half the time you won’t know you’re doing it. And for that you’re to rest upon me. There. It’s understood. We keep each other going, and you may absolutely feel of me that I shan’t break down. So, with the way you haven’t so much as a dig of the elbow to fear, how could you be safer?”

“He told me I *can* help you - of course he told me that,” Susie, on her side, eagerly contended. “Why shouldn’t he, and for what else have I come out with you? But he told me nothing dreadful - nothing, nothing, nothing,” the poor lady passionately protested. “Only that you must do as you like and as he tells you - which *is* just simply to do as you like.”

“I must keep in sight of him. I must from time to time go to him. But that’s of course doing as I like. It’s lucky,” Milly smiled, “that I like going to him.” (JAMES, 2009, pp. 249 – 250)

A angústia compartilhada entre as amigas não é enunciada, mas apenas mencionada por meio do comentário feito pela voz narrativa. É uma característica da ficção jamesiana o emprego de vazios³, ou seja, de lacunas de sentido, cujo efeito é, simultaneamente, criar espaço para a construção ativa do significado por parte do leitor e gerar curiosidade sobre o que está oculto. No caso de Milly, o vazio tampona o desamparo frente à impotência de ser acometida pelo adoecimento físico. Assim, nas entrelinhas, é como se víssemos que a angústia é tão imensa que sequer encontra espaço para ser devidamente nomeada. Para a jovem, é mais prudente

³ Compreendemos “lugares vazios” dentro da perspectiva apresentada por Wolfgang Iser (1996, p. 126) em *O Ato da Leitura – uma teoria do efeito estético*.

tentar focar atenção no que é possível compreender, no que é menos doloroso, como a sugestão de que se deve viver enquanto há tempo. O esforço de Milly é grandioso, e notamos que ela tenta deter-se no lado “positivo” da sua doença, como o fato de ela apreciar a companhia do médico – o que, na situação extrema em que ela se encontra, é um pequeno alento.

Como não tem a grandeza de Milly, Susan não consegue suportar sozinha o que havia recentemente descoberto, tendo que buscar auxílio no compartilhamento de suas preocupações. Assim, Susan vai até a casa de Maud Lowder e revela a gravidade da doença de Milly. Nesta conversa, ela conta que Sir Luke Strett havia sugerido que Milly aproveitasse a vida ao máximo – ambas as senhoras concluem que o médico deve estar se referindo ao amor, como se isso fosse o elemento capaz de dar sentido à existência da protagonista. Dado o contexto histórico de concepção deste romance, não é surpresa que o casamento surja como o principal caminho para a felicidade. Desse modo, o nome de Merton Densher é rapidamente trazido à baila como uma forma de ajudar a jovem doente. Maud Lowder finalmente tem a sua frente a solução perfeita para resolver o imbróglio com Densher e, por isso, encoraja Susan veementemente nesse sentido. Além disso, Maud confessa para a amiga sobre o amor da sobrinha por Merton, mas afirma que Kate está equivocada em seu sentimento, que ela pensa que o ama, mas não o ama de fato. Ainda receosa sobre o novo plano que se anuncia, Susan parece intuir que algo possa dar errado, mas, por crer que está ajudando Milly, acaba por ceder à pressão de Maud Lowder:

“I shall see him immediately” - Mrs. Lowder took it up with decision. “What is then,” she asked, “your impression?”
Mrs. Stringham's impression seemed lost in her doubts. “How can he ever care for her?”
Her companion, in her companion's heavy manner, sat on it. “By being put in the way of it.”
“For God's sake then,” Mrs. Stringham wailed, “*put* him in the way! You have him, one feels, in your hand.”
Maud Lowder's eyes at this rested on her friend's. “Is that your impression of him?”
“It's my impression, dearest, of you. You handle every one.” (JAMES, 2009, pp. 255 – 256)

Ciente do profundo afeto de Milly por Merton, Susan concorda com a proposta de intervenção feita por Lowder e vai ainda mais longe: ela também aceita omitir que sabe sobre o amor de Kate por Merton e concorda com a sugestão de Maud Lowder para que mentisse para Milly sobre o assunto, caso ela perguntasse:

“We must take her” - Mrs. Stringham carried that out – “as she is.”
“And we must take Mr. Densher as *he* is.” With which Mrs. Lowder gave a sombre laugh. “It's a pity he isn't better!”
“Well, if he were better,” her friend rejoined, “you'd have liked him for your niece; and in that case Milly would interfere. I mean,” Susie added, “interfere with *you*.”

“She interferes with me as it is - not that it matters now. But I saw Kate and her - really as soon as you came to me - set up side by side. I saw your girl - I don't mind telling - you helping my girl; and when I say that,” Mrs. Lowder continued, “you'll probably put in for yourself that it was part of the reason of my welcome to you. So you see what I give up. I do give it up. But when I take that line,” she further set forth, “I take it handsomely. So good-bye to it all. Good-day to Mrs. Densher! Heavens!” she growled.

Susie held herself a minute. “Even as Mrs. Densher my girl will be somebody.” (JAMES, 2009, pp. 258 – 259)

Desse modo, outra personagem estadunidense faz leitura errada do contexto e, por acreditar que está fazendo o melhor pela amiga doente, vira cúmplice do plano corrupto, que já vem sendo arquitetado pelo casal de amantes. O conhecimento das perspectivas de Susan e Maud Lowder, como mostrado nos fragmentos acima, informa-nos sobre o tratamento com a protagonista. Isto é, quando a focalização não está centrada na protagonista, revelam-se aspectos importantes sobre as trapaças e a falsidade daqueles que se dizem seus amigos. Com exceção de Susan, que genuinamente crê que o casamento com Merton Densher poderia proporcionar tempo de qualidade para Milly, todas as outras personagens se relacionam com ela para obter algo, como se ela fosse um mero objeto de valor, negociado de acordo com o desejo alheio, como já mencionado. Assim, à medida que são apresentadas as motivações que levam as personagens a enganarem uma jovem doente para herdar sua fortuna, o potencial trágico da narrativa ganha contornos mais contundentes.

A ironia trágica é também intensificada pela grande estima que Milly possui por Kate Croy. No capítulo 23, a jovem encontra Sir Luke Strett novamente para uma nova consulta. A protagonista se alegra em compartilhar com o médico que tem seguido todas as recomendações feitas por ele e, por isso, tem experimentado um período de alívio das dores, o que possibilitará que viaje a Veneza com suas amigas:

“I think it ought to make you feel,” she said after a moment, “that I *am* easy to treat.”

But he shook his head again; he wouldn't have it. “You've not come to that *yet*.”

“One has to be so bad for it?”

“Well, I don't think I've ever come to it - to ‘ease’ of treatment. I doubt if it's possible. I've not, if it is, found any one bad enough. The ease, you see, is for *you*.”

“I see - I see.”

They had an odd friendly, but perhaps the least bit awkward pause on it; after which Sir Luke asked: “And that clever lady - she goes with you?”

“Mrs. Stringham? Oh dear, yes. She'll stay with me, I hope, to the end.”

He had a cheerful blankness. “To the end of what?”

“Well - of everything.”

“Ah then,” he laughed, “you're in luck. The end of everything is far off. This, you know, I'm hoping,” said Sir Luke, “is only the beginning.” And the next question he risked might have been a part of his hope. “Just you and she together?”

“No, two other friends; two ladies of whom we've seen more here than of any one and who are just the right people for us.” (JAMES, 2009, pp. 263 – 264)

É emblemático o modo como Milly vem lidando com a doença, como a citação acima demonstra. Mesmo estando gravemente doente e frente ao seu médico de confiança, Milly não quer “incomodar”, porque deseja ser vista como alguém de trato amistoso. Possivelmente devido ao seu histórico de solidão, ela tenha dificuldade em ser cuidada, já que sempre teve de encarar as situações contando apenas com a ajuda de si mesma. Ou, então, sua personalidade eminente a impede de se desesperar mesmo no contexto mais dramático, como é o caso. O fato é que Milly tem sofrido intensamente, mas continua agindo do mesmo modo que agia no início da história, o que nos informa sobre a integridade de seu caráter. Afinal, uma das maiores dificuldades humanas é, certamente, manter-se fiel a si mesmo, são e íntegro, frente à desgraça.

Ironicamente, o contraponto da grandeza de Milly surge também na conversa com Sir Luke Strett, no qual veremos sua leitura equivocada da situação de Densher e Croy. Ao informá-lo de que Maud Lowder e Kate Croy seguirão viagem junto a ela e Susan, a protagonista volta a reafirmar que admira a amiga inglesa:

“Ah,” said Milly, “we're widows and orphans. But I think,” she added as if to say what she saw would reassure him, “that we shall not be unattractive, as we move, to gentlemen. When you talk of 'life' I suppose you mean mainly gentlemen.”

“When I talk of 'life,’” he made answer after a moment during which he might have been appreciating her raciness – “when I talk of life I think I mean more than anything else the beautiful show of it, in its freshness, made by young persons of your age. So go on as you are. I see more and more *how* you are. You can't,” he went so far as to say for pleasantness, “better it.”

She took it from him with a great show of peace. “One of our companions will be Miss Croy, who came with me here first. It's in *her* that life is splendid; and a part of that is even that she's devoted to me. But she's above all magnificent in herself. So that if you'd like,” she freely threw out, “to see *her*”

“Oh I shall like to see any one who's devoted to you, for clearly it will be jolly to be 'in' it. So that if she's to be at Venice I *shall* see her?”

“We must arrange it - I shan't fail. She moreover has a friend who may also be there” - Milly found herself going on to this. “He's likely to come, I believe, for he always follows her.”

Sir Luke wondered. “You mean they're lovers?”

“*He* is,” Milly smiled; “but not she. She doesn't care for him.”

Sir Luke took an interest. “What's the matter with him?”

“Nothing but that she doesn't like him.” (JAMES, 2009, p. 264)

As constantes reafirmações da admiração por Kate Croy, certamente, criam empatia pela situação de Milly, o que é intensificado ainda mais pelo fato de a jovem estadunidense vê-la como a personificação da beleza da vida. Dito de outro modo, Milly vê em Kate a beleza de uma vida preenchida de saúde, cujo potencial para viver parece inesgotável aos olhos de alguém enfermo. É trágico que Milly seja enganada por quem tanto admira; mais trágico ainda é que seu próprio erro de leitura da situação seja o responsável para que ela caia na armadilha e seja enganada.

No capítulo seguinte, no qual a focalização está novamente estruturada de modo a enfatizar a perspectiva de Milly Theale, as personagens já se encontram em Veneza, com o auxílio de Eugenio, um funcionário encarregado de prestar assistência na viagem. Pela primeira vez na história, vemos a protagonista impaciente e inquieta, certamente devido à gradual assimilação da gravidade de sua doença. Milly está imersa em reflexões, que surgem muito em função do isolamento imposto por uma saúde fragilizada. Por meio de um comentário feito pela voz narrativa, alude-se à possibilidade de que a história da jovem seja vista como potencialmente trágica:

Thus insuperably guarded was the truth about the girl's own conception of her validity; thus was a wondering pitying sister condemned wistfully to look at her from the far side of the moat she had dug round her tower. Certain aspects of the connexion of these young women show for us, such is the twilight that gathers about them, in the likeness of some dim scene in a Maeterlinck play; we have positively the image, in the delicate dusk, of the figures so associated and yet so opposed, so mutually watchful: that of the angular pale princess, ostrich-plumed, black-robed, hung about with amulets, reminders, relics, mainly seated, mainly still, and that of the upright restless slow-circling lady of her court who exchanges with her, across the black water streaked with evening gleams, fitful questions and answers. The upright lady, with thick dark braids down her back, drawing over the grass a more embroidered train, makes the whole circuit, and makes it again, and the broken talk, brief and sparingly allusive, seems more to cover than to free their sense. This is because, when it fairly comes to not having others to consider, they meet in an air that appears rather anxiously to wait for their words. Such an impression as that was in fact grave, and might be tragic; so that, plainly enough, systematically at last, they settled to a care of what they said. (JAMES, 2009, pp. 270 – 271)

Tal qual o teatro do trágico cotidiano de Maurice Maeterlinck, Milly e Kate podem ser vistas como se estivessem sob uma luz opaca, em um local onde a conexão estabelecida entre elas é muito próxima, ainda que elas sejam tão diferentes entre si. Milly, a princesa pálida, ostenta uma figura oponente, criada muito em função de sua riqueza material, retratada pelos amuletos e roupas de grande valor; Kate, por outro lado, seria a senhora em pé, cujas tranças negras e grossas podem ser lidas como alusão à sua força de ação, que também perpassa as vidas daqueles que cruzam seu caminho. Ambas parecem perceber que precisam atentar para o que dizem, pois a penumbra em que se encontram pode também confundir os sentidos e levá-las a expressar mais ou menos do que inicialmente desejariam. A voz narrativa nos alerta: tal impressão é, de fato, grave, séria, e poderia vir a ser trágica – *grave*, como também é outra possível tradução da palavra, a sepultura, tão séria quanto a morte que aguarda a jovem protagonista que não poderá ver tão bem quanto deveria, pois está imersa no crepúsculo.

