

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

Larissa Garay Neves

A CONSTRUÇÃO DO LEITOR FICCIONAL EM *THE PORTRAIT OF A LADY* E *THE WINGS OF THE DOVE* DE HENRY JAMES

Santa Maria, RS, Brasil
2016

Larissa Garay Neves

**A CONSTRUÇÃO DO LEITOR FICCIONAL EM *THE PORTRAIT OF A LADY*
E *THE WINGS OF THE DOVE* DE HENRY JAMES**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dr^a. Maria Eulália Ramicelli

Santa Maria, RS
2016

Larissa Garay Neves

A CONSTRUÇÃO DO LEITOR FICCIONAL EM *THE PORTRAIT OF A LADY* E *THE WINGS OF THE DOVE* DE HENRY JAMES

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 29 de fevereiro de 2016:



Maria Eulália Ramicelli, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Mariana Teixeira Marques, Dra. (UNIFESP)



Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Garay Neves, Larissa

A construção do leitor ficcional em *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove* / Larissa Garay Neves.-
2016.

145 p.; 30cm

Orientadora: Maria Eulália Ramicelli

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2016

1. Literatura de Língua Inglesa 2. Romance 3. Henry James 4. Leitor 5. Foco narrativo I. Ramicelli, Maria Eulália II. Título.

Para o pequeno Davi

AGRADECIMENTOS

A concretização de um trabalho como este não ocorre sem a participação, auxílio e compreensão de muitas pessoas. De maneira especial, agradeço:

- à minha orientadora, Prof^a Dr^a Maria Eulália Ramicelli, pela leitura atenta e dedicada e, sobretudo, pelas palavras de incentivo e apoio.
- ao Prof. Dr. Lawrence Flores, por suas contribuições para a realização deste trabalho e por ainda na graduação ter ajudado a despertar em mim o apreço pela literatura.
- aos meus pais, Catarina Garay e Telmo Neves, pelo exemplo de luta e amor que foi minha principal fortaleza em todos os momentos desta caminhada.
- aos meus irmãos, Janice Garay e William Neves, por representarem a certeza de que nunca estou sozinha.
- a minha tia Cristina Neves, pelo humor inconfundível e exemplar com o qual encara a vida.
- aos meus queridos colegas de mestrado, Natália Prado e Fernando Neckel, pelas discussões sempre profícuas sobre a arte e a vida.
- a Bruna Ramborger, pela amizade que perdura desde a infância e ainda se faz presente nos momentos de felicidade e dificuldade.
- à minha família santa-mariense, Bárbara Binotto, Bárbara Medina, Eric Prates e Natanna Rosado, por transformarem cada encontro em uma certeza de que a vida é mais leve ao lado dos amigos.
- ao meu companheiro de viagem nesta vida, Felipe Costa.
- à CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.
- à Universidade Federal de Santa Maria e ao PPGL/UFSM.

We work in the dark - we do what we can - we give what we have. Our doubt is our passion, and our passion is our task. The rest is the madness of art. (HENRY JAMES)

RESUMO

A CONSTRUÇÃO DO LEITOR FICCIONAL EM *THE PORTRAIT OF A LADY* E *THE WINGS OF THE DOVE* DE HENRY JAMES

AUTORA: Larissa Garay Neves
ORIENTADORA: Maria Eulália Ramicelli

Henry James é um dos escritores mais renomados da virada do século XIX para o século XX, conhecido por sua vasta produção literária e seus estudos sobre a arte da ficção. Em seus prefácios e ensaios de crítica literária, James discutiu o seu próprio método de escrita de ficção, com especial enfoque no foco narrativo, assim como questões relacionadas à recepção de sua obra ficcional. Assim, James também considerou a importância do papel do leitor: “leitura atenta, confesso a propósito, é o que eu em cada ponto, como aqui, absolutamente invoco e espero” (JAMES, 1998, p. 19), exigia James em um de seus prefácios. Nesse sentido, neste trabalho discutimos a construção do leitor ficcional em dois de seus romances: *The Portrait of a Lady* (1886) e *The Wings of the Dove* (1902). Esses romances apresentam semelhanças temáticas significativas, apesar de terem sido escritos em um intervalo de quase vinte anos. Nosso objetivo é analisar como diferenças na elaboração do foco narrativo têm implicações para a configuração retórica de diferentes leitores. Em *The Portrait of a Lady*, James faz uso de basicamente um único centro de consciência para narrar a história e constrói um leitor gradualmente mais participativo e crítico. Já em *The Wings of the Dove*, James opta por um modo mais impessoal de apresentação da história, no qual a narrativa é desenvolvida por meio de diversos centros de consciência. Consequentemente, o leitor configurado é crítico e inferencial ao longo de toda a narrativa, pois é necessário que vazios intencionalmente deixados pelo escritor sejam preenchidos constantemente. Assim, nosso trabalho mostra que Henry James projetava leitores cada vez mais críticos na medida em que sua carreira avançava.

Palavras-chave: Literatura de Língua Inglesa. Romance. Henry James. Leitor Ficcional. Foco Narrativo.

ABSTRACT

THE CONSTRUCTION OF THE FICTIONAL READER IN *THE PORTRAIT OF A LADY* AND *THE WINGS OF THE DOVE* BY HENRY JAMES

AUTHOR: Larissa Garay Neves
ADVISOR: Maria Eulália Ramicelli

Henry James was one of the most renowned writers at the turn of the nineteenth into the twentieth century and is still known for his vast number of literary works and studies about the art of fiction. In his prefaces and critical essays, James discussed his own method of writing fiction, with a special focus on point of view and on issues related to the reception of his fictional work. In this sense, James also considered the importance of the role of the reader to the point of claiming in one of his prefaces: “attentive reading, I avow, is what, at every point just like here, I completely invoke and hope for” (JAMES, 2009, p. 15). This dissertation discusses the construction of the fictional reader in two of James’ novels: *The Portrait of a Lady* (1886) and *The Wings of the Dove* (1902). Written twenty years apart from each other, these novels have meaningful similarities in their themes. The aim is to analyze how differences in the manipulation of point of view have implications to the rhetorical configuration of different readers in the two novels. In *The Portrait of a Lady*, James basically uses one single center of consciousness to narrate the story and constructs a reader that is gradually more participative and critical. In *The Wings of the Dove*, on the other hand, James opts for a more impersonal mode of presentation of the story, so the narrative is developed through several centers of consciousness. As a consequence, the configured reader is critical and inferential throughout the whole narrative because the gaps intentionally built by the writer have to be constantly filled. In short, our discussion shows that, along his career, Henry James projected readers that should be more and more critical.

Keywords: Literature of the English Language. Novel. Henry James. Fictional Reader. Point of view.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	09
1. O PROCESSO DE ESCRITA DE UM MESTRE DA ARTE DA FICÇÃO: <i>THE PORTRAIT OF A LADY</i>	15
1.1 O RETRATO DE UMA JOVEM DESAFIANDO SEU DESTINO: ISABEL ARCHER.....	19
1.2 A ASTÚCIA MANIPULADORA DE MADAME MERLE (OU UMA PERSONAGEM EM RUÍNA).....	37
1.3 A INDOLÊNCIA DE GILBERT OSMOND.....	55
1.4 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO FOCO NARRATIVO E A CONFIGURAÇÃO RETÓRICA DO LEITOR EM <i>THE PORTRAIT OF A LADY</i>	69
2. UMA CELEBRAÇÃO DA CONSCIÊNCIA HUMANA: <i>THE WINGS OF THE DOVE</i>.....	73
2.1 UMA REPRESENTAÇÃO FEMININA ÀS AVESSAS: O IMBRÓGLIO DE KATE CROY.....	75
2.2 A HERDEIRA NORTE-AMERICANA MILLY THEALE: VIDA INTENSA, VIDA EFÊMERA.....	87
2.3 O CIDADÃO BRITÂNICO DUVIDOSO: MERTON DENSHER.....	97
2.4 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO FOCO NARRATIVO E A CONFIGURAÇÃO RETÓRICA DO LEITOR EM <i>THE WINGS OF THE DOVE</i>	115
3. HENRY JAMES, FOCO NARRATIVO E O LEITOR IMPLÍCITO.....	119
BIBLIOGRAFIA.....	135

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Dissertar sobre romances de Henry James é, indubitavelmente, tarefa árdua. A grandiosidade e importância desse escritor no mundo literário parecem impor a qualquer estudioso de sua ficção o peso de mais de um século de sua influência na arte. Além disso, a maneira surpreendente com a qual James lida com a complexidade humana e o modo como é capaz de explorar cada sutileza de suas personagens faz com que encontremos em sua ficção um fator instigante: a expressão de seu talento em suas narrativas ficcionais e no modo como arquitetou suas personagens.

James, nascido nos Estados Unidos no ano de 1843, foi filho de família abastada e conhecida: seu irmão, William James, é também famoso por seu trabalho na área da psicologia e acredita-se ter influenciado Henry James com seus estudos sobre a importância da experiência individual humana. Posteriormente, Henry James se tornaria um dos principais escritores a defender a liberdade individual na escrita literária. Para James, que ficaria conhecido como “mestre” da arte da ficção, há valor em qualquer arte que seja expressão de uma experiência verdadeira de vida. Cumpre destacar ainda que Henry James não é renomado apenas por sua produção ficcional, mas também por seus inúmeros ensaios de crítica literária que evidenciam seu método de criação assim como suas ideias sobre a arte da ficção.

A questão da forma literária e, particularmente, do uso do foco narrativo, integrou as discussões mais profícuas deixadas por Henry James e foi explorada tanto em seus textos teóricos e críticos como nos prefácios de seus romances. Certamente, o fato de Henry James abordar em seus prefácios o processo de elaboração de seus romances não é surpresa, uma vez que ele foi também um reconhecido crítico literário. Curioso é, na verdade, o fato de essas duas questões inerentes à arte literária – forma e tema – aparecerem juntas em um prefácio, como se estivessem presenteando os leitores e estudiosos da ficção de James com discussões que contemplam sua opinião enquanto escritor e crítico literário.

Entre os críticos da ficção de James, concordou-se que há três maneiras de compreender os prefácios da *Edição de Nova York*. A conhecida *Edição de Nova York* é uma coletânea de obras de James, publicada pela Scribner's com 24 de seus principais romances, contos e novelas. James dedicou quase cinco anos de sua vida na revisão de todos os textos incluídos na coleção e esperava ser amparado na velhice pelos lucros dessa edição. Além de alterações significativas em algumas de suas histórias, James escreveu seus renomados prefácios e, como “ele próprio também sonhou, passava a ser visto, respeitado e abalizado, para o bem e para o mal, como o “Velho Mestre.” (PEN, 2011, p. 24).

Segundo Marcelo Pen (2011, p. 25), a primeira forma de compreensão considera os prefácios como um tratado autônomo de teoria literária, uma vez que eles conteriam uma teoria geral do romance, reforçada posteriormente por Percy Lubbock e Wayne Booth. Por outro lado, há aqueles que consideram os prefácios como um “instrumento para análise dos romances e contos por eles apresentados” (PEN, 2011, p. 25); os prefácios seriam, então, apenas comentário ou reflexão posterior de James sobre sua própria obra. A terceira forma de ler os prefácios sugere que esses sejam vistos como “trabalho literário independente” e, portanto, devem ser inseridos no contexto da produção final de James, como esclarece Pen (2011, p. 25). De todo modo, é inegável que os prefácios de Henry James são uma das maiores contribuições do autor para a reflexão do modo como se dá a produção de ficção. Dito de outro modo, os prefácios de James são a problematização do seu método, da sua técnica de escrita de ficção. Por isso, estes textos teóricos jamesianos têm valor inestimável, uma vez que é possível partir da própria releitura feita por James de seus romances para o desenvolvimento da análise de sua obra. Para Marcelo Pen,

A sua teoria serve de espelho à prática; aquela a reflete e é por ela refletida. Os Prefácios, como peça argumentativa, fornecem a continuidade, a moldura, a estória e a justificativa das fábulas que apresentam. Mas as fábulas apresentadas são a própria razão de ser dos Prefácios. Não podemos compreendê-los, até por uma característica estrutural, sem atentarmos para esse fato. (PEN, 2011, p. 59)

A discussão da arte da ficção jamesiana encontrada em seus prefácios aborda principalmente os possíveis modos de narrar uma história. Sabe-se que, apesar de ao fim de sua carreira literária James ter se posicionado cada vez mais em favor de um modo impessoal de narração, ele tinha consciência de que não

havia somente um modo de narração e, muito menos, o melhor método. A escolha deveria ser feita baseada nos efeitos procurados por cada escritor. Aliás, em *The Art of Fiction*, talvez o ensaio de crítica literária mais apreciado do autor, James esclarece que

The ways in which it [the novel] is at liberty to accomplish this result (of interesting us) strike me as innumerable and such as can only suffer from being marked out, or fenced in, by prescription. (...). The execution belongs to the author alone; it is what is most personal to him [the author], and we measure him by that. The advantage, the luxury, as well as the torment and responsibility of the novelist, is that there is no limit to what he may attempt as an executant—no limit to his possible experiments, efforts, discoveries, successes. (JAMES, 1986, pp. 49-50)¹

Assim como Henry James argumentava que diversos eram os modos possíveis de narrar uma história, acreditamos que há diversas maneiras de abordagem dos prefácios pelos pesquisadores - as principais foram mencionadas acima. Por isso, em nossa discussão os prefácios serão considerados dada sua importância para a compreensão da obra de James. No entanto, os prefácios não são o ponto de partida de nossa análise, pois escolhemos compreendê-los como reflexão posterior de Henry James sobre sua obra literária e não necessariamente como a base para a compreensão de suas narrativas. Tal escolha se deve ao fato de os prefácios dos romances aqui analisados – *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove* – terem sido escritos anos após suas publicações e, por isso, configuram-se como comentário reflexivo do próprio autor sobre seu método de escrita. Além disso, o próprio James alega no prefácio a *The Portrait of a Lady* que o escritor, por vezes, não tem controle total dos caminhos que suas ideias tomam no ato da escrita, algo que diminui a necessidade obrigatória de considerar os prefácios como base de análise.