Milly sabe que há muito separando-a de seus amigos. Inicialmente, o que a separava era sua história pregressa, a ausência de vínculos familiares, a riqueza abundante; no momento presente da narrativa, a protagonista é levada a um contexto de ainda maior isolamento,

devido a sua doença, sendo novamente forçada a experimentar algo que quase ninguém compreende. A fortuna de Milly, que até então poderia prover grandes luxos, já não poderá salvá-la: ainda assim, ela sente que seu destino é pagar muito caro:

She had been willing, goodness knew, to pay enough for anything, for everything, and here was simply a new view of the sufficient quantity. She amused herself - for it came to that, since Eugenio was there to sign the receipt - with possibilities of meeting the bill. She was more prepared than ever to pay enough, and quite as much as ever to pay too much. What else - if such were points at which your most trusted servant failed - was the use of being, as the dear Susies of earth called you, a princess in a palace? (JAMES, 2009, p. 272)

Não é por acaso que Milly sente que pagaria “em excesso”; ela pagaria o suficiente pela vida, mas algo intuitivamente indicava que possivelmente também “pagará demais”. Neste momento, Milly compreende que não há motivo para se orgulhar em ser “uma princesa em um palácio”, visto que a princesa vive também experiências que poucos vivem e, no caso da protagonista jamesiana, são coisas terríveis. Como bem nos relembra a voz narrativa, em um dos primeiros encontros de Milly com seu médico: “She had come forth to see the world, and this then was to be the world's light, the rich dusk of a London “back,” these the world's walls, those the world's curtains and carpet.” (JAMES, 2009, p. 152). Milly se dispusera a conhecer o mundo, mas veria, na verdade, a luz do mundo – entretanto, não seria aquela luz do amanhecer de uma nova vida; ela veria um rico crepúsculo, à época londrino, agora veneziano, que indicaria o fim de sua vida. Milly haveria de ver também as “paredes do mundo” fechar-se sobre ela, o que pode ser compreendido como uma alusão ao seu caixão. As “cortinas” do show de Milly logo se fechariam.

No último capítulo do sétimo livro, Milly recebe a visita de Lord Mark, que foi até Veneza apenas para encontrá-la. O encontro serve como alerta para a jovem, que percebe que sua saúde fragilizada atrairá homens interessados em herdar sua fortuna. Se antes a protagonista havia sido reificada pelos amigos londrinos, neste momento, ela mesma se questiona se seu valor está relacionado, exclusivamente, aos seus bens materiais. Em sua conversa com o lorde, a protagonista finalmente confessa que está muito doente:

She knew that her silence was itself too straight an answer, but it was beyond her now to say that she saw her way. She would have made the question itself impossible to others - impossible for example to such a man as Merton Densher; and she could wonder even on the spot what it was a sign of in her feeling for Lord Mark that from his lips it almost tempted her to break down. This was doubtless really because she cared for him so little; to let herself go with him thus, suffer his touch to make her cup overflow, would be the relief - since it was actually, for her nerves, a question of relief - that would cost her least. If he had come to her moreover with the intention she believed, or even if this intention had but been determined in him by the spell of their situation, he mustn't be mistaken about her value - for what value did she now have? It throbbed within her as she knelt there that she had none at all;

though, holding herself, not yet speaking, she tried, even in the act, to recover what might be possible of it. With that there came to her a light: wouldn't her value, for the man who should marry her, be precisely in the ravage of her disease? *She* mightn't last, but her money would. For a man in whom the vision of her money should be intense, in whom it should be most of the ground for "making up" to her, any prospective failure on her part to be long for this world might easily count as a positive attraction. Such a man, proposing to please, persuade, secure her, appropriate her for such a time, shorter or longer, as nature and the doctors should allow, would make the best of her, ill, damaged, disagreeable though she might be, for the sake of eventual benefits: she being clearly a person of the sort esteemed likely to do the handsome thing by a stricken and sorrowing husband. (JAMES, 2008, p. 277)

É terrível, porque correta, a conclusão de Milly. Seu valor foi, de fato, diminuído ao quanto vale sua fortuna, já que seu dinheiro permanecerá após seu falecimento. Além disso, é emblemático o motivo que a leva confessar sobre sua condição a Lord Mark: ele não é importante e, por isso, não há problema em dividir seu segredo com ele. Mas ela jamais poderia compartilhar a sua verdade com alguém que realmente importasse para ela, como é o caso de Merton Densher. A narração dos pensamentos de Milly enfatiza seu desamparo e nos mostra que, como se não fosse suficiente a gravidade de sua doença, é necessário que ela enfrente também a tentativa alheia de a reduzir a uma condição sub-humana. Assim, as linhas do trágico vêm sendo construídas gradualmente, nas entrelinhas, e demandam uma interpretação profunda para serem entendidas como tal. Isto é, ainda que esta narrativa não lide com o sofrimento visceral *per se*, vemos a desintegração gradativa da jovem protagonista, ocorrida tanto em função de motivos externos, por meio da ganância de pessoas que a buscam apenas para obter algum benefício, como motivos internos, como sua morte, que já se anuncia.

Além disso, como já mencionado, o trágico é estruturado pela narração das perspectivas das outras personagens: Lord Mark, certamente, contribui para o aumento do potencial trágico da história de Milly, uma vez que ele também se aproxima dela com o intuito único de receber algo em troca:

"Oh for me it comes in better. Perhaps a part of what makes me remember it," he pursued, "is that I was quite aware of what might have been said about what I was doing. I wanted you to take it from me that I should perhaps be able to look after you - well, rather better. Rather better, of course, than certain other persons in particular."

"Precisely - than Mrs. Lowder, than Miss Croy, even than Mrs. Stringham."

"Oh Mrs. Stringham's all right!" Lord Mark promptly amended.

It amused her even with what she had else to think of; and she could show him at all events how little, in spite of the hundred years, she had lost what he alluded to. The way he was with her at this moment made in fact the other moment so vivid as almost to start again the tears it had started at the time. "You could do so much for me, yes. I perfectly understood you."

"I wanted, you see," he despite this explained, "to *fix* your confidence. I mean, you know, in the right place." (JAMES, 2008, p. 279)

Certamente não é genuíno o desejo de Lord Mark em “cuidar de Milly” ou mesmo de ajudá-la a “consertar sua confiança”. Quando Milly afirma novamente que está, de fato doente, ele tenta desconversar, alegando que ela deve ouvir aqueles que gostam dela, optando por tentar novos tratamentos:

“Yes, for those who care for you - as every one does. Everything about you is a beauty. Besides which I don't believe,” he declared, “in the seriousness of what you tell me. It's too absurd you should have *any* trouble about which something can't be done. If you can't get the right thing, who can, in all the world, I should like to know? You're the first young woman of your time. I mean what I say.” He looked, to do him justice, quite as if he did; not ardent, but clear - simply so competent, in such a position, to compare, that his quiet assertion had the force not so much perhaps of a tribute as of a warrant. “We're all in love with you. I'll put it that way, dropping any claim of my own, if you can bear it better. I speak as one of the lot. You weren't born simply to torment us - you were born to make us happy. Therefore you must listen to us.”

She shook her head with her slowness, but this time with all her mildness. “No, I mustn't listen to you - that's just what I mustn't do. The reason is, please, that it simply kills me. I must be as attached to you as you will, since you give that lovely account of yourselves. I give you in return the fullest possible belief of what it would be” - And she pulled up a little. “I give and give and give - there you are; stick to me as close as you like and see if I don't. Only I can't listen or receive or accept - I can't *agree*. I can't make a bargain. I can't really. You must believe that from me. It's all I've wanted to say to you, and why should it spoil anything?” (JAMES, 2009, pp. 282 – 283)

Para Lord Mark, o papel da jovem estadunidense é fazer a todos felizes. Tal afirmação, feita a alguém que enfrenta uma doença mortal, soa quase como uma provocação. Talvez por isso Milly responda a tamanho absurdo com grande impaciência, reiterando inúmeras vezes que tem “oferecido” a verdade sobre a sua doença, mas ainda não se sente ouvida. A repetição de “I give and give and give” também pode ser lida simbolicamente. Milly realmente está “oferecendo” muito àqueles que se aproximam dela como se fossem seus amigos, mas sua doença não permite que ela barganhe por sua vida. A verdade sobre a situação da protagonista é severamente dolorosa e, quiçá por esse motivo, tente ser repelida por Lord Mark. Assim como muitas das personagens jamesianas desse romance, ele tenta escamotear as informações, em uma tentativa de torná-las mais agradáveis do que realmente são. Essa é a “cegueira” autoimposta, que vemos nas personagens de Henry James, que usam subterfúgios, conscientes ou inconscientes, como mecanismos de defesa. Afinal, encarar a mortalidade é algo assombroso, mesmo aquela alheia. Desse modo, quando Lord Mark enfim aceita que não há solução para o caso de Milly, há uma repentina troca na organização da focalização, e passamos a acompanhar a perspectiva dele:

As a suggestion to her of a healing and uplifting passion it *was* in truth deficient; it wouldn't do as the communication of a force that should sweep them both away. And the beauty of him was that he too, even in the act of persuasion, of self-persuasion, could understand that, and could thereby show but the better as fitting

into the pleasant commerce of prosperity. The way she let him see that she looked at him was a thing to shut him out, of itself, from services of danger, a thing that made a discrimination against him never yet made - made at least to any consciousness of his own. Born to float in a sustaining air, this would be his first encounter with a judgement formed in the sinister light of tragedy. The gathering dusk of *her* personal world presented itself to him, in her eyes, as an element in which it was vain for him to pretend he could find himself at home, since it was charged with depressions and with dooms, with the chill of the losing game. Almost without her needing to speak, and simply by the fact that there could be, in such a case, no decent substitute for a felt intensity, he had to take it from her that practically he was afraid - whether afraid to protest falsely enough, or only afraid of what might be eventually disagreeable in a compromised alliance, being a minor question. She believed she made out besides, wonderful girl, that he had never quite expected to have to protest about anything beyond his natural convenience - more, in fine, than his disposition and habits, his education as well, his personal *moyens*, in short, permitted. His predicament was therefore one he couldn't like, and also one she willingly would have spared him hadn't he brought it on himself. No man, she was quite aware, could enjoy thus having it from her that he wasn't good for what she would have called her reality. (JAMES, 2009, p. 281)

Chama atenção a mudança de perspectiva, cujo objetivo é desvelar como Lord Mark se sente, ao invés de tratar dos impactos internos que fazer a grande revelação incutiu em Milly. Isto é, interessa mais, aqui, que o leitor perceba os efeitos na mente do lorde que, vale mencionar, são angustiantes. Pela primeira vez, ele foi confrontado com “a luz sinistra da tragédia”, o que o levou a se sentir sufocado com o peso da escuridão do “mundo pessoal” de Milly. Frente a tal revelação, Lord Mark não poderia mais fingir que estava em um lugar conhecido, pois o que descobrira estava carregado de ruína e abatimento, semelhante a um jogo perdido. Para nossos propósitos analíticos, a rápida troca para a perspectiva de Lord Mark é significativa, porque não apenas nos mostra os efeitos causados pela descoberta sobre a doença de Milly, mas também nos suscita a questionar sobre os terrores que perpassam a mente dela. A realidade da protagonista é excruciante e é revelada a todo o momento nas entrelinhas, exigindo do leitor atenção para que seja assimilada dentro de todo seu potencial.