Entendidos como reflexão posterior à sua obra literária, portanto, os prefácios lançaram luz à nossa escolha dos objetivos desenvolvidos nesta dissertação. Em sua maioria, os prefácios escritos por Henry James problematizam tanto a escolha do tema de suas narrativas como seu método de escrita, especialmente no que diz respeito aos diferentes modos de narração de obras ficcionais. Ou seja, James

¹ As formas como ele [o romance] é livre para tentar atingir esse resultado (de ser interessante) são surpreendentemente numerosas, e só podem sofrer com as restrições e prescrições. (...) A execução pertence apenas ao autor, é o que há de mais pessoal, e o [o autor] medimos por ela. A vantagem do artista, o seu luxo, assim como seu tormento e sua responsabilidade, é a de que não há limites para seus possíveis experimentos, esforços, descobertas, conquistas. (JAMES, 1995, pp. 26 – 27)

discutiu extensivamente seu uso do foco narrativo e seu efeito para o leitor. Em um de seus ensaios de crítica literária, James discorre sobre a importância do leitor para o futuro do romance. Segundo James (1995, p. 59), ao mesmo tempo em que a ficção prosperou em termos de quantidade de leitores, houve um aumento também no que ele chama de “leitor irreflexivo e acrítico”. Deve-se a esses leitores a “desmoralização e vulgarização da literatura em geral”. É claro que James enquanto escritor esperava muito de seus leitores e, por isso, tal afirmação pode parecer exagerada. De todo modo, James reflete sobre a relação entre público leitor e a produção de literatura, para ele é necessário que mantenhamos

claro diante de nós que o futuro do romance é intimamente ligado ao futuro da sociedade que o produz e o consome. Numa sociedade com um senso literário grande e difuso, o talento em atividade só pode ser algo menos negligenciável do que numa sociedade com um senso literário totalmente discernível. (JAMES, 1995, p. 63)

Por isso, dada a importância da contribuição teórica jamesiana, escolhemos analisar e discutir implicações da elaboração do foco narrativo para a construção do leitor ficcional em dois de seus principais romances: *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove*², datados do início e do fim de sua carreira, respectivamente. Assim, optamos por começar pela análise da obra que corresponde à época em que James fazia uso principalmente de um centro de consciência para estruturar a narrativa – esse é o conteúdo do capítulo 1. Na sequência (capítulo 2), analisamos o romance que corresponde à última fase de sua escrita: *The Wings of the Dove* que, por sua vez, apresenta diversos centros de consciência em sua construção. Nosso objetivo é compreender a evolução na escrita jamesiana no que diz respeito ao uso do foco narrativo – processo que se iniciou com o uso de apenas um centro de consciência e culminou em diversos refletores – e a forma como as modificações nas escolhas do escritor pressupõem, também, modos diferentes de tratamento do leitor ficcional. Ou seja, analisamos a construção do foco narrativo e suas implicações para a configuração retórica do leitor na narrativa. Naturalmente, portanto, tomamos como base os críticos que se interessam em discutir a figura do leitor inscrita no texto.

Além de serem representantes de dois períodos significativos da escrita jamesiana e fazerem uso de diferentes formas de construção de foco narrativo, os dois romances aqui selecionados apresentam aspectos relevantes para a

² Apesar de apresentarem algumas diferenças em relação ao texto original de Henry James, traduções em português das citações dos romances serão incluídas em notas de rodapé.

compreensão dos efeitos das escolhas formais feitas por Henry James: ambos apresentam um núcleo temático similar e personagens com funções e características semelhantes. Assim, o modo como Henry James conseguiu, através da manipulação do foco narrativo, projetar leitores diferentes e obter efeitos distintos, mesmo com tramas semelhantes, configura-se como importante objeto de análise. Além disso, a importância da figura do leitor na decodificação da história foi, por diversas vezes, tema de ensaios teóricos de Henry James. Por isso, a compreensão do leitor inscrito no texto jamesiano contribui para a formação de outro olhar sobre a obra jamesiana ainda pouco explorado pela crítica: o leitor enquanto figura participante, ativa e, sobretudo, necessária para que a literatura exista.

O núcleo principal de *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove* é formado por três personagens semelhantes: em ambos os romances há uma protagonista feminina com vontade de viver (Isabel Archer e Milly Theale), uma personagem feminina que planeja um modo de ficar com o dinheiro da protagonista (Madame Merle e Kate Croy) e, por fim, uma personagem masculina que está ou esteve envolvido emocionalmente com a antagonista da personagem principal (Gilbert Osmond e Merton Densher). Assim, desenvolvemos a análise das três personagens principais de cada romance, com ênfase nos momentos mais significativos da construção de cada uma delas. Não pretendemos, portanto, apresentar análise exaustiva dessas três personagens, uma vez que privilegiamos as implicações de sua construção para a questão do leitor configurado pelo foco narrativo.

Por fim, apresentamos no terceiro capítulo o referencial teórico desta dissertação. Dividimos a discussão entre considerações sobre o foco narrativo e sobre a figura do leitor em textos de ficção e, assim, refletimos sobre as principais diferenças encontradas nos dois romances jamesianos aqui analisados.

1. O PROCESSO DE ESCRITA DE UM MESTRE DA ARTE DA FICÇÃO: *THE PORTRAIT OF A LADY*

The Portrait of a Lady, romance publicado por Henry James em 1881, é uma das obras mais lidas do autor. Não por acaso, uma vez que foi este também seu romance mais laboriosamente discutido, analisado e problematizado pela crítica literária. Assim, por vezes, temos a impressão de que não há muito mais a ser dito sobre essas grandes obras da literatura mundial, tal como esse e outros romances jamesianos. No entanto, grandes nomes do cenário artístico tornam-se imortais justamente pelo fato de suas obras não se esgotarem após algumas discussões: quando se trata dessas obras que perduram devido à sua singularidade, há sempre algo mais a ser explorado. Naturalmente, o mesmo acontece com a maioria das obras de Henry James, que nunca param de nos brindar com novas possibilidades de interpretação e releituras. Retomando uma analogia feita pelo escritor no prefácio a esse romance, na qual ele afirma que a “casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas” (JAMES, 2011, p. 160) referindo-se à liberdade criativa do artista, acreditamos que a casa da ficção, ou seja, da boa ficção também possui um milhão de interpretações e releituras, talvez inesgotáveis.

The Portrait of a Lady pode ser considerado como a odisseia da vida de Isabel Archer em busca de liberdade, conhecimento e experiência. Isabel Archer é a típica personagem feminina encontrada na maioria dos romances e contos de James, uma vez que é a representação da mulher independente e forte, com vontade de conhecer o mundo e viver a vida ao máximo. Para alguns críticos literários, Isabel Archer e outras personagens femininas célebres de Henry James, como Daisy Miller e Milly Theale, foram criadas como forma de homenagear a memória de sua querida prima, Minnie Temple, morta ainda jovem.

No entanto, é importante considerar que esse romance é muito mais do que uma discussão sobre a figura da mulher e suas dificuldades em viver numa sociedade patriarcal do século XIX. *The Portrait of Lady* é a problematização do peso da tradição, desenvolvida através da personagem principal que, gradualmente,

parece perder sua identidade a fim de manter-se em um casamento infeliz. *The Portrait of a Lady* também trata dos perigos que a ganância e a sede por dinheiro podem trazer para a vida das pessoas. Esse romance é, sobretudo, o retrato de uma jovem que busca uma maneira de ser feliz mesmo após perceber que alguns erros cometidos têm consequências para a vida toda. Além disso, é também a expressão da preocupação e zelo de um escritor que tinha consciência dos modos de elaborar sua história.

Em seus ensaios de crítica literária, Henry James frequentemente refletiu sobre os efeitos de suas obras de ficção. James abordava assuntos inerentes à arte da ficção, como, por exemplo, os temas e a melhor forma de narrar suas histórias. Desse modo, parece que James não se preocupava muito com o tema escolhido para determinada narrativa; para ele bastava que fosse genuíno, sincero, pois

Um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão. Mas não haverá intensidade alguma, e portanto valor algum, se não houver liberdade para sentir e dizer. (JAMES, 1995, p. 26)

Consequentemente, o autor direcionou sua atenção à forma narrativa, visto que a intensidade da ilusão produzida por suas obras particularmente interessava-lhe. Assim, como já mencionado, Henry James possuía grande interesse por discussões ligadas ao emprego do foco narrativo.

Em *The Portrait of a Lady*, a organização do foco narrativo se dá de maneira devidamente planejada e arquitetada por Henry James e, por isso, a escolha do narrador pode ser considerada como um importante objeto de análise. Nesse romance, temos a presença de um narrador explícito que se apresenta como aquele que irá contar uma história; portanto, sabemos que a voz narrativa de *The Portrait of a Lady* se caracteriza por certo grau de onisciência.

Na verdade, o primeiro parágrafo já evidencia diversas questões formais que, naturalmente, se acentuam no decorrer do romance, como, por exemplo, a demarcação da figura do narrador como um “eu” que conta a história:

Under certain circumstances there are few hours in life more agreeable than the hour dedicated to the ceremony known as afternoon tea. There are circumstances in which, whether you partake of the tea or not—some people of course never do,—the situation is in itself delightful. 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. (JAMES, 1997, p. 5)³

Pode-se perceber também que há cuidado especial em situar o leitor na narrativa, visto que a caracterização do espaço e a introdução das personagens são bem demarcadas, pelo menos na primeira parte do romance. Nesse sentido, *The Portrait of a Lady* pode ser considerado como um romance que pertence à fase inicial da produção literária de Henry James que, gradualmente, evoluiu para uma forma mais impessoal de narração.

Em *The Portrait of a Lady* há, basicamente, três personagens que compõem o núcleo da narrativa. A principal delas, obviamente, é Isabel Archer, a jovem cuja história é contada. Isabel Archer pode ser considerada – como o próprio Henry James afirma no prefácio – como uma moça enfrentando o destino semelhante ao da maioria das mulheres de seu século: o casamento, a falta de liberdade e a opressão. O destino de Isabel Archer, no entanto, é modificado quando ela encontra e torna-se próxima de Madame Merle que, posteriormente, a apresenta para Gilbert Osmond. Desse modo, é importante considerar as implicações formais da organização do foco narrativo em *The Portrait of a Lady* e o modo como essa organização pressupõe a recepção dessas três personagens principais.

A escolha de também analisar Madame Merle e Gilbert Osmond deve-se ao fato de serem personagens relacionadas, de modo mais direto, às mudanças que ocorrem na vida de Isabel Archer. Madame Merle é a pessoa que, ao saber que Isabel herdou uma fortuna, percebe que talvez haja uma maneira de lucrar com isso. No entanto, seus motivos parecem ser justificados pelo desejo de agradar seu ex-amante e, principalmente, proporcionar uma vida de luxos à sua filha, Pansy. Assim, Merle arquiteta com Gilbert Osmond uma forma de fazer Isabel aceitar o casamento com ele, pai de sua filha. Nesse sentido, parece fácil identificar quem são as personagens positivas e negativas em *The Portrait of a Lady*. No entanto, a escrita de Henry James nunca é passível de simplificações e reducionismos e, por isso, faz-

³ Em determinadas circunstâncias, há poucas horas na vida mais agradáveis do que aquela dedicada à cerimônia conhecida como chá da tarde. Há circunstâncias em que, tomemos ou não o chá – algumas pessoas, logicamente, jamais o fazem -, a situação é, em si, encantadora. As que tenho em mente ao começar a narrativa desta simples história criaram um cenário admirável para um inocente passatempo. Os apetrechos do pequeno banquete haviam sido dispostos sobre o gramado de uma velha casa de campo inglesa, no que eu poderia chamar de perfeito decorrer de uma esplêndida tarde de verão. (JAMES, 2007, p. 25)

se importante analisar as nuances que justificam ou, pelo menos, tornam compreensível o comportamento de Madame Merle e Gilbert Osmond.

Assim, pensamos ser importante considerar as implicações da organização do foco narrativo, especialmente devido à presença de uma voz narrativa tão demarcada. Parece-nos interessante discutir o modo como o narrador apresenta a história, pois, ao variar intencionalmente o posicionamento em relação à matéria narrada e fazer interferências na narrativa, esse narrador constrói diferentes efeitos para o leitor. Desse modo, são analisados os espaços abertos para a participação do leitor que estão implicados na organização do foco narrativo. Essa análise necessariamente compreende a discussão dos valores morais expressos por essas três personagens e percebidos através do posicionamento do narrador.

1.1 O RETRATO DE UMA JOVEM DESAFIANDO SEU DESTINO: ISABEL ARCHER

As razões que tornam determinada personagem conhecida e lembrada por décadas no mundo literário parecem ser diversas. Para alguns críticos literários, o fato de algumas personagens se tornarem “imortais” deve-se à sua história que, de algum modo, toca e aquece as lembranças mais profundas do leitor. Para outros, no entanto, somente uma história atrativa não é suficiente: é preciso que a história da personagem e, sobretudo, o efeito causado pelo modo como a história é organizada sejam impecáveis. Podemos afirmar, portanto, que Henry James criou uma das personagens mais célebres de sua carreira ao fazer uso de maneira primorosa da técnica literária na manipulação do foco narrativo para construir a história de Isabel Archer.

Isabel Archer é uma jovem de Albany que tem como uma de suas principais características a vontade de ver o mundo e conhecer muito da vida antes de se prender às restrições de um casamento. Na verdade, Isabel Archer é o retrato daquilo que Henry James abordava em seus ensaios de crítica literária: James acreditava que suas personagens deveriam ser pessoas com mentes “elevadas”, mas sujeitas a limitações humanas realistas, como argumenta Wayne Booth (1983). Somente desse modo, para James, o leitor experimentaria com mais intensidade as suas histórias. Para alcançar tais objetivos, portanto, James escolheu Isabel Archer para ser o centro de consciência desse romance e, conseqüentemente, o principal foco de atenção do narrador.

Assim, Henry James, ao recordar o germe de sua ideia no prefácio a *The Portrait of a Lady*, apresenta um pouco de seu método de criação dessa personagem:

Milhões de jovens atrevidas, inteligentes ou não, diariamente arrostam seu destino – e o que tanto lhes *reserva* o destino, para que façamos um alvoroço sobre isso? Pois o romance é por sua própria natureza um “tumulto”, um tumulto sobre algo, e, quanto mais ampla a forma assumida, maior, claro, o tumulto. Dirigia-me, portanto, consciente nessa direção – para positivamente criar um tumulto em torno de Isabel Archer. (JAMES, 2011, p. 163)

Aliás, é desse modo –com a criação de um tumulto- que o leitor descobre quem é Isabel Archer, a jovem a quem o título do romance se refere. Nos momentos iniciais de *The Portrait of a Lady*, há um movimento na organização da narrativa que concerne tanto a contextualização do espaço como a focalização do narrador nas personagens que aguardam a visita de Isabel. Os capítulos iniciais, portanto, evidenciam o padrão formal dessa narrativa no que concerne o uso do foco narrativo: nesse romance, o foco narrativo será constituído por um balanço entre a técnica narrativa de mostrar o que está acontecendo ao leitor (*showing*) e a de contar os acontecimentos (*telling*).