Por fim, a ironia trágica é outra vez retomada: quando Milly diz a Lord Mark que ele deveria interessar-se por Kate Croy, como desejado por Maud Lowder; ele logo afirma que a inglesa tem outro interesse amoroso: Merton Densher. Assertivamente, a estadunidense diz que tudo não passa de uma grande mentira, já que Kate Croy havia dito para ela que não amava ninguém:

“I mean what I say: that when she spoke of her having no private interest -”

“She took her oath to you?” Lord Mark interrupted.

Milly didn't quite see why he should so catechise her; but she met it again for Kate. “She left me in no doubt whatever of her being free.”

At this Lord Mark did look at her, though he continued to smile. “And thereby in no doubt of *your* being too?” It was as if as soon as he had said it, however, he felt it as something of a mistake, and she couldn't herself have told by what queer glare at him she had instantly signified that. He at any rate gave her glare no time to act further; he fell back on the spot, and with a light enough movement, within his

rights. “That's all very well, but why in the world, dear lady, should she be swearing to you?”

She had to take this “dear lady” as applying to herself; which disconcerted her when he might now so gracefully have used it for the aspersed Kate. Once more it came to her that she must claim her own part of the aspersion. “Because, as I've told you, we're such tremendous friends.” (JAMES, 2009, pp. 285 – 286)

Novamente, Milly escolhe não acreditar no que estão lhe dizendo, o que inevitavelmente a levará a cometer o erro trágico. Embora goste muito de Densher, Milly se deparara com inúmeras sugestões que apontaram para algo de questionável na relação entre Kate e o jornalista, como foi o caso do encontro inesperado com o casal, na galeria de arte. A escolha da protagonista em ignorar alguns sinais que surgem no seu caminho ecoa a de suas predecessoras, Daisy Miller e Isabel Archer. Por fim, quando Merton Densher chega ao palácio para visitá-la, Lord Mark rapidamente compreende que algo está sendo tramado pelo casal: “I'll see him with pleasure.” [...] “Mr. Merton Densher.”/ “Oh!” said Lord Mark - in a manner that, making it resound through the great cool hall, might have carried it even to Densher's ear as a judgement of his identity heard and noted once before.” (JAMES, 2009, p. 287).

Os capítulos do livro oitavo, a saber, capítulos 26, 27 e 28, são todos organizados a partir da perspectiva de Merton Densher. Aqui, vemos Densher refletindo sobre o plano e sobre como isso afeta-o internamente. Com sua autoestima abalada pelas constantes decisões tomadas pela amada, o jornalista decide pedir uma prova do amor de Kate Croy, exigindo que ela vá visitá-lo em seu quarto. Mais familiarizado com o sistema de trocas de benefícios que parece imperar entre suas relações de amizade, ele também opta por obter alguma vantagem da situação. Kate Croy, sob ameaça de desistência do plano, acaba cedendo à exigência, indo ao encontro dele antes de retornar à Inglaterra, o que ocorre nos capítulos seguintes. Ademais, descobrimos que Merton Densher tem visitado Milly Theale com certa frequência e que todos conspiram para que eles usufruam algum tempo juntos:

Custom and use had hitherto seemed fairly established; on his coming round, day after day - eight days had been now so conveniently marked - their friends, Milly's and his, conveniently dispersed and left him to sit with her till luncheon. Such was the perfect operation of the scheme on which he had been, as he phrased it to himself, had out; so that certainly there was that amount of justification for Kate's vision of success. He *had*, for Mrs. Lowder - he couldn't help it while sitting there - the air, which was the thing to be desired, of no absorption in Kate sufficiently deep to be alarming. He had failed their young hostess each morning as little as she had failed him; it was only to-day that she hadn't been well enough to see him. (JAMES, 2009, p. 300)

Quanto mais a doença da protagonista avança, menos os amigos demonstram sensibilidade em considerar os desejos reais dela. Salvo os momentos em que não está se sentindo bem, o adoecimento de Milly ainda não é de todo incapacitante; mas, ainda assim, todos começam a de-

cidir em seu nome, como se soubessem o que é o melhor para ela. Dessa forma, Milly acaba por ser inserida em uma nova grande conspiração, na qual Susan, que julga estar fazendo o mais adequado pela enferma, também está inserida:

Yet even as he afresh made this out he felt how strange it all was. She wanted, Susan Shepherd then, as appeared, the same thing Kate wanted, only wanted it, as still further appeared, in so different a way and from a motive so different, even though scarce less deep. Then Mrs. Lowder wanted, by so odd an evolution of her exuberance, exactly what each of the others did; and he was between them all, he was in the midst. Such perceptions made occasions - well, occasions for fairly wondering if it mightn't be best just to consent, luxuriously, to *be* the ass the whole thing involved. Trying not to be and yet keeping in it was of the two things the more asinine. He was glad there was no male witness; it was a circle of petticoats; he shouldn't have liked a man to see him. (JAMES, 2009, pp. 310 – 311)

Susan, inclusive, afirma para Densher que ele poderia “fazer tudo” por Milly, em uma clara alusão a um possível pedido de casamento. O conluio que se estabelece pelas costas de Milly acaba por colocá-la em uma situação de ainda maior isolamento, que, somada à sua condição já extrema, indica que consequências nefastas podem surgir. Além do mais, Milly sempre se destacou por sua personalidade independente, e, portanto, o caminho escolhido pelos companheiros não soa como o mais adequado. Como se não fosse suficiente, a narração dos pensamentos de Merton é também desconcertante, pois demonstra que o jornalista considera a protagonista como uma pessoa qualquer, cuja importância é mínima em sua vida:

He was at least sure about his feelings - it being so established that he had none at all. They were all for Kate, without a feather's weight to spare. He was acting for Kate - not, by the deviation of an inch, for her friend. He was accordingly not interested, for had he been interested he would have cared, and had he cared he would have wanted to know. Had he wanted to know he wouldn't have been purely passive, and it was his pure passivity that had to represent his dignity and his honour. His honour at the same time, let us add, fortunately fell short to-night of spoiling his little talk with Susan Shepherd. (JAMES, 2009, p. 308)

Milly, por seu turno, está preocupada em exibir uma aparência minimamente saudável. Assim, em um jantar organizado em sua casa, ela surge esplêndida, aparentando estar com sua saúde fortalecida. O intuito, segundo Kate e Merton, é mostrar ao seu médico que ela está conseguindo manter-se em boas condições para continuar experimentando a vida social. Ao vê-la tão deslumbrante, o casal logo retoma a analogia de que a protagonista pode ser comparada a uma pomba:

“She's a dove,” Kate went on, “and one somehow doesn't think of doves as jewelled. Yet they suit her down to the ground.”
 “Yes - down to the ground is the word.” Densher saw now how they suited her, but was perhaps still more aware of something intense in his companion's feeling about them. Milly was indeed a dove; this was the figure, though it most applied to her spirit. Yet he knew in a moment that Kate was just now, for reasons hidden from him, exceptionally under the impression of that element of wealth in her which was a power, which was a great power, and which was dove-like only so far as one remembered that doves have wings and wondrous flights, have them as well as ten-

der tints and soft sounds. It even came to him dimly that such wings could in a given case - *had*, truly, in the case with which he was concerned - spread themselves for protection. (JAMES, 2009, pp. 315 – 316)

Novamente, Milly é simbolicamente distanciada dos demais - desta vez, em função de sua riqueza. A questão espiritual da imagem da protagonista é trazida à tona como se ela fosse alguém cuja presença evocasse algo de sagrado. Mas, no caso de Milly, o sagrado é profanado, visto que ela causa interesse, essencialmente, pelo tamanho de sua fortuna. Curioso, além do mais, é a reflexão de Merton, que pensa que, tal qual uma pomba, Milly também poderia “abrir suas asas para protegê-los”, como se a função dela fosse também a de se sacrificar para um “bem maior”. Em outras palavras, parece compreensível que Milly seja “sacrificada” para que o casal possa finalmente viver o que mais anseia. Evidentemente, a interpretação acima é estruturada nas entrelinhas, como sugestão, mas nem por isso tem menor relevância para a construção do trágico. Novamente, é por meio da narração da perspectiva de Kate e Merton que percebemos a crueldade a que Milly Theale é submetida.

Por fim, Kate Croy afirma qual motivação realmente há por trás de sua insistência de que Merton passe tempo com a amiga estadunidense – ela enuncia, enfim, que gostaria que eles se casassem, o que o tornaria o herdeiro da fortuna. Cabe ressaltar que esta é a primeira vez que ambos discutem abertamente o que irão fazer; até então, o casal ainda não havia tratado do plano em detalhe, tudo havia ficado no nível da sugestão:

He had quite, within the minute, been turning names over; and there was only one, which at last stared at him there dreadful, that properly fitted. “Since she’s to die I’m to marry her?”

It struck him even at the moment as fine in her that she met it with no wincing nor mincing. She might for the grace of silence, for favour to their conditions, have only answered him with her eyes. But her lips bravely moved. “To marry her.”

“So that when her death has taken place I shall in the natural course have money?”

It was before him enough now, and he had nothing more to ask; he had only to turn, on the spot, considerably cold with the thought that all along - to his stupidity, his timidity - it had been, it had been only, what she meant. Now that he was in possession moreover she couldn't forbear, strangely enough, to pronounce the words she hadn't pronounced: they broke through her controlled and colourless voice as if she should be ashamed, to the very end, to have flinched. “You'll in the natural course have money. We shall in the natural course be free.”

“Oh, oh, oh!” Densher softly murmured.

(JAMES, 2009, p. 320)

É desumano que ambos se sintam à vontade para debater o plano em pleno jantar de Milly, justamente na ocasião em que todos sabiam que a jovem estava se esforçando para demonstrar que estava bem. Ainda mais bizarra é a continuidade da conversa, na qual Merton comenta que pedir em casamento alguém mortalmente doente exigiria dele algum esforço. Aliás, con-

vém mencionar que o pedido direto de Kate Croy sobre a proposta de casamento é o que levou Merton a exigir que ela fosse até seu quarto:

“Naturally I can but try. Only, you see, one has to try a little hard to propose to a dying girl.”

“She isn't for you as if she's dying.” It had determined in Kate the flash of *justesse* he could perhaps most, on consideration, have admired, since her retort touched the truth. There before him was the fact of how Milly to-night impressed him, and his companion, with her eyes in his own and pursuing his impression to the depths of them, literally now perched on the fact in triumph. She turned her head to where their friend was again in range, and it made him turn his, so that they watched a minute in concert. Milly, from the other side, happened at the moment to notice them, and she sent across toward them in response all the candour of her smile, the lustre of her pearls, the value of her life, the essence of her wealth. It brought them together again with faces made fairly grave by the reality she put into their plan. Kate herself grew a little pale for it, and they had for a time only a silence. The music, however, gay and vociferous, had broken out afresh and protected more than interrupted them. When Densher at last spoke it was under cover. (JAMES, 2009, p. 322)

Afinal, como ele “está se esforçando”, Kate também deveria se empenhar para provar seu amor por ele. Na lógica distorcida dos antagonistas, a razão de ser do empenho diz respeito ao benefício que receberão como troca. Quando tem de encarar a bondade do sorriso de Milly, sua riqueza, o valor de sua vida e a essência de sua riqueza, ambos tremem, mas por apenas alguns segundos. Logo, a música abafa qualquer possível suspeita e eles se sentem protegidos novamente. A protagonista é enganada sob seu próprio nariz e, assim como a música feliz que volta a tocar, sua vida é reduzida cada vez mais a sua fortuna – tal é a importância da estruturação que privilegia a perspectiva dos antagonistas. Veremos que, à medida que o plano dos antagonistas ganha corpo, menos teremos acesso à perspectiva da jovem protagonista, o que nos sugere que ela foi, de fato, diminuída.

Assim, os quatro capítulos seguintes (29 – 32), pertencentes ao nono livro também privilegiam a perspectiva de Merton Densher. Neste momento, Kate Croy e Maud Lowder já haviam retornado a Londres, enquanto o jornalista permaneceu em Veneza para dar continuidade ao combinado com sua amada. Primeiramente, Merton alega que decidiu permanecer porque precisava escrever um livro, mas, para benefício do plano, logo mente para Milly que foi por causa dela. A narração pela perspectiva do antagonista enfatiza o quão insincero ele está sendo:

Scarcely anything, it was indeed clear, could have let him in deeper. “I'm afraid we've made an awful mess of your time.”

“Of course you have. But what I'm hanging on for now is precisely to repair that ravage.”

“Then you mustn't mind me, you know.”

“You'll see,” he tried to say with ease, “how little I shall mind anything.”

“You'll want” - Milly had thrown herself into it – “the best part of your days.”

He thought a moment: he did what he could to wreath it in smiles. "Oh I shall make shift with the worst part. The best will be for *you*." And he wished Kate could hear him. It didn't help him moreover that he visibly, even pathetically, imaged to her by such touches his quest for comfort against discipline. (JAMES, 2009, p. 330)

O comentário da voz narrativa é um recurso literário que nos alerta sobre a desonestidade de Merton, pois permite que o leitor veja que ele gostaria que Kate Croy visse que ele está agindo de acordo com o plano. A história de Milly é exibida, cada vez mais até o fim da narrativa, por meio da perspectiva de Merton. Quando Milly comenta que gostaria de conhecer (juntamente com Susan, evidentemente) os aposentos do amigo, Merton é incapaz de mostrar-se feliz com a ideia. Isso porque ele gostaria de manter seu quarto como um local sagrado, onde apenas ele e Kate Croy estiveram e, assim, preservar as lembranças como intocáveis. Ele não consegue, portanto, conceber a ideia de que outras pessoas possam ir até lá também. É nesse momento, visivelmente incomodado com a proposta, que Merton comete outro ato falho, dando a entender que sabe sobre a saúde frágil de Milly:

"Will it be safe for you to break into your custom of not leaving the house?"
 " 'Safe' - ?" She had for twenty seconds an exquisite pale glare. Oh but he didn't need it, by that time, to wince; he had winced for himself as soon as he had made his mistake. He had done what, so unforgettably, she had asked him in London not to do; he had touched, all alone with her here, the supersensitive nerve of which she had warned him. He had not, since the occasion in London, touched it again till now; but he saw himself freshly warned that it was able to bear still less. So for the moment he knew as little what to do as he had ever known it in his life. He couldn't emphasise that he thought of her as dying, yet he couldn't pretend he thought of her as indifferent to precautions. Meanwhile too she had narrowed his choice. "You suppose me so awfully bad?"
 He turned, in his pain, within himself; but by the time the colour had mounted to the roots of his hair he had found what he wanted. "I'll believe whatever you tell me."
 "Well then, I'm splendid."
 "Oh I don't need you to tell me that."
 "I mean I'm capable of life."
 "I've never doubted it."
 "I mean," she went on, "that I want so to live - !"
 "Well?" he asked while she paused with the intensity of it.
 "Well, that I know I *can*."
 "Whatever you do?" He shrank from solemnity about it.
 "Whatever I do. If I want to."
 "If you want to do it?"
 "If I want to live. I *can*," Milly repeated.
 He had clumsily brought it on himself, but he hesitated with all the pity of it. "Ah then that I believe."
 "I will, I will" she declared; yet with the weight of it somehow turned for him to mere light and sound.
 He felt himself smiling through a mist. "You simply must!"
 It brought her straight again to the fact. "Well then, if you say it, why mayn't we pay you our visit?"
 "Will it help you to live?"
 "Every little helps," she laughed; "and it's very little for me, in general, to stay at home. Only I shan't want to miss it!"
 "Yes?" - she had dropped again.
 "Well, on the day you give us a chance." (JAMES, 2009, pp. 331 – 332)

A insistência de Milly em afirmar que pode viver é desoladora, pois soa como uma tentativa, quase desesperada, de convencer a si mesma de que há ainda algum tempo para ser usufruído. Como sabemos, a jovem havia sido aconselhada pelo médico de que poderia, sim, aproveitar a vida, se realmente se propusesse a isso; é extremamente excruciante vê-la afirmando que possui muita vontade de estar viva. A ausência de comentários sobre como Milly se sente, ao ter de convencer Merton que pode viver, é emblemática. Convencida de que o amigo não gostaria que o visitassem, ela desconversa, alegando que jamais faria algo que não deveria:

“Then I won’t go!” – she brightly declared.
 “You mean you won’t come to me?”
 “No – never now. It’s over. But it’s all right. I mean, apart from that,” she went on, “that I won’t do anything I oughtn’t or that I’m not forced to.”
 “Oh who can ever force you?” he asked with his hand-to-mouth way, at all times, of speaking for her encouragement. “You’re the least coercible of creatures.”
 “Because, you think, I’m so free?”
 “The freest person probably now in the world. You’ve got everything.”
 “Well,” she smiled, “call it so. I don’t complain.”
 On which again, in spite of himself, it let him in. “No I know you don’t complain.”
 As soon as he had said it he had himself heard the pity in it. His telling her she had “everything” was extravagant kind humour, whereas his knowing so tenderly that she didn’t complain was terrible kind gravity. Milly felt, he could see, the difference; he might as well have praised her outright for looking death in the face. This was the way she just looked *him* again, and it was of no attenuation that she took him up more gently than ever. “It isn’t a merit – when one sees one’s way.”
 “To peace and plenty? Well, I dare say not.”
 “I mean to keeping what one has.”
 “Oh that’s success. If what one has is good,” Densher said at random, “it’s enough to try for.” (JAMES, 2009, pp. 332 – 333)

Somado à pena que Merton sente da protagonista, há uma ironia fina que permeia a declaração de que a jovem possui tudo e que, portanto, não reclama de nada. Ora, aí está, novamente, a grandeza de Milly, na sua capacidade de manter-se firme – em enfrentar a morte abertamente – e permanecer acreditando que pode escolher viver, se quiser. É certamente de grande tragicidade que ela reafirme tão frequentemente que sua escolha de viver é o mais importante, uma vez que essa mesma escolha a encaminhará para o destino trágico ainda mais rapidamente. Milly Theale tenta não se submeter à morte enquanto pode, mas sua decisão equivocada de manter Merton próximo de si será o passo em falso que ela não poderia se dar ao luxo de cometer. Evidentemente, a abertura para Merton surge por desconhecimento quanto às intenções verdadeiras dele e, assim, as linhas do trágico, nessa narrativa, surgem novamente como fruto da ignorância da protagonista, mas sobretudo por uma incapacidade sua, por assim dizer, em ver as pessoas como realmente são.

Após algum tempo sem visitar Milly, Merton retorna ao palácio, mas é avisado de que ela não está recebendo visitas no momento; ele se questiona se isso se deve a um agravamento

da doença. Nos dias seguintes, Merton recebe uma visita de Susan que, aos prantos, foi até ele para informá-lo de que Lord Mark havia visitado Milly. Nesse encontro, o lorde havia contado à Milly sobre o amor de Merton por Kate e sobre o plano que eles tramavam: “She did clearly, without delay, see it; on which her sense of having “caught” him became as promptly a scruple, which she spoke as if not to press. ‘What I mean is that he told her you've been all the while engaged to Miss Croy.’ ” (JAMES, 2009, p. 353). Como consequência da revelação, a protagonista “virara o rosto para a parede”, isto é, ela desistiu de lutar por sua vida:

“She has turned her face to the wall.”

He saw with the last vividness, and it was as if, in their silences, they were simply so leaving what he saw. “She doesn't speak at all? I don't mean not of me.”

“Of nothing - of no one.” And she went on, Susan Shepherd, giving it out as she had had to take it. “She doesn't *want* to die. Think of her age. Think of her goodness. Think of her beauty. Think of all she is. Think of all she *has*. She lies there stiffening herself and clinging to it all. So I thank God - !” the poor lady wound up with a wan inconsequence.

He wondered. “You thank God - ?”

“That she's so quiet.”

He continued to wonder. “*Is* she so quiet?”

“She's more than quiet. She's grim. It's what she has never been. So you see - all these days. I can't tell you - but it's better so. It would kill me if she *were* to tell me.”

“To tell you?” He was still at a loss.

“How she feels. How she clings. How she doesn't want it.”

“How she doesn't want to die? Of course she doesn't want it.” He had a long pause, and they might have been thinking together of what they could even now do to prevent it. This, however, was not what he brought out. Milly's “grimness” and the great hushed palace were present to him; present with the little woman before him as she must have been waiting there and listening.” “Only, what harm have *you* done her?”

Mrs. Stringham looked about in her darkness. “I don't know. I come and talk of her here with you.”

It made him again hesitate. “Does she utterly hate me?”

“I don't know. How *can* I? No one ever will.”

“She'll never tell?”

“She'll never tell.”

Once more he thought. “She must be magnificent.”

“She *is* magnificent.” (JAMES, 2009, pp. 347 – 348)

Descobrir que foi enganada pela amiga e por quem amava foi um golpe duro demais para a já fragilizada saúde da protagonista. Ainda assim, ela permanece em silêncio, sem protestar ou praguejar contra aqueles que a trataram como mero objeto. O silêncio de Milly soa como um presente para Susan, que sabe que não poderia suportar a dor que suas palavras trariam. No plano temático, o silêncio de Milly ilustra também sua dignidade, sua magnificência, como mencionado acima: a protagonista sabe que havia sido avisada inúmeras vezes sobre o amor de Merton por Kate; por isso, a responsabilidade por ter permitido que ele desfrutasse de sua companhia era também dela própria. Em outras palavras, o silêncio parece indicar que Milly aceita seu equívoco, posto que fruto de sua leitura enviesada da situação. Por outro lado, no

plano formal o silêncio é também um apagamento que vem ocorrendo cada vez mais frequentemente, indicando que a exclusão da jovem estadunidense está quase completa. Desde o início da narrativa, Milly sentia-se isolada, seja pelo seu estrangeirismo, seja pela ausência de vínculos familiares; atualmente, vê-se ainda mais separada de todos tendo de lidar com a morte que se aproxima e com a consequência de seu engano. Mas, como as grandes personagens trágicas, a protagonista jamesiana encara a ruína com maturidade, como alguém que aguarda, em silêncio, por seu momento de desembarcar na estação. É trágico que Milly tenha de ser “apagada” também no plano formal, como forma de enfatizar que “não há o que contar” frente ao engano e à desesperança de ver-se enfim derrotada pela vingança mesquinha de Lord Mark, que trouxe a verdade que ela tanto se esforçou por acreditar que não estava acontecendo.