Desse modo, no que diz respeito à introdução de Isabel Archer na narrativa - e o tumulto causado em torno de sua iminente chegada à casa de seus tios-, pode-se afirmar que muitas incertezas rondam a identidade dessa jovem norte-americana. E, assim como as próprias personagens da história, o leitor é direcionado a se questionar sobre quem é essa moça:

But who is 'quite independent,' and in what sense is the term used?—that point is not yet settled. Does the expression apply more particularly to the young lady my mother has adopted, or does it characterise her sisters equally?—and is it used in a moral or in a financial sense? Does it mean that they have been left well off, or that they wish to be under no obligations? or does it simply mean that they are fond of their own way? (JAMES, 1997, p. 13)⁴

Através da narração direta dos pensamentos de Ralph Touchett, primo de Isabel, o leitor é conduzido a compreender Isabel e, pouco a pouco, constrói-se o retrato dessa personagem. Na verdade, essa pré-apresentação de Isabel como uma mulher forte e independente de certa forma aumenta a intensidade do potencial trágico do romance e impulsiona questões acerca do que ela fará de sua vida e de que modo enfrentará o seu destino.

Desse modo, quando Isabel é de fato introduzida no sexto capítulo, o leitor já conhece um pouco sobre sua história e sua vida. Apesar disso, o narrador dispensa considerável atenção à sua apresentação, visto que essa personagem será o centro principal de consciência da narrativa a partir desse momento:

⁴ Mas quem é “muito independente”, e em que sentido o termo é usado? Esse ponto ainda não está esclarecido. A expressão aplica-se especificamente à jovem que minha mãe adotou, ou caracteriza suas irmãs? E é usada em sentido moral ou financeiro? Significa que elas ficaram em boa situação, ou que elas não desejam assumir nenhuma obrigação? Ou simplesmente significa que elas gostam de fazer as coisas do seu jeito? (JAMES, 2007, p. 35)

ISABEL ARCHER was a young person of many theories; her imagination was remarkably active. It had been her fortune to possess a finer mind than most of the persons among whom her lot was cast; to have a larger perception of surrounding facts, and to care for knowledge that was tinged with the unfamiliar. It is true that among her contemporaries she passed for a young woman of extraordinary profundity; for these excellent people never withheld their admiration from a reach of intellect of which they themselves were not conscious, and spoke of Isabel as a prodigy of learning, a young lady reputed to have read the classic authors—in translations. (JAMES, 1997, p. 46)⁵

É importante notar o modo cuidadoso com que o narrador apresenta essa personagem, já que as informações são dadas ao leitor de forma assertiva e sem espaço para questionamentos como, por exemplo, se são condizentes ou não com a personagem. Como veremos na sequência, o posicionamento do narrador em relação ao que está sendo narrado balanceia entre momentos em que não há espaço para questionamentos por parte do leitor, como no exemplo acima, e momentos em que espaços para dúvidas são abertos.

Nesse sentido, podemos afirmar que o narrador apresenta as características mais superficiais de Isabel Archer de modo direto, com um ritmo rápido e por meio de frases curtas. Após isso, parece que há um movimento de aproximação em que o narrador se infiltra na consciência de Isabel a fim de mostrar ao leitor algumas características mais profundas da personagem. Desse modo, à medida que o narrador explora algumas crenças e anseios da personagem, o ritmo – antes rápido e assertivo - torna-se mais denso:

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 should find herself some day in a difficult position, so that she might 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 young girl. (JAMES, 1997, p. 48)⁶

⁵ Isabel Archer era uma jovem de muitas teorias; tinha imaginação extraordinariamente ativa. Tivera a sorte de possuir mente mais aguçada do que a maioria das pessoas que a rodeavam; de ter uma percepção mais ampla dos fatos e de se interessar pelo saber que se caracterizasse por ser fora do comum. É verdade que, entre seus contemporâneos, ela passava por uma jovem de extraordinária profundidade, pois essas excelentes pessoas jamais continham sua admiração por um alcance de intelecto do qual elas próprias não estavam conscientes e referiam-se a Isabel como um prodígio de sabedoria, alguém que diziam ter lido os clássicos – traduzidos. (JAMES, 2007, p. 74)

⁶ Sua vida estaria sempre em harmonia com a impressão mais agradável que ela causasse; seria o que parecia e pareceria o que era. Às vezes, chegava até a desejar ver-se um dia numa situação difícil para poder ter o prazer de ser tão heróica quanto a ocasião exigisse. No todo, com seu parco conhecimento, seus ideais exacerbados, sua confiança ao mesmo tempo inocente e dogmática, seu

Nesse momento ainda de apresentação da personagem, percebe-se que o posicionamento do narrador mudou em relação à citação anterior: antes, a preocupação do narrador era contar como Isabel Archer era e, assim, não abrir espaço para questionamentos. Agora, ao narrar os pensamentos mais profundos da personagem e o modo como ela encara a vida, o narrador mostra como a personagem se sente e, conseqüentemente, aumenta-se o grau de exigência por parte do leitor, visto que temos frases mais densas, metafóricas e subjetivas. Curiosamente, o narrador parece ter consciência de que a descrição apresentada acima, de certa forma, abre margem para uma interpretação que talvez não fosse de sua intenção e, por isso, a narrativa é interrompida para um comentário:

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. 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 her independence. (JAMES, 1997, p. 48)⁷

Desse modo, nessa narrativa há diversas interferências diretas do narrador que direcionam a compreensão da história. No exemplo acima, podemos perceber o cuidado da voz narrativa no que diz respeito ao modo como Isabel Archer pode ser lida; por isso, faz-se necessário comentar quais as intenções previstas pelo narrador. Na verdade, o modo como o narrador dialoga com a figura do leitor é curioso: a partir da análise, podemos perceber que o leitor é também um elemento da narrativa, visto que o narrador nomeia-o assim como nomeia uma personagem. Por isso, em *The Portrait of a Lady* há configuração de um determinado leitor de modo explícito.

Isabel Archer é apresentada, como vimos, como uma jovem inteligente que chama atenção por parecer ser independente e curiosa. Com o desenrolar da ação narrativa, outras grandes questões que serão exploradas na história vão se apresentando como, por exemplo, a da figura da mulher. De fato, essa é uma das questões relevantes de *The Portrait of a Lady*, posto que Isabel Archer difere de outras mulheres de seu convívio por ter opinião própria. Podemos afirmar, portanto,

temperamento ao mesmo tempo exigente e indulgente, sua mescla de curiosidade e enfado, de vivacidade e indiferença, seu desejo de parecer sob um prisma favorável e, se possível, ser ainda melhor, sua determinação de ver, experimentar e conhecer, sua combinação de espírito delicado inconstante como uma chama, com a impetuosa e pessoal criatura de recursos. (JAMES, 2007, p. 76)
⁷ seria uma vítima fácil de crítica científica se não fosse destinada a despertar no leitor um impulso mais terno e de expectativa mais pura. Era uma das teorias de Isabel Archer ter muita sorte de ser independente e fazer uso muito bem esclarecido de sua independência. (JAMES, 2009, p. 76)

que James problematiza a questão da liberdade feminina por ser algo atípico no mundo europeu do século XIX. Além disso, a personagem pretende fazer bom uso de sua independência, o que pode ser entendido como uma ironia, visto que ela não foi mais capaz de realizar suas vontades após o casamento.

Isabel Archer é levada por sua tia à Europa para viver uma grande experiência e, possivelmente, casar bem. A convivência com os ares europeus gradualmente traz mudanças à personalidade da protagonista que, ao fim da narrativa, não será mais a jovem ingênua do início da história. Assim, é importante considerar como se dá essa lenta mudança na personalidade e no comportamento da personagem, como consequência do peso trazido por suas próprias decisões. Inicialmente, Henrietta Stackpole, amiga antiga de Isabel, estranha o comportamento da protagonista e resalta isso, como podemos ver em um diálogo entre elas:

‘Well, I don’t care; you have changed. You’re not the girl you were a few short weeks ago, and Mr. Goodwood will see it. I expect him here any day.’
 ‘I hope he’ll hate me then,’ said Isabel.
 ‘I believe you hope it about as much as I believe him capable of it.’
 To this observation our heroine made no return; she was absorbed in the alarm given her by Henrietta’s intimation that Caspar Goodwood would present himself at Gardencourt. (JAMES, 1997, p. 92)⁸

Esse é um dos primeiros indícios da mudança gradual de Isabel Archer durante sua estada na Europa. Na passagem acima, Henrietta destaca que Caspar Goodwood, antigo pretendente norte-americano de Isabel, irá perceber que ela já não é mais a mesma jovem que era quando saiu dos Estados Unidos. Nesse sentido, até o presente momento da narrativa, só é possível afirmar que a mudança apontada por Henrietta Stackpole é de cunho superficial, visto que isso ainda não é explorado de forma substancial pelo narrador.

Nesses capítulos introdutórios da narrativa, o que é mostrado e explorado de forma considerável é a relação de Isabel Archer com seus possíveis pretendentes. Além de Caspar Goodwood, lorde Warburton mostra interesse em se casar com a protagonista. Assim, num dos encontros de Isabel com lorde Warburton, o leitor

⁸ - Bom, não quero saber; você está mudada. Não é a moça de algumas semanas atrás, e o senhor Goodwood vai perceber isso. Estou esperando a chegada dele aqui a qualquer momento./ - Espero que ele me odeie então – disse Isabel./ - Creio que você espera tanto isso quanto eu creio que ele seja capaz de fazê-lo./ Nossa heroína não deu resposta a esse comentário; estava absorta no receio que lhe infundira a informação de Henrietta de que Caspar Goodwood iria apresentar-se em Gardencourt. (JAMES, 2007, p. 128)

descobre, através das palavras do narrador, que ela já desconfiava que Warburton a pediria em casamento e que ele irá declarar seu amor para ela mais cedo ou mais tarde. No entanto, o narrador argumenta com o leitor que essa atitude de Isabel não deve ser considerada como uma simples presunção pedante de sua parte:

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 this idea of Lord Warburton's making love 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. (JAMES, 1997, p. 94)⁹

Essa interferência do narrador é bastante curiosa, visto que, mais uma vez, ele dialoga com o leitor por ele previsto. Chama mais atenção aqui o balanço entre os espaços abertos pelo narrador para interpretação e o momento em que o narrador pressupõe o que o leitor entendeu e, por isso, retoma o controle da narrativa e direciona a interpretação para o que ele deseja que seja compreendido, justificando, assim, a atitude de Isabel.

Desse modo, há uma alternância entre os momentos em que esse narrador nos mostra diretamente os diálogos das personagens e os momentos em que o leitor vê somente o que o narrador conta e comenta sobre os episódios da narrativa, o que, de certo modo, delimita as possibilidades de interpretação. Por isso, podemos argumentar que, principalmente nos capítulos iniciais da narrativa, não há espaço para dúvidas, pois apesar de, por vezes, não termos acesso direto ao que as personagens estão pensando, o narrador interrompe a narrativa para apresentar seus próprios comentários interpretativos. De fato, o narrador informa ao leitor se as personagens estão sendo sinceras ou não, e se o que foi dito é verdade: “These words of Isabel's were not perfectly sincere, for she had no doubt whatever that he was serious. They were simply a tribute to the fact, of which she was perfectly aware, that those he himself had just uttered would have excited surprise on the part of the public at large” (JAMES, 1997, p. 97)¹⁰. Podemos perceber, conseqüentemente, que o narrador faz interferências cruciais para o entendimento da história:

⁹ Tal alarme era composto de vários elementos, nem todos desagradáveis: na verdade, passara alguns dias analisando-os e conseguira separar a parte agradável da idéia de lorde Warburton “declarar-se”. Alguns leitores poderão achar que a jovem estava sendo ao mesmo tempo precipitada e inconvenientemente melindrosa; mas este último fato, se a acusação for verdade, poderá servir para exonerá-la do descrédito do primeiro. (JAMES, 2007, pp. 130 – 131)

¹⁰ As palavras de Isabel não eram de todo sinceras, pois ela não tinha a menor dúvida de que ele falava sério. Eram apenas um tributo ao fato, do qual ela estava bem consciente, de que as palavras

Smile not, however, I venture to repeat, at this simple young lady from Albany, who debated whether she should accept an English peer before he had offered himself, and who was disposed to believe that on the whole she could do better. She was a person of great good faith, and if there was a great deal of folly in her wisdom, those who judge her severely may have the satisfaction of finding that, later, she became consistently wise only at the cost of an amount of folly which will constitute almost a direct appeal to charity. (JAMES, 1997, p. 96) ¹¹

Na citação acima, em que o narrador ainda está mostrando ao leitor o encontro de Isabel Archer com lorde Warburton, há mais uma vez uma pausa no desenrolar da história para comentários. No entanto, esse comentário parece ser de outra ordem: aqui, vemos o narrador dialogando com o que ele presume que o leitor está interpretando da situação. Além disso, parece importante que algumas questões sejam esclarecidas no que diz respeito ao comportamento de Isabel e, portanto, o narrador defende as atitudes da personagem com uma antecipação do que acontecerá no futuro. De forma sutil, o narrador antecipa o destino de Isabel Archer ao dialogar com o que o leitor possivelmente interpretou. Assim, podemos afirmar que essa é uma postura adotada pelo narrador que, ao mesmo tempo, demonstra o seu modo por vezes incisivo, já que ele direciona a interpretação do leitor, mas também abre espaço para diversas dúvidas, pois o leitor provavelmente ficará se questionando o que acontecerá, de fato, com Isabel Archer. Aliás, nessa narrativa, o contraste entre o que é dito de forma assertiva e o que fica somente subentendido é considerável. Ainda no diálogo de Isabel Archer com lorde Warburton, por exemplo, é possível perceber que o narrador se distancia e deixa as personagens se expressarem. No entanto, muito do que Isabel Archer diz é vago e ambíguo e, por isso, parece até incompleto:

“That reason that I wouldn’t tell you,” she said, “I will tell it you, after all. It is that I can’t escape my fate.”
 “Your fate?”
 “I should try to escape it if I should marry you.”
 “I don’t understand. Why should not that be your fate, as well as anything else?”(...)
 “I know it is not. It’s not my fate to give up—I know it can’t be.” (...) “Not in the usual sense. It is getting—getting—getting a great deal. But it is giving

que ele acabara de pronunciar teriam despertado surpresa por parte de um mundo vulgar. (JAMES, 2007, p. 134)

¹¹ Não sorriam, contudo, atrevo-me a repetir, dessa simples jovem de Albany a debater se deveria aceitar um par inglês antes de ele tê-la cortejado e disposta a acreditar que, no todo, poderia arranjar coisa melhor. Ela era uma pessoa de grande boa-fé e, se havia muito de falta de juízo em sua sabedoria, aqueles que a julgarem com severidade terão a satisfação de ver que, mais tarde, ela tornou-se sábia e coerente somente à custa de uma parcela de desvario que irá constituir quase um apelo direto à caridade. (JAMES, 2007, p. 132)

up other chances.” “I can’t escape unhappiness,” said Isabel. “In marrying you, I shall be trying to.” (...)