Em uma tentativa desesperada de salvar a amiga, Susan Stringham pede que Merton Densher negue tudo que foi informado a ela. A atitude de Susan é compreensível, dado que surge como último recurso, mas não deixa de ser irônica porque revela que nem a melhor amiga de Milly conseguiu escapar de se envolver em uma trama de mentiras. Merton, no entanto, deixa em aberto se de fato mentirá para Milly.

Alguns dias depois do encontro com Susan, Merton descobre que Sir Luke Strett está na cidade para visitar a jovem estadunidense. A narração dos pensamentos do jornalista mostra que ele pouco se interessa pelo sofrimento de Milly:

The facts of physical suffering, of incurable pain, of the chance grimly narrowed, had been made, at a stroke, intense, and this was to be the way he was now to feel them. The clearance of the air, in short, making vision not only possible but inevitable, the one thing left to be thankful for was the breadth of Sir Luke's shoulders, which, should one be able to keep in line with them, might in some degree interpose. It was, however, far from plain to Densher for the first day or two that he was again to see his distinguished friend at all. (JAMES, 2009, p. 362)

A tranquilidade trazida pela vinda de Sir Luke Strett ganha rapidamente o centro da atenção de Merton, que se sente grato por poder reencontrá-lo. Como é possível perceber no fragmento acima, ele pouco se demora na reflexão sobre os assombros que a protagonista tem de enfrentar, demonstrando pouca empatia pela dor dela. Diante disso, vemos o padecimento de Milly ser menosprezado por quem ela tinha, possivelmente, o maior afeto.

O livro dez, que abarca os últimos capítulos (33 – 38), tem início com o retorno de Merton Densher a Lancaster Gate e aborda os acontecimentos durante um jantar oferecido por Maud Lowder. Kate e o amado aproveitam a ocasião para comentar sobre a situação da protagonista, que, aparentemente, está vivendo seus últimos dias. Curiosamente, Merton comenta

que a visita feita por Lord Mark (na qual o plano foi relevado para Milly) foi o motivo que a levou a desistir de viver:

“Lord Mark's?”
 “You haven't seen him?”
 “Not since he saw her.”
 “You've known then of his seeing her?”
 “Certainly. From Mrs. Stringham.”
 “And have you known,” Densher went on, “the rest?”
 Kate wondered. “What rest?”
 “Why everything. It was his visit that she couldn't stand - it was what then took place that simply killed her.”
 “Oh!” Kate seriously breathed. But she had turned pale, and he saw that, whatever her degree of ignorance of these connexions, it wasn't put on. “Mrs. Stringham hasn't said *that*.”
 He observed none the less that she didn't ask what had then taken place; and he went on with his contribution to her knowledge. “The way it affected her was that it made her give up. She has given up beyond all power to care again, and that's why she's dying.”
 “Oh!” Kate once more slowly sighed, but with a vagueness that made him pursue.
 “One can see now that she was living by will - which was very much what you originally told me of her.”
 “I remember. That was it.”
 “Well then her will, at a given moment, broke down, and the collapse was determined by that fellow's dastardly stroke. He told her, the scoundrel, that you and I are secretly engaged.”
 Kate gave a quick glare. “But he doesn't know it!”
 “That doesn't matter. *She* did by the time he had left her. Besides,” Densher added, “he does know it. When,” he continued, “did you last see him?”
 But she was lost now in the picture before her. “*That* was what made her worse?”
 He watched her take it in - it so added to her sombre beauty. Then he spoke as Mrs. Stringham had spoken. “She turned her face to the wall.”
 “Poor Milly!” said Kate. (JAMES, 2009, pp. 373 – 374)

Chama atenção que ambos considerem a revelação do plano como o motivo principal para a desistência de Milly de viver; para eles, é como se o plano em si tivesse menos importância. Para nossos propósitos, vale atentar para a vontade da jovem em manter-se viva, que se configura como algo de grande impacto para a dimensão trágica da narrativa. Foi a descoberta de que havia se equivocado sobre Merton Densher e Kate Croy que adiantou a morte de Milly. Como forma de tentar aliviar o peso de sua responsabilidade diante da revelação, Kate questiona Merton sobre o porquê de ele não ter escrito para Milly desmentindo tudo que Lord Mark havia informado. Merton, por seu turno, justifica-se afirmando que não poderia mentir para alguém mortalmente doente. No último encontro com Milly, ele também não consegue desmentir as informações do lorde, talvez porque ela estivesse deslumbrante, exibindo ao mundo novamente sua felicidade por ainda ter a oportunidade de estar viva:

“Not she,” said Merton Densher. “She received me just as usual: in that glorious great *salone*, in the dress she always wears, from her inveterate corner of her sofa.” And his face for the moment conveyed the scene, just as hers equally embraced it. “Do you remember what you originally said to me of her?”

“Ah I've said so many things.”

“That she wouldn't smell of drugs, that she wouldn't taste of medicine. Well, she didn't.”

“So that it was really almost happy?”

It took him a long time to answer, occupied as he partly was in feeling how nobody but Kate could have invested such a question with the tone that was perfectly right. She meanwhile, however, patiently waited. “I don't think I can attempt to say now what it was. Some day - perhaps. For it would be worth it for us.”

“Some day - certainly.” She seemed to record the promise. Yet she spoke again abruptly. “She'll recover.”

“Well,” said Densher, “you'll see.”

She had the air an instant of trying to. “Did she show anything of her feeling? I mean,” Kate explained, “of her feeling of having been misled.”

She didn't press hard, surely; but he had just mentioned that he would have rather to glide. “She showed nothing but her beauty and her strength.”

“Then,” his companion asked, “what's the use of her strength?”

He seemed to look about for a use he could name; but he had soon given it up. “She must die, my dear, in her own extraordinary way.”

“Naturally. But I don't see then what proof you have that she was ever alienated.”

“I have the proof that she refused for days and days to see me.”

“But she was ill.”

“That hadn't prevented her - as you yourself a moment ago said - during the previous time. If it had been only illness it would have made no difference with her.”

“She would still have received you?”

“She would still have received me.”

“Oh well,” said Kate, “if you know - ”

“Of course I know. I know moreover as well from Mrs. Stringham.”

“And what does Mrs. Stringham know?”

“Everything.”

She looked at him longer. “Everything?”

“Everything.”

“Because you've told her?”

“Because she has seen for herself. I've told her nothing. She's a person who does see.” (JAMES, 2009, pp. 378 – 379)

O relato de Merton sobre a última visita ao palácio de Milly vai ao encontro do que nossa análise tem demonstrado. O trágico neste romance de Henry James surge como retrato de um sofrimento privado e singular, no qual a protagonista sofre sua angústia de modo completamente solitário. Milly não envolve outras pessoas em sua dor e, mesmo quando tem a oportunidade de confrontar Merton pessoalmente, não o faz. Como não temos acesso a sua perspectiva, é possível apenas mensurar a solidão dos seus últimos dias, quando ela tem de encarar a revelação de que estava imersa em uma trama sórdida de mentiras. Merton Densher, além disso, quando questionado sobre ter retornado para Londres antes da morte da protagonista, justifica-se dizendo que simplesmente “não conseguiu suportar” o que estava acontecendo:

“You simply couldn't stand it?”

“I simply couldn't stand it. Besides you see - !” But he paused.

“Besides what?” He had been going to say more - then he saw dangers; luckily however she had again assisted him. “Besides oh I know! men haven't, in many relations, the courage of women.”

“They haven't the courage of women.”

“Kate or I would have stayed,” she [Kate] declared - “if we hadn't come away for the special reason that you so frankly appreciated.” (JAMES, 2009, p. 384)

O abandono de Milly nos momentos finais de sua vida certamente torna sua situação digna de piedade. Somado a isso, restou a Milly que sua história fosse contada pela voz de pessoas que associavam o seu valor a sua riqueza:

[Kate and Densher] She helped him to hold out, all the while that she was subtle enough - and he could see her divine it as what he wanted - not to insist on the actuality of their tension. His nearest approach to success was thus in being good for something to Aunt Maud, in default of any one better; her company eased his nerves even while they pretended together that they had seen their tragedy out. They spoke of the dying girl in the past tense; they said no worse of her than that she had *been* stupendous. On the other hand, however - and this was what wasn't for Densher pure peace - they insisted enough that stupendous was the word. It was the thing, this recognition, that kept him most quiet; he came to it with her repeatedly; talking about it against time and, in particular, we have noted, speaking of his supreme personal impression as he hadn't spoken to Kate. It was almost as if she herself enjoyed the perfection of the pathos; she sat there before the scene, as he couldn't help giving it out to her, very much as a stout citizen's wife might have sat, during a play that made people cry, in the pit or the family-circle. What most deeply stirred her was the way the poor girl must have wanted to live.

“Ah yes indeed - she did, she did: why in pity shouldn't she, with everything to fill her world? The mere *money* of her, the darling, if it isn't too disgusting at such a time to mention that - !” (JAMES, 2009, p. 385)

O grande desejo por manter-se viva dá o tom também de quão trágica é a morte da protagonista na flor da idade. Embora esteja viva, a protagonista não tem mais valor para Maud e, portanto, passa a ser referida por verbos no tempo passado, que indicam que ela já teria falecido. Milly agarrou-se enquanto pode à vida, mas teve de sofrer em silêncio:

Milly had held with passion to her dream of a future, and she was separated from it, not shrieking indeed, but grimly, awfully silent, as one might imagine some noble young victim of the scaffold, in the French Revolution, separated at the prison-door from some object clutched for resistance. Densher, in a cold moment, so pictured the case for Mrs. Lowder, but no moment cold enough had yet come to make him so picture it to Kate. (JAMES, 2009, p. 386)

O silêncio completo e final de Milly, então, se concretiza. Sua morte é enfim anunciada por Maud Lowder, que, sem conseguir falar diretamente sobre o falecimento, retoma o símbolo da pomba para comunicar a notícia:

“So you *have* had your message?”

He knew so well what she meant, and so equally with it what he “*had* had” no less than what he hadn't, that, with but the smallest hesitation, he strained the point. “Yes - my message.”

“Our dear dove then, as Kate calls her, has folded her wonderful wings.”

“Yes - folded them.”

It rather racked him, but he tried to receive it as she intended, and she evidently took his formal assent for self-control. “Unless it's more true,” she accordingly added, “that she has spread them the wider.”

He again but formally assented, though, strangely enough, the words fitted a figure deep in his own imagination. “Rather, yes - spread them the wider.”

“For a flight, I trust, to some happiness greater - !”