“Well, if you are bent on being miserable, I don’t see why you should make me so. Whatever charms unhappiness may have for you, it has none for me.”

“I am not bent on being miserable,” said Isabel. “I have always been intensely determined to be happy, and I have often believed I should be. I have 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 yourself.”

“By separating yourself from what?”

“From life. From the usual chances and dangers, from what most people know and suffer.” (JAMES, 1997, pp. 122-123)¹²

Isabel Archer parece tentar convencer lorde Warburton de que eles não devem se casar, pois ela precisa continuar livre. Assim, até esse momento, sua fala condiz com suas atitudes e com seus pensamentos que, até então, vinham sendo mostrados pelo narrador. Por outro lado, não há esclarecimento quanto ao que exatamente Isabel se refere ao comentar que seu destino é ser infeliz: se é algo geral, como por exemplo, a situação de todas as mulheres de sua sociedade; se é algo relacionado especificamente à sua ideia sobre o casamento, ou se simplesmente ela acredita que nunca será verdadeiramente feliz. Com o afastamento do narrador, portanto, forma-se também uma lacuna prevista para ser preenchida com a interpretação do leitor. Nesse sentido, podemos perceber claramente como se dá o balanço entre momentos em que o narrador se faz muito presente na narrativa, através de interferências diretas, por exemplo, e o modo como o afastamento do narrador aumenta o espaço para a participação do leitor. Afinal, essas frases de Isabel parecem também ser premonitórias, mas, como o leitor não é informado sobre o que a personagem está pensando, é impossível entender ao que exatamente ela se refere.

¹² - Aquele motivo que não queria contar-lhe, vou revelar, afinal. É que não posso escapar a meu destino./ - Seu destino?/ - Estaria tentando escapar se casasse com o senhor./ - Não compreendo. Por que este não poderia ser o seu destino, como qualquer outro?/ - Sei que não é. Não é meu destino renunciar, sei que não pode ser. (...) Não no sentido habitual. É receber, receber, receber muitas coisas. Mas é renunciar a outras oportunidades. (...) Não posso fugir da infelicidade – disse Isabel – Ao casar com o senhor, estarei tentando fazer isso. (...)/ - Bem, se está decidida a ser infeliz, não vejo por que deve também querer que eu o seja. Sejam quais forem os encantos que uma vida infeliz tenha para a senhorita, não tem nenhum para mim./ - Não estou decidida a levar uma vida infeliz – disse Isabel. – Sempre estive intensamente decidida a ser feliz e muitas vezes acreditei que seria. Disse isso a todos; pergunte a quem quiser. Mas de vez em quando me vem à cabeça que nunca poderei ser feliz de um modo extraordinário; não virando as costas, separando-me./ - Separando-se do quê?/ - Da vida. Das oportunidades e dos perigos habituais, dos que a maioria das pessoas conhece e sofre. (JAMES 2007, pp. 164-165)

Além dessa conversa com lorde Warburton, em que uma atmosfera incerta sobre o futuro de Isabel é criada, um diálogo com Henrietta Stackpole também ajuda o leitor a compreender um pouco dos anseios da personagem. Nesse momento, Isabel Archer já herdou uma grande fortuna de seu tio – a pedido de seu primo que deseja ver o que ela fará de seu destino com liberdade financeira - e, por isso, encontra-se em situação privilegiada para realizar tudo o que almeja, a saber, colocar em prática a sua fervorosa vontade de viver, de ver o mundo. No entanto, o fato de Isabel ter herdado uma fortuna parece se tornar um fardo para ela:

“If Mr. Touchett had consulted me about leaving you the money,” she frankly said, “I would have said to him, ‘Never.’”
 “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.” (JAMES, 1997, p. 201)¹³

Na passagem acima, Isabel sugere de modo sutil que teme o que pode acontecer no seu futuro, ao perguntar à sua amiga mais próxima, em um tom que demonstra preocupação, se ela realmente acredita que o dinheiro pode ser a causa de sua ruína. Na verdade, o fato de ter herdado uma grande fortuna de seu tio torna-se uma maldição na vida de Isabel Archer, já que, como Henrietta afirma, poderá confirmar as tendências perigosas da personagem, pois agora ela tem chance de fazer o que bem entender.

Somente após ter se tornado uma pessoa influente devido à herança, Isabel Archer vê pessoas gananciosas se aproximarem dela. Assim, outro tema importante de *The Portrait of a Lady* é a questão do dinheiro e o modo como ele pode transformar as pessoas. Sabe-se que Isabel é enganada por duas pessoas, Gilbert Osmond e Madame Merle, que almejam ficar com sua herança. Para tanto, eles não medem esforços na tentativa de convencer a jovem de que Osmond é o homem certo para ela. De fato, assim como outros romances jamesianos, como é o caso de

¹³ - Se o senhor Touchett tivesse me consultado sobre lhe deixar esse dinheiro, eu teria dito a ele: “Nunca!” – afirmou com franqueza./ - Entendo – respondeu Isabel. – Acha que acabará sendo uma maldição disfarçada. Talvez seja./ - Deixe pra alguém de quem não goste tanto, é o que eu teria dito./ - A você, por exemplo? – sugeriu Isabel, jocosa. E depois perguntou, em tom bem diferente: - Acredita mesmo que vá me arruinar?/ - Espero que não a arruíne, mas com certeza irá reforçar suas tendências perigosas. (JAMES, 2007, p. 259)

The Wings of the Dove, a história de Isabel parece ser um alerta sobre os perigos que o dinheiro pode significar na vida das pessoas.

Dessa forma, após rejeitar dois pretendentes considerados socialmente ideais, já que tanto Caspar Goodwood como lorde Warburton possuíam uma boa condição financeira, Isabel Archer cede aos encantos de Gilbert Osmond. Quando Isabel está prestes a sair em viagem pelo mundo, Osmond declara seu amor por ela e, ao retornar de sua viagem, Isabel já está noiva dele. Na verdade, é bastante curiosa a transição entre os capítulos 29, que se encerra com a declaração de Osmond e a iminente viagem de Isabel, o capítulo 30, em que Isabel visita Pansy a pedido de Osmond, o capítulo 31, que tem início com Isabel de volta à casa de sua tia, e o capítulo 32, em que Isabel encontra Goodwood. No capítulo 31, em especial, há um salto temporal, pois Isabel Archer encontra-se na sala de sua tia, um ano após sua 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 springtime, shortly after her return to the Palazzo Crescentini, and a year from the date of the incidents I have just narrated. (JAMES, 1997, p. 295)¹⁴

O narrador propositalmente deixa de narrar tais acontecimentos, pois julga-os de pouca importância. Assim, cumpre atentar para o fato de que muito não é informado ao leitor sobre o que aconteceu na vida de Isabel durante um ano. No entanto, há evidências de que a personagem passou por diversas mudanças nesse período, que são percebidas no modo como o narrador transmite as impressões da personagem sobre si mesma:

The lapse of a year may doubtless account for a considerable increase of gravity; though this will depend a good deal upon the manner in which the year has been spent. Isabel had spent hers in seeing the world; she had moved about; she had travelled; she had exerted herself with an almost passionate activity. She was now, to her own sense, a very different person from the frivolous young woman from Albany who had begun to see Europe upon the lawn at Gardencourt a couple of years before. She flattered herself that she had gathered a rich experience, that she knew a great deal more of life than this light-minded creature had even suspected. If her thoughts just now had inclined themselves to retrospect, instead of

¹⁴ Isabel voltou a Florença, mas só depois de vários meses, um intervalo de tempo que foi repleto de incidentes. Porém não é desse período que vamos nos ocupar mais; nossa atenção está de novo voltada para um certo dia no fim da primavera, logo depois de sua volta ao Palazzo Crescentini, e um ano depois da data dos acontecimentos que acabamos de narrar. (JAMES, 2007, p. 372)

fluttering their wings nervously about the present, they would have evoked a multitude of interesting pictures. (JAMES, 1997, pp. 295-296)¹⁵

O tom da narrativa se adensa na medida em que voltamos a acompanhar o pensamento de Isabel. Nesse momento, Isabel já não se sente mais como uma jovem curiosa, e, aparentemente, a 'antiga Isabel' é vista por ela como frívola. Além de permitir acesso ao modo como Isabel se percebe após voltar de sua viagem, o narrador sutilmente comenta algo bastante relevante sobre o que aconteceu durante a viagem de Isabel: Gilbert Osmond passou três semanas convivendo com Isabel, enquanto ela estava na casa de Madame Merle:

A few days after her arrival Gilbert Osmond came down 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 be very happy to accept an invitation given long before, and went to pay a visit to the Palazzo Crescentini, Madame Merle on this occasion remaining in Rome. (JAMES, 1997, p. 301)¹⁶

É possível perceber, portanto, o modo como a ordem dos acontecimentos é manipulada. Primeiramente, o leitor descobre que Isabel está na casa de sua tia, já de volta de sua viagem e, por alguns instantes, acompanha o modo como ela se sente após voltar. Logo em seguida, o leitor é levado de volta ao tempo da viagem de Isabel para ser informado que Osmond e Isabel passaram bastante tempo juntos. Somente após todas essas informações que, obviamente, não estão na ordem cronológica, é que o narrador nos informa como Isabel chegou onde está; ou seja, o leitor é levado de volta ao tempo presente da ação narrativa. É preciso considerar, entretanto, que um momento crucial, tanto na vida de Isabel quanto para o entendimento de algumas questões da narrativa, não é narrado: o pedido de casamento de Osmond para Isabel. Dessa forma, parece que há uma tentativa, por

¹⁵ Estava séria e com certeza mais sobrecarregada pela experiência do decorrer de um ano que ela passara vendo o mundo. Tinha vagado, digamos, pelo espaço e examinado grande parte da humanidade e, portanto, agora era, a seus próprios olhos, pessoa muito diferente da jovem frívola de Albany que começara a avaliar a Europa no gramado de Gardencourt uns dois anos antes. Agradava-lhe pensar que recolhera sabedoria e aprendera muito mais da vida do que aquela criatura fútil sequer desconfiava. Se o pensamento dela agora tivesse se voltado em retrospecto, em vez de bater asas nervosamente em volta do presente, teria evocado uma multidão de imagens interessantes. (JAMES, 2007, p. 372)

¹⁶ Alguns dias após sua chegada, Gilbert Osmond veio de Florença e ficou três semanas, durante as quais o fato de ela estar com sua velha amiga, madame Merle, em cuja casa ela se hospedara, tornou virtualmente inevitável que ele a visse todos os dias. Quando o fim de abril chegou, ela escreveu para a senhora Touchett que agora ficaria contente em aceitar um convite feito há muito, e foi fazer uma visita ao Palazzo Crescentini, enquanto madame Merle, dessa vez, ficava em Roma. (JAMES, 2007, p. 379)

parte do narrador, de omitir esse fato que, no capítulo seguinte será revelado ao leitor durante o encontro de Isabel com Caspar Goodwood. A grande questão, por isso, parece estar relacionada aos motivos pelos quais esse acontecimento não é narrado: fica implicado, na fala do narrador, que Isabel Archer foi pedida em casamento durante as três semanas em que ficou na casa de Merle e que Osmond a visitava frequentemente. No entanto, isso nunca é realmente declarado ou explicado pelo narrador. É possível afirmar, por conseguinte, que, nesse ponto da narrativa em que pouco é declarado ao leitor, o espaço previsto para a participação do leitor configurado pela narrativa intensifica-se, já que se faz necessário um leitor que possa preencher as lacunas do que não é dito e, sobretudo, fazer inferências a partir do que é dito.

Como mencionado acima, o leitor somente tem a informação de que Isabel está na casa de sua tia à espera de alguém, mas não de quem é essa pessoa. Assim, somente após todas as idas e vindas temporais do narrador e a mudança de capítulo descobrimos que essa pessoa é Caspar Goodwood. E o motivo que o levou até o encontro de Isabel: uma carta enviada por ela mesma pedindo que ele a encontrasse o mais brevemente possível. Na verdade, Isabel queria contar pessoalmente a Goodwood que estava noiva. Aliás, esse é o momento e o modo como também o leitor sabe sobre o noivado da protagonista. Não é novidade que Goodwood exerce um papel relevante na vida de Isabel Archer, visto que ele sempre foi aquele de quem ela lembrava com carinho após ir para a Europa. No entanto, o leitor não descobre qual era o tipo de relação e o grau de proximidade entre os dois, pois, com o desenrolar da história, somos informados de que ele já fazia parte de sua vida e que era um pretendente. A importância de Goodwood é evidenciada pela reação de Isabel, logo após a partida dele:

Five minutes after he had gone she burst into tears. Her fit of weeping, however, was of brief duration, and the signs of it had vanished when, an hour later, she broke the news to her aunt. I use this expression because she had been sure Mrs. Touchett would not be pleased; Isabel had only waited to tell her till she had seen Mr. Goodwood. (JAMES, 1997, p. 308)¹⁷

Apesar de ter chorado por pouco tempo, o fato de Isabel ter considerado mais importante contar primeiro sobre seu noivado a Goodwood do que à sua tia

¹⁷ Cinco minutos depois de ele ter partido, ela irrompeu em lágrimas. A crise de choro, entretanto, logo amainou, e todos os seus sinais desapareceram quando, uma hora mais tarde, ela deu a má notícia à tia. Uso essa expressão porque ela tinha certeza de que a senhora Touchett não iria gostar; Isabel apenas esperou para dizer-lhe depois de ter visto o senhor Goodwood. (JAMES, 2007, p. 387)

demonstra a importância dele na vida dela. Essa interpretação parece-nos cabível, visto que o narrador interrompe a narrativa para fazer esse comentário. Assim, podemos perceber que, como vários momentos prévios não informaram o suficiente ao leitor – ou seja, abriram-se lacunas para que o leitor as preenchesse -, fez-se necessária a interferência do narrador para ressaltar a importância de Goodwood e o desgosto de Mrs. Touchett em relação ao noivado de sua sobrinha.

Após o casamento de Isabel com Osmond, a mudança gradual que alegamos acontecer tanto no comportamento da personagem como no modo como a história é narrada intensifica-se. O ritmo da narrativa parece se adensar cada vez mais, talvez como forma de acompanhar – e ser capaz de transmitir - o sofrimento pelo qual Isabel Archer está passando. Não é novidade que Isabel casou-se com um homem egoísta e opressor. O que é novo aqui é o modo como a personagem lida com seus conflitos internos que estão relacionados principalmente com sua própria decisão de casar; conflitos que, a partir desse momento, serão explorados. Assim, o leitor passa a acompanhar diferentes nuances da personagem que, aqui, dizem respeito aos deveres que ela tem como esposa e, sobretudo, às implicações morais de sua infelicidade:

When Isabel was unhappy, she always looked about her—partly from impulse and partly by theory—for some form of exertion. She could never rid herself of the conviction that unhappiness was a state of disease; it was suffering as opposed to action. To act, to do something—it hardly mattered what—would therefore be an escape, perhaps in some degree a remedy. Besides, she wished to convince herself that she had done everything possible to content her husband; she was determined not to be haunted by images of a flat want of zeal. (JAMES, 1997, p. 382)¹⁸

No trecho acima, percebe-se que o narrador aproxima-se da consciência de Isabel para transmitir como a personagem se sente em relação ao que ela considera seu dever: ser uma boa esposa. Nesse momento da narrativa, Isabel Archer enfrenta um dilema, pois Osmond deseja que ela convença lorde Warburton a pedir Pansy em casamento. No entanto, Isabel está dividida entre fazer aquilo que seu marido deseja que ela faça - e, talvez, trazer um pouco de paz para seu casamento – e sua consciência, pois fazer isso seria “trair” Pansy, que ela sabe ser apaixonada por

¹⁸ Quando Isabel estava infeliz, sempre olhava em volta – em parte por impulso e em parte por teoria -, procurando alguma forma de atividade positiva. Nunca conseguia libertar-se da sensação de que a infelicidade era uma condição de enfermidade – sofrer em vez de fazer. “Fazer”, não importa o que, seria portanto uma saída, talvez um remédio, até certo ponto. Além disso, queria convencer-se de que fizera todo o possível para contentar o marido; estava decidida a não ser perseguida por visões da inércia da esposa dele ao ser convocada. (JAMES, 2007, p. 478)

Rosier, pretendente que Osmond não aprova por não ser rico o suficiente. Assim, podemos perceber o quanto é importante para a personagem manter-se fiel àquilo que ela acredita; essa é uma atitude que lhe traz diversas consequências. Nesse sentido, comentários do narrador ajudam o leitor a compreender um pouco mais quanto Isabel se sente dividida:

It may seem to the reader that Isabel had suddenly grown strangely cynical; for she ended by saying to herself that this difficulty could probably be arranged. Somehow, an impediment that was embodied in poor Rosier could not present itself as a dangerous one; there were always means of levelling secondary obstacles. Isabel was perfectly aware that she had not taken the measure of Pansy's tenacity, which might prove to be inconveniently great; but she inclined to think the young girl would not be tenacious, for she had the faculty of assent developed in a very much higher degree than that of resistance. (JAMES, 1997, pp. 383-384)¹⁹

Aqui vemos claramente como Isabel considera que o fato de Rosier e Pansy se amarem pode ser “facilmente resolvido”. Assim, faz-se necessária uma interrupção do narrador para justificar porque Isabel, por ter pensado na questão de Rosier e Pansy como algo desimportante, não deve passar a ser vista como uma pessoa cínica que teria aberto mão do que acreditava antes de se casar. O foco, nesse momento, recai sobre as implicações da desobediência ao seu marido e, portanto, no quanto pesa para ela o seu “dever” como esposa. Por isso, é compreensível que a vontade de agradar seu marido seja mais forte do que algo que ela consideraria errado quando era mais jovem, como ser vista como uma pessoa cínica.

O modo como Henry James problematiza o papel da mulher no casamento é bastante interessante. Nos trechos supracitados é possível perceber que Isabel Archer sofre com as decisões que precisa tomar, pois essas, de algum modo, vão contra o que ela inicialmente considera como certo. O que parece ser colocado em evidência aqui, portanto, é muito mais a questão de que, às vezes, precisamos tomar decisões que vão de encontro ao que acreditamos em função de um bem maior. Assim, podemos afirmar que a ênfase aqui não é no julgamento das atitudes das personagens, ou se essas atitudes podem ser consideradas morais ou imorais.

¹⁹ Poderá parecer ao leitor que a senhora Osmond tenha se tornado, de repente, de estranho cinismo, pois terminou dizendo a si mesma que essa dificuldade provavelmente poderia ser contornada. Um empecilho encarnado no pobre Rosier não poderia de qualquer modo apresentar-se como perigoso; sempre haveria meios de nivelar obstáculos secundários. Isabel estava bem ciente de não ter aquilatado a tenacidade de Pansy, que poderia vir a ser de inconveniente peso, mas inclinava-se mais a vê-la abandonando algo sob sugestão que se agarrando a algo sob censura – já que tinha, com certeza, a faculdade de assentimento desenvolvida em grau muito maior que a de protesto. (JAMES, 2007, pp. 479 – 480)

Aliás, isso é o que parece querer transmitir o comentário do narrador: por vezes, o contexto no qual as personagens se encontram justifica determinadas atitudes.

No caso de Isabel Archer, entretanto, as tentativas de cooperar com seu marido não são suficientes para trazer paz à sua alma e ao seu casamento. Por isso, com a aproximação do desfecho da narrativa o sofrimento da personagem fica cada vez mais evidente. Assim, podemos afirmar que este cresce na medida em que Isabel começa a desconfiar que seu casamento foi planejado. De início, a personagem não compreende exatamente os motivos de sua desconfiança, mas infere que há algo de errado:

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 and Madame Merle being in more direct communication than she suspected. This impression came back to her from time to time, and now she wondered that it had never come before. (...) It was her deep distrust of her husband- this was what darkened the world. (JAMES, 1997, p. 391)²⁰

Desse momento em diante, as imagens que esse pensamento de ter sido enganada trazem à personagem se assemelham a um cenário de terror: Isabel sente, pouco a pouco, seu mundo se escurecer ainda mais. Na verdade, Isabel já vinha se sentindo presa em seu casamento, como mostrado anteriormente; a partir de agora, tudo se intensifica e se adensa na mesma medida em que ela vai desvendando o plano de Merle e Osmond:

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 was not physical suffering; for physical suffering there might have been a remedy. (JAMES, 1997, pp-395-396)²¹

²⁰ seu espírito estava assombrado por terrores que se amontoavam no primeiro plano das idéias tão logo se dava espaço para eles. O que os pusera de repente em movimento mais animado ela não sabia, a não ser a estranha impressão que tivera à tarde de que o marido estava em comunicação mais direta com madame Merle do que ela imaginava. (...) Era a profunda desconfiança que tinha do marido – era isso que escurecia o mundo. (JAMES, 2007, pp. 488 – 489)

²¹ Ela podia reviver o incrédulo terror com que se dera conta da dimensão de sua morada. Entre aquelas quatro paredes, ela passara a viver desde então; iriam rodeá-la até o fim da vida. Era a casa das trevas, a casa do mutismo, a casa do sufocamento. A bela mente de Osmond não deixava entrar nela nem luz nem ar; a bela mente de Osmond, na verdade, parecia espiar por uma pequena janela lá no alto e zombar dela. Naturalmente não se tratava de tratamento físico; para sofrimento físico, poderia haver remédio. (JAMES, 2007, p. 494)

Por meio de repetição de expressões nas frases, há uma tentativa de mostrar como Isabel se sente na profundidade de sua alma. Aqui, a personagem já está plenamente consciente de como a “bela mente de Osmond” é opressora e, sobretudo, como a presença de Osmond parece zombar de seu sofrimento. Essas imagens que parecem remeter a uma história de terror, portanto, são a expressão do sentimento mais profundo de Isabel e, talvez, o pior de todos: o sofrimento psicológico. Assim, podemos afirmar que aquele tumulto criado em torno da figura de Isabel no início da narrativa toma uma dimensão que a própria personagem – e o leitor que acompanha seu processo psicológico - jamais imaginaria: o tumulto, agora, acontece dentro de Isabel e é percebido através de seu sofrimento.

Dessa forma, quando Isabel descobre que Madame Merle é mãe de Pansy, seu sentimento de desconfiança se confirma. Assim, o último grande dilema enfrentado por Isabel se dá quando seu primo Ralph está no leito de morte e ela deseja poder visitá-lo. Isso, no entanto, desgosta Osmond que pede que ela não vá. Para a protagonista, no entanto, essa é uma decisão complicada, visto que seu primo lhe é uma pessoa muito querida e ela teme pela atitude de Osmond. Contrariando seu marido, Isabel decide viajar até Ralph; essa é a uma das últimas decisões de Isabel mostradas pelo narrador:

Isabel went to her room, where she walked up and down for an hour. It may seem to some readers that she took things very hard, 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 am afraid—yes, I am 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 judgment 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. (JAMES, 1997, p. 498)²²

Como podemos perceber, a interferência do narrador mais uma vez se faz presente para justificar a atitude da personagem. Assim, parece que a intenção é mostrar

²² Isabel dirigiu-se a seu quarto, onde ficou andando de um lado para outro durante uma hora. Poderá parecer a alguns leitores que ela se afligia demais e é bem verdade que, para uma mulher de ânimo, ela se deixara deter com muita facilidade. Parecia-lhe que somente agora tomava a medida plena do grande empreendimento do matrimônio. O casamento significava que, num caso como esse, quando se tinha que escolher, escolhia-se naturalmente o marido. “Tenho medo – sim, tenho medo”, disse a si mesma, mais de uma vez, detendo-se no chofre da caminhada. Mas tinha medo não do marido – do desagrado, do ódio, da vingança dele; nem mesmo era do próprio julgamento que ela iria fazer mais tarde sobre sua conduta – consideração que muitas vezes a contivera; era apenas da violência que haveria em ela ir quando Osmond queria que ela ficasse. (JAMES, 2007, p. 616)

como os laços do matrimônio afetam a personagem, visto que ela deve sempre escolher o lado de seu marido, pois isso é socialmente esperado. O comentário do narrador sugere que até mesmo ele se surpreende com o desfecho da história já que Isabel sempre foi uma mulher considerada independente. Nesse sentido, podemos afirmar que há uma tentativa por parte do narrador de conduzir a interpretação do leitor para o quanto a instituição do casamento era algo sério no século XIX, pois até mesmo Isabel sente que deve seguir as suas leis. Nesse sentido, a decisão de Isabel Archer de visitar seu primo é um ato de bravura, dado o contexto no qual a personagem se encontra e o modo como seu marido a amedronta. Portanto, o fato de ela ter voltado para a casa de Osmond após sua viagem parece ser determinante para a verossimilhança da narrativa, visto que a personagem age em concordância com os costumes da época.

Assim, acreditamos que as diversas nuances de Isabel Archer aqui discutidas demonstram a complexidade dessa personagem muito bem arquitetada por Henry James. Ou como o próprio escritor afirma, trata-se de uma personagem “montada tijolo sob tijolo”. De fato, o modo como a personagem inicialmente encara o mundo se altera significativamente ao longo da narrativa – talvez porque, no início de sua jornada, Isabel não conhecesse o lado negativo das pessoas. Por isso, o leitor tem à sua frente uma personagem bem equilibrada no que diz respeito ao modo como enfrenta seus dilemas que, muitas vezes, estão de acordo com o que ela acredita e, às vezes, precisam estar em sintonia com o que a sociedade exige de seu papel como mulher e esposa.

1.2 A ASTÚCIA MANIPULADORA DE MADAME MERLE (OU UMA PERSONAGEM EM RUÍNA)

Madame Merle é uma das personagens mais enigmáticas de *The Portrait of a Lady*. Inicialmente, Merle parece ser enigmática tanto para o leitor, visto que é uma mulher bastante complexa, como para as próprias personagens da história. De fato, a primeira aparição da personagem já dá a dimensão de sua importância na narrativa: Merle está sentada ao piano, tocando maravilhosamente bem. Assim, o leitor vai descobrindo – junto com Isabel, já que a cena é narrada de sua perspectiva - um pouco mais sobre essa personagem que, ao fim da narrativa, se torna a carrasca da história. Naturalmente, na escrita de Henry James nem tudo é tão simples assim, pois Merle não é uma personagem plana e, até mesmo quando ela age mal, parece-nos que há uma tentativa sutil por parte do narrador de mostrar ao leitor que há, também, o outro lado da história. Em *The Portrait of a Lady*, no entanto, os motivos que levaram Merle a planejar o casamento de Isabel com Osmond não são explorados substancialmente, como acontece em outras narrativas jamesianas em que tanto a situação da pessoa enganada quanto a do enganador são problematizadas, como é o caso de *The Wings of the Dove*. Desse modo, temos como objetivo mostrar os diversos aspectos contrastivos de Madame Merle que, evidentemente, são explorados através da organização do foco narrativo. Essa personagem é inicialmente apresentada através do narrador:

Madame Merle was a tall, fair, plump woman; everything in her person was round and replete, though without those accumulations which minister to indolence. Her features were thick, but there was a graceful harmony among them, and her complexion had a healthy clearness. She had a small grey eye, with a great deal of light in it—an eye incapable of dullness, and, according to some people, incapable of tears; and a wide, firm mouth, which, when she smiled, drew itself upward to the left side, in a manner that most people thought very odd, some very affected, and a few very graceful (...). Madame Merle had thick, fair hair, which was arranged with picturesque simplicity, and a large white hand, of a perfect shape—a shape so perfect that its owner, preferring to leave it unadorned, wore no rings. (JAMES, 1997, p. 162)²³

²³ Madame Merle era uma mulher alta, clara e roliça; tudo nela era redondo e repleto, embora sem as acumulações que sugerem peso. Seus traços eram grandes, mas em perfeita proporção e harmonia, e sua tez tinha uma clareza saudável. Os olhos cinzentos eram pequenos, mas cheios de luz e incapazes de estupidez – incapazes, segundo algumas pessoas, até de lágrimas; tinha uma boca generosa, de contornos cheios, que, quando sorria, levantava-se do lado esquerdo de um modo que quase todos achavam muito estranho, alguns muito afetado e uns poucos muito gracioso (...). Madame Merle tinha cabelos fartos e claros, penteados de uma forma “clássica”, como se ela fosse

Como podemos perceber, Merle também recebe considerável atenção do narrador, visto que a narrativa é interrompida para apresentar a sua descrição. A primeira descrição de Merle apresentada ao leitor, portanto, evidencia algumas características que, ao longo na narrativa, serão desenvolvidas: o modo como tudo em sua pessoa é redondo, ou seja, o modo como suas atitudes estão sempre bem encadeadas e planejadas.