“Exactly. Greater,” Densher broke in; but now with a look, he feared, that did a little warn her off.
(JAMES, 2009, p. 397)

A vagueza com que descrevem a morte de Milly, como um simples “abriu as asas” para um voo mais longo, sugere que sua ausência não será devidamente sentida. As últimas palavras da jovem são também apagadas: pouco antes de sua morte, ela escreve uma carta para Merton Densher, prevista para chegar até ele na véspera do Natal. Merton, que não deseja encarar a responsabilidade de suas ações, decide entregar a carta para Kate Croy:

“This thing had been timed.”
 “For Christmas Eve?”
 “For Christmas Eve.”
 Kate had suddenly a strange smile. “The season of gifts!” After which, as he said nothing, she went on: “And had been written, you mean, while she could write, and kept to *be* so timed?”
 Only meeting her eyes while he thought, he again didn't reply. “What do *you* mean by the proof?”
 “Why of the beauty with which you've been loved. But I won't,” she said, “break your seal.”
 “You positively decline?”
 “Positively. Never.” To which she added oddly: “I know without.”
 He had another pause. “And what is it you know?”
 “That she announces to you she has made you rich.”
 His pause this time was longer. “Left me her fortune?”
 “Not all of it, no doubt, for it's immense. But money to a large amount. I don't care,” Kate went on, “to know how much.” And her strange smile recurred. “I trust her.”
 “Did she tell you?” Densher asked.
 “Never!” Kate visibly flushed at the thought. “That wouldn't, on my part, have been playing fair with her. And I did,” she added, “play fair.”
 Densher, who had believed her - he couldn't help it - continued, holding his letter, to face her. He was much quieter now, as if his torment had somehow passed. “You played fair with me, Kate; and that's why - since we talk of proofs - I want to give *you* one. I've wanted to let you see - and in preference even to myself - something I feel as sacred.”
 She frowned a little. “I don't understand.”
 “I've asked myself for a tribute, for a sacrifice by which I can peculiarly recognize” - “Peculiarly recognise what?” she demanded as he dropped.
 “The admirable nature of your own sacrifice. You were capable in Venice of an act of splendid generosity.”
 “And the privilege you offer me with that document is my reward?”
 He made a movement. “It's all I can do as a symbol of my attitude.”
 She looked at him long. “Your attitude, my dear, is that you're afraid of yourself. You've had to take yourself in hand. You've had to do yourself violence.”
 “So it is then you meet me?”
 She bent her eyes hard a moment to the letter, from which her hand still stayed itself.
 “You absolutely *desire* me to take it?”
 “I absolutely desire you to take it.”
 “To do what I like with it?”
 “Short of course of making known its terms. It must remain - pardon my making the point - between you and me.”
 She had a last hesitation, but she presently broke it. “Trust me.” Taking from him the sacred script she held it a little while her eyes again rested on those fine characters of Milly's that they had shortly before discussed. “To hold it,” she brought out, “is to know.”
 “Oh I *know!*” said Merton Densher.

“Well then if we both do - !” She had already turned to the fire, nearer to which she had moved, and with a quick gesture had jerked the thing into the flame. He started - but only half - as to undo her action: his arrest was as prompt as the latter had been decisive. He only watched, with her, the paper burn; after which their eyes again met. “You'll have it all,” Kate said, “from New York.” (JAMES, 2009, pp. 411 - 412)

Logo após abrir a carta e descobrir que a protagonista realmente deixara parte de sua fortuna para Merton, Kate Croy atira-a no fogo, apagando, para sempre, a última chance que Milly teria de que suas palavras fossem reveladas. O cinismo com que a antagonista alega que “jogou limpo”, surpreendendo-se, além de tudo, que o anúncio foi planejado para a época de Natal, o tempo dos presentes, revela-nos que há pouco – ou nenhum – arrependimento pairando sobre ela. O modo frio com que a morte de Milly é tratada por Kate e Merton indica que, salvo sua riqueza, a vida da protagonista foi insignificante para aqueles que ela estimava tanto.

Merton Densher, entretanto, sente que seu valor, agora, também está intrinsecamente associado à fortuna. E, como forma de tentar dissociar o amor de Kate por ele e pela herança, Merton submete, novamente, seu relacionamento a um teste, pedindo que ela aceite se casar sob uma condição: eles teriam de abdicar do dinheiro deixado por Milly. Kate acusa-o de estar apaixonado pela memória de Milly Theale, alegando que esse é o real motivo para que ele não queira usufruir da herança. Merton, por seu turno, afirma que nunca se apaixonou pela estadunidense, mas não faz o juramento solicitado por Kate, que teria por objetivo atestar a veracidade de suas palavras. Finalmente, incapazes de chegar a um consenso e tomados pela dúvida, eles percebem que nada jamais será como foi uma vez, pois eles teriam que viver, para sempre, sob o peso das decisões que tomaram:

Only Kate at all events knew - what Kate did know, and she was also the last person interested to tell it; in spite of which it was as if his *act*, so deeply associated with her and never to be recalled nor recovered, was abroad on the winds of the world. His honesty, as he viewed it with Kate, was the very element of that menace: to the degree that he saw at moments, as to their final impulse or their final remedy, the need to bury in the dark blindness of each other's arms the knowledge of each other that they couldn't undo. (JAMES, 2009, p. 414)

As frases finais revelam uma atmosfera decadente, na qual os antagonistas de Milly sabem que não podem renunciar ao que fizeram e, portanto, nunca voltariam a ser o que uma vez foram:

He heard out in stillness, watching her face, but not moving. Then he only said: “I'll marry you, mind you, in an hour.”
 “As we were?”
 “As we were.”
 But she turned to the door, and her headshake was now the end. “We shall never be again as we were!” (JAMES, 2009, p. 422)

Assim como Milly Theale *turned her face to the wall*, também Kate Croy virou-se, mas para a porta, para finalmente encarar que o macabro plano custou uma de suas únicas chances de casar-se com quem realmente amava e, enfim, mudar de vida.

The Wings of the Dove é seguramente um dos romances jamesianos mais emblemáticos. A última narrativa sobre jovens estadunidenses que acabam em ruína no continente europeu é estruturada, no que tange à focalização, por meio de três principais focalizadores, os famosos “centros de consciência” e, por esse motivo, apresenta um grau de complexidade superior às outras duas obras aqui analisadas. A relativa ausência de ação, severamente criticada à época de sua primeira publicação, permite-nos mergulhar profundamente no drama interno das personagens, a ponto de termos a impressão de estarmos na posição de testemunhas do estado da alma dos jovens jamesianos. Acompanhar o desenrolar da história da jovem protagonista Milly Theale seria excruciante por si só, uma vez que sua saúde, já em degradação, somada a sua vontade de viver, podem ser lidas como uma das mais tristes histórias: a da morte que interrompe a vida na flor da idade, com todo um mundo de sonhos para ainda serem vividos. No entanto, a jovem estadunidense sofre ainda mais por cometer equívocos que abreviam sua vontade de viver e, sobretudo, por ter de aceitar que fora enganada por quem tinha como seus amigos.

Na parte inicial da narrativa, a focalização na subjetividade de Milly Theale revela não só a grandiosidade de sua personalidade - curiosa por experimentar o mundo -, mas também quais traços de seu caráter poderiam levá-la a julgar erroneamente pessoas e situações. Em grande medida, a falta de experiência da protagonista pode ser explicada por sua nacionalidade: trata-se, outra vez, da tensão entre os códigos culturais, o “tema internacional”, representada pelo conflito entre as visões de mundo de Milly e Susan em relação às de Kate, Merton, Maud Lowder e Lord Mark. Mas, em *The Wings of the Dove*, a questão internacional é encoberta por inúmeros conflitos pessoais, em uma estratégia narrativa que dá prioridade ao mundo interior das personagens.

Assim, o sofrimento privado da protagonista revela-se como algo público de modo que o leitor pode compreender as íntimas preocupações de Milly quanto ao tempo que lhe resta. Além disso, pela focalização nos antagonistas, percebemos que o valor de Milly Theale tem que ver exclusivamente com sua fortuna. O processo de reificação ao qual ela é submetida é grave e nos revela os sórdidos comportamentos de uma sociedade cujos valores, tal qual a saúde da protagonista, também estão em degradação.

A ausência de vínculos familiares, somada a sua condição de estrangeira e a sua saúde frágil, tornavam Milly Theale uma peça única no seu novo meio social, mas, ser única, no

caso da jovem, foi sinônimo de isolamento e não de valorização pela raridade de seu ser. Inicialmente, o sofrimento emocional da protagonista aborda seu sentimento de não pertencimento e, por fim, reverbera na própria forma narrativa por meio de sua total exclusão como focalizadora. Como a trajetória da jovem é abreviada por um equívoco cometido por sua leitura distorcida, *The Wings of the Dove* configura-se como outra obra jamesiana trágica. Aqui, o trágico é estruturado de modo intenso, em função da peculiar situação da jovem protagonista, mas, ao mesmo tempo, de modo sutil, pois é necessário que o leitor junte as peças do quebra-cabeça para compreender a história como tal. Em outras palavras, é necessário que o leitor esteja atento também às demais personagens focalizadoras para que se compreenda a gravidade da situação a que Milly Theale é submetida.

A ruína desta jovem é abreviada por um impulso próprio; ainda mais triste, é o fato de que suas últimas palavras são também apagadas. Podemos, então, afirmar que, ao excluir a protagonista do centro da cena, Henry James apresenta uma estrutura trágica inovadora. Como sabemos, o trágico, em linhas gerais, pressupõe que a protagonista esteja no centro da ação, algo subvertido pelo escritor estadunidense. A não narração da perspectiva de Milly Theale, na verdade, é semelhante ao que encontramos em *Daisy Miller*, a quem também não é dada a última palavra, e aos momentos em que Isabel Archer distancia-se de seu verdadeiro *self*, em *The Portrait of a Lady*.

A complexidade que a subjetividade moderna apresentava já à época de Henry James talvez necessitasse de novos modos de narrar os conflitos trágicos das protagonistas. O isolamento de Milly Theale, que tem de encarar solitariamente sua mortalidade e enfrentar seu equívoco de ter se deixado enganar, surge como estratégia narrativa possível para a elaboração do trágico. O sofrimento emocional que essa protagonista teve de encarar foi, possivelmente, tão grande que apenas o silêncio daria conta de tamanho abismo. A exclusão da herdeira como focalizadora principal representa sua morte, tão trágica que acabou por ser refletida no plano formal. Assim, a tragédia de Milly Theale é tamanha que resta a ela que sua morte seja anunciada pelos antagonistas e sua memória, reduzida ao valor de sua herança.

6 RETRATOS DE UM FEMININO EM RUÍNA EM *DAISY MILLER, THE PORTRAIT OF A LADY* E *THE WINGS OF THE DOVE*: A FOCALIZAÇÃO E O TRÁGICO TÃO ABSURDO QUE NÃO PODE SER NARRADO

Em 1945, Albert Camus sugeriu que o mundo deveria buscar um trágico moderno condizente com as dores de seu tempo. O escritor apelava para que tentássemos abrir caminho para o nascimento do que ele caracterizou como “a grande forma moderna do trágico”:

O público está cansado dos Atridas, de adaptações da antiguidade, daquele sentido trágico moderno que, infelizmente, raras vezes está presente em mitos antigos, por mais generosamente recheados de anacronismos que eles sejam. Uma grande forma moderna do trágico tem de nascer e nascerá. Decerto não a alcançarei; talvez nenhum de nossos contemporâneos o faça. Mas isso não diminui a nossa obrigação de contribuir para o trabalho de criação de um espaço livre, que é agora necessário, de modo a preparar o terreno para essa moderna forma trágica. É necessário que nos utilizemos de todos os nossos limitados meios para acelerar a sua chegada (CAMUS apud WILLIAMS, 2002, p. 227).

Pensar o trágico na obra jamesiana tem sido um desafio prodigioso. A escrita de Henry James é extremamente matizada e oblíqua, permeada por vazios de significação que exigem do leitor e do pesquisador uma postura crítica e atenta. À primeira vista, então, qualquer tentativa de definição soa arriscada e nos coloca em constante dúvida, como se a dúvida pudesse evitar que pisássemos em falso. Nesses momentos, Albert Camus, dentro de sua grandeza humana e literária, lembra-nos que precisamos utilizar nossos limitados meios para acelerar a chegada, não só da moderna forma trágica, mas de tudo o que buscamos. Como pesquisadores pretendemos contribuir, ainda que modestamente, para a criação de espaços livres para o debate e a discussão. Espaços que, com sorte, assentarão o terreno para as próximas gerações de brasileiros interessados na ficção jamesiana. Esperamos que nosso estudo contribua para o esclarecimento de uma pequena parcela da obra de Henry James que, parece-nos, merecia um olhar renovado em vista da complexidade e infrequente abordagem ao longo dos anos.

Em linhas gerais, o trágico na ficção de Henry James dialoga com concepções antigas e modernas. Em *Daisy Miller, The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove* são perceptíveis as características das protagonistas que poderiam levá-las a um caminho indigno. Trata-se de jovens em alguma medida eminentes, autossuficientes, que se veem com dificuldade para perceber códigos socioculturais distintos e, por isso, incorrem em erros de julgamento que, por fim, aniquilam-nas. Como já mencionamos, tais aspectos dialogam com as protagonistas do trágico mais antigo, clássico, no qual a ignorância sobre a verdade dos fatos concorria para o erro. Por outro lado, a espontaneidade e a autonomia dessas moças,

somadas à incompreensão de convenções diferentes das suas, são as responsáveis por levá-las a cometer equívocos que competem para sua destruição. Henry James problematizou a tensão inerente ao conflito entre experiências culturais divergentes por meio do uso da “temática internacional”, algo que nos parece realmente inovador e moderno na construção do trágico.

A “temática internacional” é o pano de fundo da história das jovens estadunidenses, especialmente importante para a configuração do trágico em *Daisy Miller*. Mas o tratamento desse assunto é insuscetível a simplificações. Os conflitos nas três obras perpassam a tensão entre os códigos culturais, contudo, à medida que a ficção de James amadurece, a “temática internacional” perde espaço para inúmeros outros conflitos, em sua maioria, conflitos de ordem particular e privada. Não há questões de fácil resolução na obra jamesiana e a elaboração do tema internacional, o embrião da configuração do trágico, torna-se também mais complexa, para, ao fim da carreira do autor, mostrar-se entrelaçada a nuances individuais e intrassubjetivas.

A configuração do trágico no trio de narrativas passou por alterações significativas que estão também relacionadas à complexificação na elaboração da focalização. Como sabemos, Henry James buscou, cada vez mais frequentemente, empregar como focalizadores os seus “centros de consciências”, ou seja, personagens sensíveis que pudessem refletir criticamente sobre a realidade. Isso foi caracterizado por Wayne Booth (1983, p. 42) como a “convincing mind at work on reality”. Para James, essas seriam as personagens mais adequadas para transmitir experiências significativas.

Em *Daisy Miller*, a narrativa é construída por meio da focalização em Winterbourne e, por esse motivo, a dimensão trágica não é substancialmente aprofundada. A “temática internacional” se mescla a praticamente todos os conflitos da novela, dando o tom das incompreensões sofridas pela protagonista. A falta de acesso à consciência de Daisy não nos permite afirmar se ela passou pelo processo de reconhecimento de seus equívocos, o que aumentaria significativamente o potencial trágico de sua história. O ostracismo ao qual a protagonista é submetida, por outro lado, dialoga com o trágico moderno. A esse respeito, Jean-Pierre Sarrazac (2003, p. 14), ao tratar sobre o que se poderia chamar de um trágico do cotidiano, retoma algumas concepções do filósofo Soren Kierkegaard para propor reflexões sobre o que seria o trágico de nosso tempo:

Quando se interroga sobre o trágico moderno em sua relação com o trágico antigo, Kierkegaard coloca em evidência o “isolamento” que será característico de uma Antígona moderna. Isolamento que a conduzirá a interiorizar profundamente sua dor. O filósofo dinamarquês escreve a esse respeito que “na tragédia antiga a pena é mais profunda, a dor é menor”, mas que, ao contrário, no trágico moderno “a dor é maior,

a pena menor” [...]. E como se trata, no teatro moderno, de um trágico subjetivo, reflexivo, de um trágico de autoflagelo, a dor se alimenta não mais da falta manifesta e exposta, mas da inocência e da obscuridade. Kierkegaard suspeita que a Antígona moderna – “nossa Antígona”, escreve – não conseguiria terminar de expiar a falta de seu pai, Édipo.

O trágico de *Daisy Miller*, embora desenvolvido de modo incipiente, dá início à tradição do trágico de isolamento jamesiano. Na verdade, as três narrativas analisadas encarnam muito das concepções aludidas por Sarrazac ao citar Kierkegaard: as jovens protagonistas são penalizadas, em alguma medida, por sua ingenuidade e seus equívocos não são externalizados à sociedade a sua volta, mas configuram-se como equívocos que as isolam e as forçam a sofrer suas dores no âmbito particular. A atmosfera das narrativas é também algo obscura, especialmente em *The Wings of the Dove*, que se caracteriza por apresentar uma escrita elíptica, com excesso de linguagem metafórica, que mais parece confundir do que esclarecer.

Tanto em *Daisy Miller* como em *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove*, a situação trágica primordial é completamente pessoal. De *Daisy Miller* para *The Portrait of a Lady*, há uma mudança radical no tratamento da focalização, que passa a enfatizar diretamente a subjetividade da protagonista Isabel Archer, intensificando, por consequência, a dimensão trágica. Nesta narrativa, a psique é o grande motor do trágico e o processo de reconhecimento é interno à protagonista, o que permite ao leitor compreender não somente motivações e reflexões íntimas, mas também o sofrimento excruciante da jovem Isabel. Em *The Portrait of a Lady*, Henry James leva à última instância a representação dos aspectos mais privados da consciência humana. A “morte em vida”, à qual o escritor aludia em seus cadernos, figura significativamente nesta obra por meio da narração da degradação psicológica da protagonista.

O isolamento a que Daisy Miller é submetida também ressurge em *The Portrait of a Lady*. Nossa análise demonstra que, quando Isabel Archer se distancia de seu verdadeiro *self*, isto é, da possibilidade de que sua personalidade seja minimamente valorizada, ela deixa de ser perspectiva estruturante. Nesses momentos, James opta pela não narração, e a protagonista é tirada da cena principal, tendo que viver seu sofrimento de forma solitária e isolada. Convém lembrar que Isabel é retirada do papel de focalizadora nos momentos que precedem seu aceite ao pedido de casamento de Gilbert Osmond, quando ambos estão estreitando laços, e quando ela decide retornar para Roma, ao fim da narrativa. Evidentemente, não são fortuitas as omissões feitas por Henry James justamente nos momentos em que Isabel Archer não é capaz de manter-se alinhada a seus próprios ideais. Assim, a construção do trágico em *The Portrait of a Lady* é elaborada não apenas pelo acesso à consciência de Isabel Archer, mas

também pelos momentos em que sua perspectiva não é privilegiada, o que nos indica a impossibilidade de solução para sua situação. Substancialmente mais desenvolvido do que em *Daisy Miller*, o trágico nesta narrativa é elaborado no plano psicológico e dá ênfase ao processo de compreensão do equívoco cometido e à ruína psicológica que sucede esse entendimento.

Em *The Wings of the Dove*, a focalização privilegia a perspectiva de três “centros de consciência” principais e o processo de configuração do trágico não é apenas complexo e intenso, mas também difícil de ser compreendido como tal. Expliquemos: por ser uma narrativa mais hermética do que *Daisy Miller* e *The Portrait of a Lady*, a participação do leitor deve ser também mais ativa para preencher os vazios de significação deixados em aberto. É somente após montar as peças do quebra-cabeça que é essa narrativa, que *The Wings of the Dove* é compreendida dentro de todo seu potencial trágico. Aqui, mergulhamos no drama interno das personagens de modo mais acentuado do que nas obras anteriormente analisadas. Mas o leitor precisa estar atento aos outros dois focalizadores, Kate Croy e Merton Densher, para entender a gravidade da reificação sofrida por Milly Theale.

Não nos escapa que o trágico em *The Wings of the Dove* parece antecipar questões que surgiriam posteriormente com Sigmund Freud e, mais especificamente na obra de Jacques Lacan, o renomado psicanalista francês. O apagamento simbólico de Milly Theale é, na verdade, extremamente revelador. A jovem herdeira estava mortalmente doente e vivia por “desejo”, por vontade própria, para poder experimentar o máximo da vida. Se o desejo a mantinha viva, quando compreende que estava equivocada, ela “se vira para a parede” e desiste de lutar pela vida, falecendo logo em seguida. O “se virar para a parede” é profundamente emblemático, pois nos informa que Milly estava de costas para o mundo, sem manter quaisquer vínculos com a realidade. Milly encerra-se nas paredes, *walls*, antes mesmo de seu falecimento físico. Assim, a protagonista “morre” simbolicamente para o mundo.

De fato, o desejo de manter-se viva foi, por muito tempo, o que permitiu Milly prorrogar a morte, mas quando compreende que julgou equivocadamente o relacionamento de Merton e Kate, ela se esvai simbólica e fisicamente. O ostracismo inicial da protagonista, representado por seu estrangeirismo, ganha ênfase e atinge o plano formal. Parece-nos que essa estrutura dialoga – e, em alguma medida, precede – as proposições lacanianas porque o psicanalista acreditava que o processo de subjetivação, o meio pelo qual o humano se torna humano, ocorre pela linguagem. Se ainda há vida, ainda há desejo e, portanto, deve haver formas de narrar esse desejo. Não à toa, as pessoas que cometem suicídio, frequentemente, encerram-se em seus mundos próprios por não conseguirem mais nomear seus desejos e/ou se sentirem parte da realidade. Quando Henry James escolhe “apagar” Milly como focalizadora

principal, não há mais resolução possível para a situação dela; daí a intensificação do trágico porque quando não há possibilidade de narração, não há possibilidade de existir.

Quanto ao processo de construção do trágico e a relação com a focalização em *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove*, notamos que, quando James opta por excluir suas protagonistas da função de focalizadoras principais, indiretamente há a escolha por não mais simbolizar os desejos delas. Isso ocorreria porque não haveria mais maneiras possíveis de integrá-las ao mundo. Essa forma de elaboração do trágico nos parece inovadora, e, como nossa análise demonstra, é característica recorrente, em maior ou menor grau, nas três obras.

Se outra forma do trágico precisava nascer, como suplicava Camus, a construção do trágico por Henry James nessas três narrativas, aponta-nos um caminho. O que a não representação em palavras, isto é, a não representação pela exclusão da focalização nas protagonistas, alvitra sobre o trágico na obra do escritor estadunidense? Por meio do apagamento, da não narração da perspectiva das protagonistas, que, como vimos, foi iniciada em *Daisy Miller*, ocorreu em alguns momentos ao longo de *The Portrait of a Lady* e ganhou ênfase em *The Wings of the Dove*, James parece estar elaborando formas novas de representar o trágico. Aqui, não se trata mais de protagonistas sofrendo aos olhos de todos, publicamente, como nas antigas tragédias, mas de jovens que são retiradas de cena em momentos específicos, quando se distanciam de seus verdadeiros *selves* e, portanto, quando não há mais escapatória, não há mais salvação possível.

Essa forma de tratamento, ou melhor, de não narração, em geral, parece-nos antecipar também o que ocorreu posteriormente aos sobreviventes de guerras. É impossível não lembrar, ao pensarmos sobre um trágico que, por tão terrível e absurdo, subverte inclusive a possibilidade de ser narrado, em Primo Levi, que escreveu exatamente sobre isso. Em *Os afogados e os sobreviventes – Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*, escrito quarenta anos após a libertação dos campos nazistas, o engenheiro químico faz uma reflexão profunda sobre o que viveu e viu, tratando do que caracteriza como a “consciência do absurdo”:

Numa distância de anos, hoje se pode bem afirmar que a história dos *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e incompreensão (LEVI, 2020, p. 12).

Embora não tenhamos por objetivo forçar uma aproximação entre a escrita de Levi e a obra de Henry James, o que o engenheiro apresenta coincide com a configuração do trágico em *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove*. Parece-nos que, quando as protagonistas jamesianas tateiam o fundo, elas não voltam, saem de cena, são apagadas como

focalizadoras principais. Pois, talvez assim como Levi, James tenha percebido que o absurdo não pode ser narrado, que se faz necessário não narrar quando o trágico é excruciante. Daisy Miller, Isabel Archer e Milly Theale tentam mentir para si mesmas e, insistentemente, usam subterfúgios para evitar encarar a realidade que se apresenta a elas e, quando percebem que têm de reaver a responsabilidade por seus equívocos, não têm mais para onde fugir e saem/não conseguem voltar à cena.