Ainda nos momentos em que a personagem está sendo apresentada na história, há uma excitação criada em torno de sua presença, já que ela desperta dúvidas e curiosidade. É assim que Isabel Archer começa a criar interesse por Merle:

“Pray who is Madame Merle?”

“The cleverest woman I know, not excepting yourself,” said Ralph. (...) “I didn’t invite her, and when we came back from London I didn’t know she was here. No one invited her. She is a friend of my mother’s, and just after you and I went to town, my mother got a note from her. She had arrived in England (she usually lives abroad, though she has first and last spent a good deal of time here), and she asked leave to come down for a few days. Madame Merle is a woman who can make such proposals with perfect confidence; she is so welcome wherever she goes. And with my mother there could be no question of hesitating; she is the one person in the world whom my mother very much admires. If she were not herself (which she after all much prefers), she would like to be Madame Merle. It would, indeed, be a great change.”

“Well, she is very charming,” said Isabel. “And she plays beautifully.”

“She does everything beautifully. She is complete.” (JAMES, 1997, pp. 164-165)²⁴

Parece ser nesse momento da narrativa que Isabel Archer desenvolve um fascínio por Merle; fascínio esse que, posteriormente, fará com que Merle encontre uma forma de manipulá-la. É importante ressaltar aqui o espaço aberto para as personagens se expressarem sobre a figura de Madame Merle: há uma tentativa de criar empatia em torno de Merle, visto que, primeiramente, as características positivas da personagem são apresentadas ao leitor. Por isso, podemos afirmar que

uma escultura, pensava Isabel: uma Juno ou uma Níobe; e mãos grandes e alvas, de forma perfeita, tão perfeita que sua dona, preferindo deixá-las sem adorno, não usava nenhum anel como jóia. (JAMES, 2007, p. 213)

²⁴ - Diga-me, por favor, quem é essa madame Merle?/ - A mulher mais esperta que conheço, sem excluir você – disse Ralph. (...) Não a convidei, e, quando voltamos de Londres, eu não sabia que ela estava aqui. Ninguém a convidou. É amiga de minha mãe e, pouco antes de você e eu termos ido para a cidade, minha mãe recebeu um bilhete dela. Chegara à Inglaterra (costuma morar fora, embora sempre passe longas temporadas aqui) e pedia licença para vir aqui por alguns dias. É o tipo de mulher que pode fazer esse tipo de proposta com perfeita confiança; é sempre bem-vinda aonde quer que vá. E, no tocante à minha mãe, não havia por que hesitar; é a única pessoa no mundo a quem ela muito admira. Se ela não fosse quem é (o que, afinal, prefere de longe), gostaria de ser madame Merle. Seria de fato uma grande mudança./ - Bem, ela é encantadora – disse Isabel. – E toca divinamente./ - Faz tudo divinamente. É completa. (JAMES, 2007, pp. 214- 215)

a escolha de Henry James em mostrar o diálogo entre Isabel e Ralph direciona também a forma como Merle deve ser compreendida, pelo menos nesse momento da narrativa. Ou seja, a organização do foco narrativo nesse momento da narrativa pressupõe a recepção de Merle como uma personagem sagaz e admirada por muitos.

Ainda no diálogo de Isabel e Ralph, outro assunto relacionado à vida de Merle é trazido à tona, a saber, seu possível casamento:

“You don’t like her.”
 “On the contrary, I was once in love with her.”
 “And she didn’t care for you, and that’s why you don’t like her.”
 “How can we have discussed such things? M. Merle was then living.”
 “Is he dead now?”
 “So she says.”
 “Don’t you believe her?”
 “Yes, because the statement agrees with the probabilities. The husband of Madame Merle would be likely to pass away.”
 Isabel gazed at her cousin again. “I don’t know what you mean. You mean something—that you don’t mean. What was M. Merle?”
 “The husband of Madame.”
 “You are very odious. Has she any children?”
 “Not the least little child—fortunately.”
 “Fortunately?”
 “I mean fortunately for the child; she would be sure to spoil it.” (JAMES, 1997, pp. 164-165)²⁵

Até mesmo Ralph, que conhece Merle há um tempo considerável, não sabe ao certo sobre sua vida pregressa, o que, naturalmente, torna Merle uma personagem misteriosa no que diz respeito a determinados assuntos de sua vida. Com o decorrer da narrativa, essa imagem de Merle como uma pessoa misteriosa se acentuará, visto que o leitor não será informado dos motivos de algumas de suas ações.

Com a doença do tio de Isabel, Madame Merle e a protagonista se aproximam, uma vez que Merle aparenta ser uma pessoa generosa e de fácil convivência. Através da consciência de Isabel, o leitor também descobre mais sobre Merle:

Certainly, on the whole, Isabel had never encountered a more agreeable and interesting woman than Madame Merle (...). The gates of the girl’s

²⁵ - Você não gosta dela./ - Ao contrário, um dia estive apaixonado por ela./ - E ela não lhe correspondeu e é por isso que não gosta dela./ - Como poderíamos ter discutido tal coisa? *Monsieur Merle* estava vivo na época./ - E agora está morto?/ - É o que ela diz./ - E não acredita nela?/ - Acredito, porque tal afirmação está de acordo com as probabilidades. O marido de madame Merle esteve propenso a falecer./ Isabel fitou o primo de novo. - Não sei o que quer dizer. Está querendo dizer algo que não é o que está dizendo. Quem era *monsieur Merle*?/ - O marido de *madame*./ - Está sendo muito irritante. Ela tem filhos?/ - Nem um filhinho, felizmente./ - Felizmente?/ - Quero dizer felizmente para a criança. Com toda a certeza ela iria estragá-la. (JAMES, 2007, p. 215)

confidence were opened wider than they had ever been; she said things to Madame Merle that she had not yet said to any one. (...) There was no doubt she had great merits—she was a charming, sympathetic, intelligent, cultivated woman. More than this (...) she was rare, she was superior, she was pre-eminent. There are a great many amiable people in the world, and Madame Merle was far from being vulgarly good-natured and restlessly witty. She knew how to think—an accomplishment rare in women; and she had thought to very good purpose. Of course, too, she knew how to feel; Isabel could not have spent a week with her without being sure of that. This was, indeed, Madame Merle's great talent, her most perfect gift. Life had told upon her; she had felt it strongly, and it was part of the satisfaction that Isabel found in her society that when the girl talked of what she was pleased to call serious matters, her companion understood her so easily and quickly. (JAMES, 1997, p. 174)²⁶

Na passagem acima, reconhecemos as razões que levam Isabel a ver em Merle uma pessoa confiável. Na verdade, ambas as personagens se assemelham porque se diferenciam da maioria das mulheres de seu convívio, visto que procuram ser independentes e ter ideias próprias. Na citação acima, em especial, há uma descrição de Merle de ordem diferente das já apresentadas tanto pelo narrador quanto pelas outras personagens: aqui, vemos alusão às diversas questões ambíguas e não totalmente explicadas ao leitor. Por exemplo, em que medida Merle sabia como “sentir”? Quais são os verdadeiros motivos para a personagem ser considerada como “rara” e “superior”? Dessa forma, parece haver uma lacuna nesse momento da narrativa, visto que essas questões não são esclarecidas em sua totalidade. O leitor ainda não é capaz de inferir possíveis respostas, posto que a personagem ainda está sendo introduzida na história. É preciso ressaltar, entretanto, que essas questões são esclarecidas com o decorrer da narrativa na medida em que Isabel Archer percebe que se equivocou ao considerar Merle uma pessoa confiável.

Sem dúvida, a introdução de Merle na narrativa evidencia o lado amável de seu caráter, uma vez que as personagens ressaltam isso a todo momento. Não é de estranhar, portanto, que Isabel tenha se aproximado tanto de Merle até por que esta,

²⁶ Com certeza, em geral Isabel nunca encontrara uma personagem mais agradável e interessante que madame Merle (...). Os portais da confiança da jovem estavam mais abertos do que jamais estiveram; disse coisas a essa amável ouvinte que ainda não tinha dito a ninguém. (...) Não havia dúvida de que ela tinha grandes méritos: era encantadora, simpática, inteligente, culta. Mais do que isso (...), era rara, superior e preeminente. Existem muitas pessoas agradáveis no mundo, e madame Merle estava longe de ser vulgarmente bem-humorada e inquietamente espirituosa. Sabia pensar – um feito raro nas mulheres – e utilizava o pensamento com muito bom propósito. É claro que também sabia sentir; Isabel não poderia ter passado uma semana com ela sem ficar certa disso. Na verdade esse era o grande talento de madame Merle, seu dom mais perfeito. A vida a marcara, sentira-a com grande força, e parte da satisfação que se sentia em sua companhia provinha de que, quando a jovem falava do que gostava de chamar de assuntos sérios, essa senhora a entendia com rapidez e facilidade. (JAMES, 2007, pp. 226 – 227)

mais velha que Isabel, parece representar uma figura maternal para ela. Além disso, a tia de Isabel Archer também aprova e, inclusive, incentiva a amizade das duas:

“You must not think it strange, her staying in the house at such a time as this, when Mr. Touchett is passing away,” Mrs. Touchett remarked to Isabel. “She is incapable of doing anything indiscreet; she is the best-bred woman I know. It’s a favour to me that she stays; she is putting off a lot of visits at great houses,” (...) “She has her pick of places; she is not in want of a shelter. But I have asked her to stay because I wish you to know her. I think it will be a good thing for you. Serena Merle has no faults.” (...) “She never does anything wrong. I have brought you out here, and I wish to do the best for you. Your sister Lily told me that she hoped I would give you plenty of opportunities. I give you one in securing Madame Merle. She is one of the most brilliant women in Europe.”

“I like her better than I like your description of her,” Isabel persisted in saying.

“Do you flatter yourself that you will find a fault in her? I hope you will let me know when you do.”

“That will be cruel—to you,” said Isabel.

“You needn’t mind me. You never will find one.”

“Perhaps not; but I think I shall not miss it.”

“She is always up to the mark!” said Mrs. Touchett. (JAMES, 1997, p. 180)²⁷

Através do diálogo de Isabel com sua tia, o leitor descobre um pouco mais sobre quem é essa senhora que costuma ficar um longo período na casa de seus amigos. Aliás, essa parece ser uma das preocupações de Mrs. Touchett: que Isabel não pense que Merle é uma aproveitadora por ficar em sua casa. Assim, considerando a narrativa como um todo, é possível afirmar que esse é um indício de que Merle possui conduta controversa; no entanto, Mrs. Touchett admira-a tanto que não é capaz de ver além da imagem extraordinária que tem de Merle. É importante atentar, por isso, que um espaço foi cedido para que as personagens dialoguem como forma de chamar atenção para o fato de que nem tudo nessa personagem é tão perfeito como Mrs. Touchett afirma. Inicia-se, assim, um processo reverso no entendimento sobre Merle: sua introdução na narrativa é rodeada de boas perspectivas sobre sua personalidade, que são expressas através da opinião das personagens. Com o

²⁷ - Não deve achar estranho ela ficar aqui numa ocasião destas, com o senhor Touchett desenganado – observou a esposa desse cavalheiro para a sobrinha. – É incapaz de uma grosseria; é a pessoa mais cheia de tato que conheço. É um favor que ela me faz por permanecer; está adiando muitas visitas a grandes mansões (...). Ela pode escolher aonde quer ir; endereços é que não lhe faltam. Mas pedi-lhe que ficasse porque queria que você a conhecesse. Acho que será uma boa coisa para você. Serena Merle não tem defeitos. (...) Ela nunca está por “fora”. Eu trouxe você para cá e quero fazer o melhor possível por você. Sua irmã Lily disse-me que esperava que eu lhe proporcionasse boas oportunidades. É o que estou fazendo pondo-a em contato com madame Merle. É uma das mulheres mais brilhantes da Europa./ - Gosto mais dela do que da descrição que faz dela – Isabel insistiu./ - Acha mesmo que um dia conseguirá ter uma crítica a fazer a respeito dela? Espero que me avise quando descobrir./ - Isso seria cruel... para a senhora – disse Isabel./ - Não precisa se importar comigo. Não vai descobrir um único defeito nela./ - Talvez não. Mas ousou dizer que não me fará falta./ - Ela sabe tudo o que há para se saber neste mundo – disse a senhora Touchett. (JAMES, 2007, pp. 234 – 235)

decorrer da história, no entanto, essa visão será desconstruída. De fato, é através da fala do narrador que o leitor descobre que Merle precisa ser vista com certa ressalva. Durante uma conversa com Isabel, Merle comenta que, para a tia de Isabel, alguém era considerado sem falhas por motivos superficiais, como não se atrasar para o jantar, por exemplo. Curiosamente, o narrador interrompe a narrativa para mostrar que, como a história vinha sendo apresentada da perspectiva de Isabel, o leitor vinha tendo a imagem de Merle como figura exemplar. Assim, o narrador chama a atenção para essa atitude ingênua de Isabel:

Madame Merle's conversation, it will be perceived, was enriched with bold, free touches of criticism, which, even when they had a restrictive effect, never struck Isabel as ill-natured. It never occurred to the girl, for instance, that Mrs. Touchett's accomplished guest was abusing her; and this for very good reasons. In the first place Isabel agreed with her; in the second Madame Merle implied that there was a great deal more to say; and in the third, to speak to one without ceremony of one's near relations was an agreeable sign of intimacy. These signs of intimacy multiplied as the days elapsed, and there was none of which Isabel was more sensible than of her companion's preference for making Miss Archer herself a topic. Though she alluded frequently to the incidents of her own life, she never lingered upon them; she was as little of an egotist as she was of a gossip. (JAMES, 1997, p. 181)²⁸

Aqui, o narrador faz interferência importante quanto ao modo como Merle deve ser compreendida, visto que corrige algumas opiniões sobre ela. Nesse sentido, o efeito produzido por esse comentário do narrador é duplo: ao mesmo tempo em que contribui para a compreensão da personagem por parte do leitor, visto que apresenta julgamento sobre a personagem – e por isso, diminui o espaço para participação do leitor, pois apresenta informação de forma assertiva-, o comentário é ambíguo e faz alusão a acontecimentos a que o leitor ainda não teve acesso na narrativa, pois o narrador se refere a um tempo futuro para argumentar que o leitor “perceberá” como os comentários de Merle estavam carregados de crítica. Desse modo, podemos afirmar que o comentário do narrador também abre espaço para

²⁸ A conversa de madame Merle, como pode ser notado, era enriquecida por ousados e livres toques de crítica que, apesar do efeito restritivo, nunca pareceram a Isabel maliciosos. Não poderia ocorrer à moça, por exemplo, que a hóspede perfeita da senhora Touchett estivesse falando mal dela; e isso por muitos bons motivos. Em primeiro lugar, Isabel reagia instantaneamente ao sentido de suas nuances; em segundo lugar, madame Merle dava a entender que havia ainda muito mais para ser dito; e claro estava, em terceiro lugar, que, quando uma pessoa falava sem cerimônia à outra de seus parentes mais próximos, isso significava agradável sinal de intimidade entre as duas. Esses sinais de íntima comunhão multiplicavam-se à medida que os dias iam passando, e não havia nenhum que sensibilizasse mais Isabel que a preferência de sua companheira em fazer da própria senhorita Archer o tópico da conversa. Embora se referisse com frequência a incidentes de sua própria carreira, nunca se detinha muito neles; tinha tão pouco de uma egoísta grosseira como de uma bisbilhoteira comum. (JAMES, 2007, pp. 235 – 336)

dúvidas e questionamentos sobre Merle que, até então, não estavam sendo explorados. Isso é interessante, pois abre-se uma lacuna para o leitor preencher, muito embora o leitor, no presente momento da narrativa, não tenha informações suficientes para entender os indícios de que Merle não deve ser compreendida exatamente como as outras personagens a veem. De fato, o leitor sabe tanto de Merle quanto as outras personagens.

Há momentos em que o narrador se posiciona em favor de Isabel ao interromper a narrativa para explicar como Merle deve ser compreendida. Assim, tal atitude diminui a necessidade de o leitor interpretar por ele mesmo o que está sendo mostrado. Há, portanto, uma atitude incisiva por parte do narrador nesse momento, no sentido de que nesse momento específico da narrativa o espaço de participação do leitor torna-se diminuto, já que o narrador apresenta a informação pronta. Não cabe ao leitor, portanto, questionar se, de fato, Madame Merle corresponde a sua apresentação:

There was a certain cynicism in these mute comments which demands an explanation; the more so as they are not in accord either with the view—somewhat superficial perhaps—that we have hitherto enjoyed of Madame Merle’s character, or with the literal facts of Mrs. Touchett’s history; the more so, too, as Madame Merle had a well-founded conviction that her friend’s last remark was not in the least to be construed as a side-thrust at herself. (...) I am far from wishing to say that Madame Merle was one of the hungry ones of the world; but we have already perceived that she had desires which had never been satisfied. (...) I hasten to add, moreover, that if her private attitude at the present moment was somewhat incongruously invidious, she was very careful not to betray herself. She had, after all, as much sympathy for Mrs. Touchett’s gains as for her losses. (JAMES, 1997, p. 192)²⁹

Aqui, por exemplo, o narrador dialoga diretamente com o leitor configurado pela narrativa, uma vez que afirma que os comentários silenciosos “necessitam” de uma explicação. Nesse momento, conseqüentemente, a atmosfera misteriosa que rondava a personalidade de Merle começa a se dissipar, uma vez que o narrador apresenta seu próprio julgamento sobre Merle e, por isso, direciona a compreensão que o leitor deve ter dela. É importante ressaltar ainda que, apesar de essa atitude

²⁹ Havia um certo cinismo nesses comentários mudos que exige explicação, ainda mais por não estarem de acordo nem com a opinião, um tanto superficial talvez, com que até agora nos entretínhamos a respeito do caráter de madame Merle, nem com os fatos literais da história dessa dama; e também porque ela tinha convicção bem firme de que o último comentário da amiga não era, de modo algum, para ser interpretado como uma indireta para ela própria. (...) Longe de mim querer descrevê-la como uma das bocas ávidas ou corações invejosos da multidão, mas já sabemos que tinha desejos que nunca haviam sido satisfeitos. (...) Além do mais, apresso-me a acrescentar que, se não conseguia no momento evitar ter desejos, tinha o maior cuidado em não se trair. Afinal tinha tanta simpatia pelos ganhos da senhora Touchett como pelas perdas. (JAMES, 2007, pp. 248 – 249)

do narrador parecer parcial demais e talvez não totalmente confiável pois demonstra que ele está se posicionando a favor de Isabel, as atitudes de Merle no decorrer da história corroboram tal comentário.

As atitudes de Merle, de fato, confirmam os comentários que previamente vinham sendo feitos pelo narrador, visto que ela parece começar a mostrar seu lado mais ganancioso, tal como ressaltado pelo narrador. Durante uma conversa com Mrs. Touchett, Madame Merle descobre que Isabel herdou uma fortuna de seu tio, e, para Merle, isso se deveu ao fato de Isabel ter se esforçado para isso acontecer, mesmo que inconscientemente:

“A fortune!” Madame Merle repeated softly.

“Isabel steps into something like seventy thousand pounds.”

Madame Merle’s hands were clasped in her lap; at this she raised them, still clasped, and held them a moment against her bosom, while her eyes, a little dilated, fixed themselves on those of her friend. “Ah,” she cried, “the clever creature!”

Mrs. Touchett gave her a quick look. “What do you mean by that?”

For an instant Madame Merle’s colour rose, and she dropped her eyes. “It certainly is clever to achieve such results—without an effort!”

“There certainly was no effort; don’t call it an achievement.”

Madame Merle was rarely guilty of the awkwardness of retracting what she had said; her wisdom was shown rather in maintaining it and placing it in a favourable light. “My dear friend, Isabel would certainly not have had seventy thousand pounds left her if she had not been the most charming girl in the world. Her charm includes great cleverness.”

“She never dreamed, I am sure, of my husband’s doing anything for her; and I never dreamed of it either, for he never spoke to me of his intention,” Mrs. Touchett said. “She had no claim upon him whatever; it was no great recommendation to him that she was my niece. Whatever she achieved she achieved unconsciously.”

“Ah,” rejoined Madame Merle, “those are the greatest strokes. (JAMES, 1997, pp. 193-194)³⁰

Através do próprio discurso de Merle, portanto, a visão que o leitor inicialmente tinha dela vai se modificando, já que, após os comentários do narrador, o leitor sabe mais

³⁰ - Uma fortuna! – repetiu madame Merle, baixinho./ - Isabel recebe qualquer coisa como setenta mil libras./ As mãos de madame Merle estavam enlaçadas no colo, mas ao ouvir isso levantou-se ainda enlaçadas e apertou-as por um instante de encontro ao peito, fixando os olhos, um tanto arregalados, nos olhos da amiga./ - Ah – exclamou -, criatura esperta!/ A senhora Touchett lançou-lhe rápido olhar./ - O que quer dizer com isso?/ Por um instante, o colorido do rosto de madame Merle acentuou-se e ela baixou o olhar./ - É certamente uma esperteza conseguir tais resultados sem nenhum esforço!/ - É claro que não houve esforço. Não diga que foi uma conquista./ Era raro madame Merle ser vítima da penosa obrigação de ter se retratar: sua habilidade consistia mais em manter o que dissera, colocando-o sob uma luz favorável./ - Minha querida amiga Isabel com toda a certeza não receberia setenta mil libras de legado se não fosse a moça mais encantadora do mundo. O encanto dela inclui grande inteligência./ - Ela nunca imaginou, tenho certeza, que meu marido fosse fazer alguma coisa por ela, e nem eu, tampouco, pois nunca me contou que tivesse intenção de fazê-lo – disse a senhora Touchett. – Ela nada tinha a exigir dele, de modo algum; não era grande recomendação aos olhos dele que ela fosse sobrinha minha. O que quer que tenha conseguido, fê-lo de forma inconsciente./ - Ah – voltou madame Merle -, esses são os maiores golpes! (JAMES, 2007, pp. 250 – 251)

do que as próprias personagens sobre as diversas “camadas” de Merle. Nesse momento em especial, o posicionamento do narrador é o de afastamento para que as personagens se expressem por si mesmas. Assim, James possibilita que o leitor veja a sintonia entre o comportamento de Merle e os julgamentos do narrador.

Após descobrir que Isabel herdou uma fortuna, Merle articula um plano: deseja que Gilbert Osmond case com a jovem. Para tanto, Merle vai ao encontro de Osmond e, durante a conversa, se desvenda ainda mais a personalidade gananciosa de Merle: aos poucos, sua máscara vai “caindo” diante dos olhos do leitor:

“What do you call one’s life?” asked Madame Merle. “One’s appearance, one’s movements, one’s engagements, one’s society?”
 “I call your life—your ambitions,” said Osmond. (...)
 “My ambitions are principally for you,” said Madame Merle, looking up at him with a certain nobleness of expression. (JAMES, 1997, pp. 220-221)³¹

Primeiramente, é importante considerar o modo como Osmond vê Merle: para ele, Merle é uma mulher extremamente ambiciosa. Tal visão é importante, pois Osmond é bastante íntimo de Merle. Além disso, esse diálogo é relevante também porque evidencia muito da personalidade de ambas as personagens. O que não se sabia, até então, era o quanto Osmond era importante para Merle:

“You have more in you than almost any one. I don’t see why you think Mrs. Touchett’s niece should matter very much to me, when—when——” and he paused a moment.
 “When I myself have mattered so little?”
 “That of course is not what I meant to say. When I have known and appreciated such a woman as you.” (JAMES, 1997, pp. 223-224)³²

Através desse diálogo, portanto, descobrimos que Osmond e Merle já tiveram algum tipo de envolvimento, cuja natureza não é ainda conhecida pelo leitor. Assim, ainda durante o primeiro encontro de Merle e Osmond, o narrador faz uma pausa na narrativa para expressar a proximidade entre essas duas personagens. Essa interferência, entretanto, não é muito esclarecedora, pois não acrescenta ao que o leitor sabe sobre elas. De todo modo, essa interferência informa ao leitor que,

³¹ - O que chama de vida de alguém? – perguntou madame Merle. – A aparência, as idas e vindas, os compromissos, a companhia que se tem?/ - Chamo de sua vida as suas ambições – disse Osmond. (...)/ - Minhas ambições são principalmente em relação a você – disse madame Merle, erguendo o olhar para ele com certa coragem. (JAMES, 2007, p. 283)

³² - Tem mais dentro de mim que qualquer outra pessoa. Não sei por que acha que a sobrinha da senhora Touchett poderia me importar, uma vez que... que... – porém deteve-se por um instante./ - Uma vez que eu própria importei tão pouco?/ - É claro que não era isso que eu pretendia dizer. Uma vez que eu conheci e apreciei uma mulher como você. (JAMES, 2007, p. 287)

apesar de a presença de ambos trazer desconforto tanto para Merle como para Osmond, os momentos de encontro sempre acabam por uni-los ainda mais. A ênfase, aqui, é no quanto Merle e Osmond são próximos:

In the manner of these two persons, on first meeting on any occasion, and especially when they met in the presence of others, there was something indirect and circumspect, which showed itself in glance and tone. They approached each other obliquely, as it were, and they addressed each other by implication. The effect of each appeared to be to intensify to an embarrassing degree the self-consciousness of the other. Madame Merle of course carried off such embarrassments better than her friend; but even Madame Merle had not on this occasion the manner she would have liked to have—the perfect self-possession she would have wished to exhibit to her host. The point I wish to make is, however, that at a certain moment the obstruction, whatever it was, always levelled itself, and left them more closely face to face than either of them ever was with any one else. That was what had happened now. They stood there, knowing each other well, and each of them on the whole willing to accept the satisfaction of knowing, as a compensation for the inconvenience—whatever it might be—of being known. (JAMES, 1997, p. 223)³³

A pausa do narrador evidencia o quanto Madame Merle é capaz de dissimular quando não se sente totalmente confortável com alguma situação. Como consequência disso, o leitor tem informação suficiente para compreender que Merle é capaz de grandes feitos devido à sua capacidade de fingimento, de modo que aqueles à sua volta veem nela uma pessoa amável e confiável e, por isso, abrem totalmente as portas de suas vidas para ela.

Ainda durante aquele diálogo de Merle com Osmond, o leitor descobre o plano de Merle:

“Yes; but I won’t say it again, lest you should be disappointed. Come and make a beginning; that is all I ask of you.”
 “A beginning of what?”
 Madame Merle was silent a moment. “I want you of course to marry her.”
 “The beginning of the end! Well, I will see for myself. Have you told her that?”
 “For what do you take me? She is a very delicate piece of machinery.”
 (JAMES, 1997, p. 225)³⁴

³³ No modo e no tom dessas duas pessoas, pelo menos no primeiro encontro, e em especial quando se encontravam na presença de outros, havia algo de indireto e circunspecto, como se se aproximassem um do outro de modo oblíquo e se dirigissem um ao outro por implicação. O efeito de um parecia intensificar em alto grau o mal-estar do outro. É claro que madame Merle disfarçava qualquer embaraço melhor que o amigo, mas mesmo ela não estava, nesta ocasião, na boa forma em que gostaria de estar – o perfeito autodomínio que gostaria de exibir para o anfitrião. Porém, aonde se quer chegar é que, num certo momento, o elemento entre eles, fosse qual fosse, sempre se nivelava e deixava-os mais próximos do que qualquer um dos dois jamais ficava com outro pessoa. Isso acontecia agora. Lá estavam eles conhecendo bem um ao outro, e cada um, no fim das contas, disposto a aceitar a satisfação de conhecer, como compensação pelo inconveniente, fosse ele qual fosse, de ser conhecido. (JAMES, 2007, p. 286)

³⁴ - Sim, mas não vou repetir, senão você acabará ficando desapontado. Venha e será um começo; é tudo o que lhe peço./ - Começo do que?/ Madame Merle ficou calada por um instante. – É claro que quero que se case com ela./ - O começo do fim? Bem, vou ver por mim. Falou a ela sobre isso?/ - Por

A frieza com que Merle arquiteta essa situação demonstra sua falta de consideração por Isabel. Nesse sentido, podemos afirmar que o distanciamento do narrador nesse momento da narrativa é crucial para o entendimento do leitor sobre o modo como Merle age, visto que vemos a personagem se expressando, o que, naturalmente, aumenta o impacto causado por suas atitudes e falas, em comparação ao efeito que a passagem teria se fosse contada pelo narrador. É importante destacar, no entanto, que, apesar de James ter optado por mostrar Merle e Osmond dialogando sobre o plano de casar Isabel, ao fim do capítulo Merle comenta que Pansy não gosta dela, o que abre espaço para o leitor questionar o porquê desse comentário: ao fim da narrativa, o leitor descobre que Merle é a mãe de Pansy. Por isso, podemos afirmar que haveria uma tentativa de induzir um pouco de compaixão com relação a Merle. Na verdade, são em momentos sutis como esse que percebemos alguns indícios de que Merle é também digna de compreensão. No entanto, esses momentos em que Merle pode ser lida como alguém digna de compreensão são escassos e passageiros na narrativa, visto que não são explorados de forma substancial pelo narrador. Ou seja, a construção geral de madame Merle não tem por objetivo justificar suas falhas, mas, apresentá-la como uma personagem sedutora que pode, inclusive, levar o leitor à leitura complacente sobre suas reais intenções.