Se Henry James realmente tinha por objetivo eternizar na dignidade e na beleza da arte a memória de sua prima, Mary Temple, não resta dúvida de que ele o fez de modo impressionante. Mesmo que esse não tenha sido seu intuito, é inegável que as jovens estadunidenses dessas três narrativas se assemelham em muitos sentidos. Primeiramente, pela “temática internacional” que é o pano de fundo da novela e dos romances. À medida que aprimora a manipulação da focalização, James torna mais complexas suas narrativas e, de Isabel Archer para Milly Theale, vemos formas distintas de tratamento do trágico. Isabel encarna o trágico que tem como motor a psique, antecipando formas de tratamento dos conflitos da consciência humana que só seriam extensivamente desenvolvidos ao longo do século XX, com a consolidação da psicanálise enquanto ciência. Já em Milly Theale, há um trágico mais contemporâneo, em uma narrativa com pouca ação ou nenhuma ação e, como seria angustiante demais acompanhar seu processo de reconhecimento de seus equívocos e a gradual perda de desejo de viver, Henry James optou por tirá-la de cena. A estratégia narrativa de isolamento das protagonistas, elaborada por meio da não narração das suas perspectivas, já dava sinais de que era um procedimento que interessava ao escritor, visto que também ocorreu em ambas as outras narrativas, como já mencionado.

Possivelmente, já à época de James, estaria latente que a complexidade da subjetividade humana poderia se transfigurar em questões tão herméticas que sequer o discurso daria conta de abarcar. Por isso, a escolha do silêncio para dar conta de sofrimentos tão absurdos que não cabem em palavras. Primo Levi aludia à possibilidade de que aqueles que tateiam o fundo de qualquer experiência excessivamente trágica, por vezes, não terem condições de retornar para contar suas histórias. Na obra ficcional de Henry James, ocorre exatamente o mesmo procedimento: às jovens que compreendem que incorreram em leituras equivocadas também faltam palavras. A elas não é mais dada a oportunidade de serem as perspectivas estruturantes de suas histórias, nem de suas narrativas.

No prefácio a *The Portrait of a Lady*, James (1999, p. 7) argumenta que “The house of fiction has in short not one window, but a million - a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front,

by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will.” Se a casa da ficção tem milhares de janelas, ao olharmos pelo prisma de continuidade que a construção dessas protagonistas exhibe, é possível compreendermos a evolução da configuração do trágico na obra de Henry James. Trágico esse que se revela entrelaçado e potencializado pela focalização e, por isso mesmo, um trágico configurado de modo inovador, ao qual podemos, agora, nomear como trágico jamesiano.

BIBLIOGRAFIA

Romances, novelas e ensaios teórico-críticos de Henry James

JAMES, H. *A Arte da Ficção*. Seleção e apresentação de Antônio Paulo Graça. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

JAMES, H. *A Arte do Romance – antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Globo, 2011.

JAMES, H. *A Fera na Selva*. Organização, apresentação e tradução de Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

JAMES, H. *Daisy Miller & Other Stories*. Introdução e notas de Pat Righelato. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2006.

JAMES, H. *Henry James: Essays on Literature, American Writers, English Writers*. Seleção e notas de Leon Edel. New York: Library of America, 1984.

JAMES, H. *Henry James: Letters*. Seleção e edição de Leon Edel. Vol. II, 1875 – 1883. London: Macmillan, 1978.

JAMES, H. *Notes of a Son and Brother*. New York: Charles Scribner's Sons, 1914.

JAMES, H. *The Art of the Novel – Critical Prefaces*. Introdução de R. P. Blackmur. New York: Charles Scribner's Sons, 1937.

JAMES, H. *The Complete Notebooks of Henry James*. Edição, introdução e notas de Leon Edel e Lyall H. Powers. New York: Oxford University Press, 1987.

JAMES, H. *The Letters of Henry James*. Seleção e edição de Percy Lubbock. Londres: Macmillan and Company, vol I e II, 1920.

JAMES, H. *The Portrait of a Lady*. London: Wordsworth Editions Limited, 1999.

JAMES, H. *The Wings of the Dove*. London: Wordsworth Editions Limited, 2009.

JAMES, H. *William and Henry James: selected letters*. Editado por Ignas K. Skrupskelis e Elizabeth M. Berkeley. Introdução de John J. McDermott. Charlottesville: The University press of Virginia, 1997.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AGNEW, J. The consuming vision of Henry James. In: FOX, R.; LEARS, T. *The Culture of Consumption – critical Essays in American History – 1880 - 1980*. Nova York: Pantheon Books, 1983.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAL, M. *Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

- BELLEI, S. *Theory of the Novel: Henry James*. Florianópolis: Editora Ares, 1997.
- BOOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*. 2.ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- BORGATO, R. *Leituras do trágico sob a perspectiva do romance realista: Um estudo sobre Madame Bovary e Anna Karênina*. 2017. 227 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista – campus Araraquara, 2017.
- BOUDREAU, K. *Henry James' Narrative Technique: Consciousness, Perception and Cognition*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- CARVALHO, D. Nietzsche e a aceitação trágica da vida. *Existência e Arte: Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei*, Ano III, n. III, jan - dez 2007.
- CHIAPPINI, L. *O Foco Narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10.ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- CREWS, F. *The Tragedy of Manners – Moral Drama in the Later Novels of Henry James*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- CROWLEY, J.; HOCKS, R.A. Introduction. In: *The Wings of the Dove – a Norton Critical Edition*. New York: Norton & Company, Inc. 2003.
- COSTA, N. *A linguagem do espaço em Henry James – A fase madura*. 2016. 125 p. Tese. (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista: campus Araraquara. 2016.
- COSTA, N. *Espaço e focalização em The Ambassadors de Henry James*. 2011. 120 p. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista: campus Araraquara. 2011.
- COULSON, V. *Henry James, Women and Realism*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- DAVIDSON, R. *The Master and the Dean: The Literary Criticism of Henry James and William Dean Howells*. Columbia: Thomson-Shore, Inc., 2005.
- DIGGORY, J. A World of Ruins – Tragedy and Henry James's *The Portrait of a Lady*. *The Cambridge Quarterly*, v. 46, issue. 3, Set. 2017, pp. 207–228. Disponível em: <https://academic.oup.com/camqtly/article/46/3/207/4103493>. Acesso em: 10 out. 2018.
- EAGLETON, T. *Doce Violência – A ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- EDEL, L. *Henry James*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1963.
- FRIEDMAN, N. O Ponto de Vista na Ficção – O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, pp. 166 - 182, 2002.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 15 abr. 2019.

GARCIA, R. *The Tragedy of Isabel Archer in The Portrait of a Lady*. 1994. 153 p. Dissertação. (Mestrado em Letras: Literatura Anglo-americana) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

GRACIANO, I. Indivíduo e evento trágico no romance *Desonra*, de J. M. Coetzee. *Mal-Estar e Sociedade*, Ano IV, n. 6, Barbacena - janeiro/junho 2011, pp. 115 - 131.

GUALDA, L. *Literatura e cinema: representações do feminino em Washington Square, Daisy Miller e The Europeans*. 2011. 321 p. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista: campus Assis. 2011.

HARALSON, E. JOHNSON K. *Critical Companion to Henry James: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Infobase Publishing, 2009.

HARDEN, E.F. *A Henry James Chronology*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

HERNÁNDEZ-PACHECO, J. O círculo de Jena ou a filosofia romântica. Tradução de Marquessuel Dantas de Souza. *Pólemos*, Brasília, v. 4, n. 7, jan – jul 2015, pp. 134 – 148.

ISER, W. *O Ato da Leitura. Uma Teoria do Efeito Estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. 2 vol.

JAMES, A. A Memorable Naturalization: How Henry James Became a British Subject and Lost his United States Citizenship. *The Henry James Review*, v. 12, n. 1, Winter 1991, pp. 55 - 68.

KING, J. *Tragedy in the Victorian Novel: Theory and Practice in the Novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

KOLK, B. *O Corpo Guarda as Marcas: Cérebro, Mente e Corpo na Cura do Trauma*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Sextante, 2020.

KVENTSEL, A. *Decadence in the Late Novels of Henry James*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes. Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 4ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2020.

LUBBOCK, P. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1921.

MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

MAZIA, V. Schelling, Nietzsche e arte trágica: afinidades entre filosofias afirmativas. *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa, Bahia, Brasil, v. 12, n. 2, dezembro/2015.

McDONALD, H. Nietzsche, Wittgenstein, and the Tragic Henry James. *Texas Studies in Literature and Language*, v. 34, n. 3, Conflicted Aesthetics and Authenticity, 1870-1900 (FALL 1992), pp. 403-449. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40754988>. Acesso em: 20 out. 2018.

MEISSNER, C. *Henry James and the Language of Experience*. New York: Cambridge University Press, 2004.

MELLO, L. *A representação da cultura nacional norte-americana na obra tardia de Henry James (1904 - 1907)*. 2010. 220 p. Tese. (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2010.

MELLO, L. Os descaminhos da alma: Georg Simmel, Henry James e a “tragédia da cultura”. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 22, n. 37, mai-ago. 2019, pp. 76-101. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/155117/150972>. Acesso em: 02 jun. 2021.

MORETTI, F. O século sério In: MORETTI, Franco (org.) *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 823-863.

NEVES, Maria Helena de Moura. O teatro grego: a tragédia. In.: MORETTO, Fulvia, BARBOSA, Sidney (Orgs.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVICK, S. *Henry James the Mature Master*. New York: Random House, 2007.

NÜNNING, A. On the Perspective structure of narrative texts: steps towards a Constructivist Narratology. PEER, W.; CHATMAN, S. *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press, pp. 207 – 223.

ROSENFELD, K. *Peter Szondi e Walter Benjamin: ensaios sobre o Trágico I e II*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1994.

ROSENFELD, K. *Dom Casmurro – Romance trágico, romântico ou realista?* *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, 1º sem. 2001, pp. 305 - 318.

ROY, P.K. *Henry James and His Prose*. Jaipur: ADC Publishers, 2006.

RULAND, R. BRADBURY, M. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. New York: Penguin Books, 1991.

PINHEIRO, M. *Towards the Modern Novel: a Study of the Female Protagonist in George Eliot's Middlemarch and Henry James's The Portrait of a Lady*. 2006. 108 p. Dissertação. (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa). Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2006.

PRADO, M. Das máscaras que revelam: reflexões sobre o conceito de trágico. *Revista do Sell*, v. 2, n. 02, 2010.

SARRAZAC, J. P. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano. Tradução de Lara Biasoli Moler. *Pitágoras 500*, v. 4. Abril de 2003. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634731>. Acesso em: 19 de mar. 2021.

SCHELLING. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2001.

SILVA, M. S. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*. vol. 20. nº1. 2008. pp. 65 – 82. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 de jan. 2021.

SIMON, L. *The Critical Reception of Henry James – Creating a Master*. Rochester: Camden House, 2007.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WATT, Ian. O primeiro parágrafo de *Os embaixadores*. In: HENRY, James. *Os embaixadores*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 565 - 593.

WEGELIN, C. *The Image of Europe in Henry James*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1958.

WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZACHARIAS, G. *A Companion to Henry James*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2008.

ZARDO, M. *A comparative study on the “American innocence” issue: Henry James’s The American and Daisy Miller: A Study*. 2006. 125 p. Dissertação. (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2006.

ZÉRAFFA, M. *Pessoa e personagem – O romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.