Madame Merle começa a colocar seu plano em prática e leva Isabel para conhecer Osmond. É durante uma dessas visitas de Isabel à casa de Osmond que o narrador apresenta um comportamento curioso para o entendimento da narrativa:

WHILE this sufficiently intimate colloquy (prolonged for some time after we cease to follow it) was going on, Madame Merle and her companion, breaking a silence of some duration, had begun to exchange remarks. They were sitting in an attitude of unexpressed expectancy; an attitude especially marked on the part of the Countess Gemini, who, being of a more nervous temperament than Madame Merle, practised with less success the art of disguising impatience. (JAMES, 1997, p. 247)³⁵

Nesse romance, a organização do foco narrativo é, por vezes, explicitada pelo narrador, como na citação acima, em que o narrador inicia esse capítulo

quem me toma? Ela não é uma engrenagem de máquina tão grosseira e nem eu sou. (JAMES, 2007, p. 289)

³⁵ Enquanto esse colóquio bastante íntimo (que continuou por algum tempo depois que deixamos de segui-lo) estava em andamento, madame Merle e sua companheira, rompendo um silêncio de certa duração, tinham começado a trocar algumas palavras. Estavam sentadas numa atitude de expectativa não expressa; atitude essa mais notada na condessa Gemini, que, sendo dotada de temperamento mais nervoso que a outra, praticava com menos sucesso a arte de disfarçar a impaciência. (JAMES, 2007, p. 315)

argumentando que a conversa entre Isabel e Osmond continuou por algum tempo. Ao situar o leitor para a próxima cena da narrativa, o narrador chama atenção, mais uma vez, para o modo como Merle é capaz de encobrir seus sentimentos.

Pouco a pouco, no entanto, outras personagens percebem que Merle não é totalmente sincera, atitude que é principalmente destacada por Mrs. Touchett:

“What has she done to you?”

“She has deceived me. She had as good as promised me to prevent your engagement.”

“She couldn’t have prevented it.”

“She can do anything; that is what I have always liked her for. I knew she could play any part; but I understood that she played them one by one. I didn’t understand that she would play two at the same time.”

“I don’t know what part she may have played to you,” Isabel said; “that is between yourselves. To me she has been honest, and kind, and devoted.”

“Devoted, of course; she wished you to marry her candidate. She told me that she was watching you only in order to interpose.” (JAMES, 1997, p.310)³⁶

Através de fala de Mrs. Touchett descobrimos pela primeira vez toda a rede de enganações de Merle, uma vez que ela havia prometido para sua amiga (Mrs. Touchett) que interferiria se Osmond demonstrasse interesse por Isabel. Além disso, é possível perceber no diálogo que Isabel ainda não é capaz de ver que está sendo enganada por Merle, o que evidencia a capacidade de dissimulação desta. Parece que Merle faz muitas coisas de modo formidável, inclusive enganar aquelas pessoas que já a conhecem.

Assim, pouco a pouco, Merle demonstra seu lado mais perverso. Durante uma conversa com Isabel, Merle dá indícios de que sua relação com Osmond é mais profunda do que Isabel suspeita:

“I must be on my guard,” she said; “I might so easily, without suspecting it, offend you. You would be right to be offended, even if my intention should have been of the purest. I must not forget that I knew your husband long before you did; I must not let that betray me. If you were a silly woman you might be jealous. You are not a silly woman; I know that perfectly. But neither am I; therefore I am determined not to get into trouble. A little harm is very soon done; a mistake is made before one knows it. Of course, if I had wished to make love to your husband, I had ten years to do it in, and nothing to prevent; so it isn’t likely I shall begin to-day, when I am so much less attractive than I was. But if I were to annoy you by seeming to take a place

³⁶ - O que foi que ela lhe fez?/ - Ela me enganou. Praticamente tinha prometido que iria evitar seu noivado./ - Não conseguiria fazê-lo./ - Ela pode fazer qualquer coisa; por isso eu sempre gostei dela. Eu sabia que ela podia representar qualquer papel; mas achei que desempenhasse um de cada vez. Não sabia que podia representar dois ao mesmo tempo./ - Não sei que papel ela estava representando para a senhora – disse Isabel -; isso é entre as duas. Para mim, ela tem sido sincera, amável e devotada./ - Devotada, é claro; ela deseja que você se case com o candidato dela. Contou-me que a vigiava apenas para poder interferir. (JAMES, 2007, p. 390)

that doesn't belong to me, you wouldn't make that reflection; you would simply say that I was forgetting certain differences. I am determined not to forget them. Of course a good friend isn't always thinking of that; one doesn't suspect one's friends of injustice. I don't suspect you, my dear, in the least; but I suspect human nature. Don't think I make myself uncomfortable; I am not always watching myself. I think I sufficiently prove it in talking to you as I do now. All I wish to say is, however, that if you were to be jealous—that is the form it would take—I should be sure to think it was a little my fault. It certainly wouldn't be your husband's." (JAMES, 1997, p. 372)³⁷

A citação acima mostra que Merle age, primeiramente, pensando em beneficiar Osmond. Ao fim da narrativa, essa imagem de Merle se confirma. Assim, há um balanço entre os comentários do narrador em que ele parece, compreensivelmente, se posicionar a favor de Isabel, visto que essa é a história de Isabel Archer, e aqueles em que o narrador interrompe a narrativa para apresentar um julgamento sobre Merle, por exemplo. No entanto, em algumas falas de Merle, o leitor precisa estar atento porque ela parece agir em nome do amor que tivera por Osmond e, por isso, ela também pode ser entendida como uma mulher que se doa, constantemente, ao seu ex-amante.

A capacidade de ação de Merle se intensifica com o desenrolar da narrativa. É ela quem, junto com Osmond, pressiona Isabel para que ela convença lord Warburton a pedir Pansy em casamento:

"I don't understand your contradictions! Decidedly, I shall not be kind to him, for it will be a false kindness. I wish to see her married to Lord Warburton."
 "You had better wait till he asks her."
 "If what you say is true, he will ask her. Especially," said Madame Merle in a moment, "if you make him."
 "If I make him?"
 "It's quite in your power. You have great influence with him." (JAMES, 1997, p. 381)³⁸

³⁷ - Tenho que estar de sobreaviso – disse -; eu poderia com facilidade, sem suspeitar, ofendê-la, mesmo que minha intenção fosse das mais puras. Não devo esquecer que conheci seu marido muito antes de você; não devo deixar que isso me traia. Se você fosse uma jovem tola, ficaria com ciúmes. Você não é uma jovem tola, sei muito bem disso. Mas eu também não sou; portanto, estou decidida a não me meter em problemas. É muito fácil causar algum mal; basta um pequeno erro e, antes que se dê conta, o mal já está feito. É claro que, se eu quisesse envolver-me com seu marido, tive dez anos para fazê-lo e nada que o impedisse; portanto, não é provável que eu comece hoje, quando sou muito menos atraente do que antes. Mas se eu a irritasse parecendo assumir um lugar que não me pertence, você não pensaria assim; diria que eu estava esquecendo certas diferenças. Estou decidida a não esquecê-las. Certamente uma boa amiga não está sempre pensando nisso; não se desconfia da injustiça dos amigos. Não desconfio de você, minha querida, nem um pouco, mas sim da natureza humana. Não pense que não me sinto à vontade, nem que sempre estou me vigiando. Acho que já é prova suficiente falar com você como faço agora. Tudo o que quero dizer, porém, é que, se você viesse a sentir ciúmes – seria a forma que teria o sentimento -, eu não teria certeza se não seria um pouco por culpa minha. Com certeza não seria culpa do seu marido. (JAMES, 2007, pp. 465 – 466)

³⁸ - Não entendo suas contradições! Definitivamente não vou ser bondosa com ele, pois seria uma bondade falsa. Quero ver a moça casada com lorde Warburton./ - É melhor esperar que ele a peça em casamento./ - Se o que diz é verdade, ele vai pedi-la. Ainda mais – disse madame Merle em

Assim, na medida em que Isabel vai percebendo que Madame Merle está mais infiltrada na sua família do que ela supunha, Merle também vai demonstrando quem ela realmente é e qual o papel que ela exerceu no casamento de Isabel:

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 am 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. (JAMES, 1997, p. 476)³⁹

Novamente, o espaço aberto com o afastamento do narrador parece aumentar o potencial trágico da história, visto que, assim, Merle pode se expressar e tudo fica claro ao leitor. Dessa forma, pode-se argumentar que, desse momento até o fim da narrativa – em que o plano do casamento é descoberto –, a ênfase recai sobre a expressão direta de Merle, através de sua própria fala. Essa escolha de encaminhamento de narração tem implicações para o modo como o leitor receberá as informações de Merle e, sobretudo, para o espaço aberto para o leitor julgar as atitudes tomadas pela personagem, visto que os comentários do narrador sobre Merle são reduzidos.

Nesse sentido, é através de um diálogo de Merle com Osmond que o leitor tem dimensão da influência negativa de Osmond em sua vida. Compreensivelmente, uma vez que Osmond é também a representação da frieza, retratada no peso que sua presença causa tanto em Isabel, como em Merle:

“Oh, I believe you will make me cry still. I have a great hope of that. I was vile this morning; I was horrid,” said Madame Merle.

“If Isabel was in the stupid state of mind you mention, she probably didn’t perceive it,” Osmond answered.

“It was precisely my devilry that stupefied her. I couldn’t help it; I was full of something bad. Perhaps it was something good; I don’t know. You have not only dried up my tears; you have dried up my soul.”

“It is not I then that am responsible for my wife’s condition,” Osmond said. “It is pleasant to think that I shall get the benefit of your influence upon her. Don’t you know the soul is an immortal principle? How can it suffer alteration?”

seguida – se você fizer com que ele peça./ - Se eu fizer?/ - Está em suas mãos. Tem grande influência sobre ele. (JAMES, 2007, p. 477)

³⁹ Era algo mais horrível que isso./ - Quem é a senhora, o que é a senhora? – murmurou Isabel. – O que tem a ver com meu marido? – É estranho que naquele momento tenha se sentido tão próxima dele, como se o amasse./ - Ah, bom, está sendo heroica! Sinto muito. Mas não pense que vou adotar o mesmo tom./ - O que tem a ver comigo? – insistiu Isabel./ Madame Merle pôs-se de pé devagar, afagando o regalo, mas sem tirar os olhos do rosto de Isabel. – Tudo! – respondeu. (JAMES, 2007, p. 590)

“I don’t believe at all that it’s an immortal principle. I believe it can perfectly be destroyed. That’s what has happened to mine, which was a very good one to start with; and it’s you I have to thank for it.—You are very bad,” Madame Merle added, gravely.

“Is this the way we are to end?” Osmond asked, with the same studied coldness.

“I don’t know how we are to end. I wish I did! How do bad people end? You have made me bad.” (JAMES, 1997, pp. 481 - 482)⁴⁰

Aqui podemos perceber que o espaço aberto para Merle e Osmond se expressarem tem o objetivo de permitir que Merle seja também compreendida. De fato, Merle tem agido de forma horrível, mas aparenta ter consciência de seus atos. Por isso, há um balanço no modo como a personalidade de Merle é vista, pois, anteriormente, os motivos que a levaram a planejar o casamento de Isabel pareciam ser de cunho superficial, visto que o enfoque da narrativa permitia ao leitor entender que ela desejava o dinheiro de Isabel para suprir suas vontades extravagantes em relação a coisas materiais. Agora, no entanto, o leitor percebe que Osmond atingiu Merle de uma forma tão profunda que ela talvez tenha feito o que fez como forma de agradá-lo.

Quando Gemini vai ao encontro de Isabel para desvelar o plano de Merle e Osmond, o leitor recebe mais informações cruciais sobre Merle, principalmente no que diz respeito aos motivos que a levaram a arquitetar o plano:

“Why then did she want him to marry me?”

“Ah, my dear, that’s her superiority! Because you had money; and because she thought you would be good to Pansy.”

“Poor woman—and Pansy who doesn’t like her!” cried Isabel.

“That’s the reason she wanted some one whom Pansy would like. She knows it; she knows everything.” (JAMES, 1997, p. 501)⁴¹

⁴⁰ - Oh, acredito que ainda me faça chorar. Quero dizer, uivar como um lobo. Tenho grande esperança, tenho grande necessidade disso. Fui horrível hoje de manhã; fui medonha – disse./ - Se Isabel estava no estado de espírito embotado que mencionou, provavelmente não percebeu – respondeu Osmond./ - Foi exatamente minha maldade que a deixou embotada. Não consegui evitar: eu estava possuída de algo mau. Talvez fosse algo bom, não sei. Você não secou só as minhas lágrimas, secou também minha alma./ - Então não sou eu o responsável pela condição da minha mulher – disse Osmond. – É agradável pensar que colherei o benefício de sua influência sobre ela. Não sabe que a alma é um princípio imortal? Como pode sofrer alteração?/ - Não acredito nem um pouco que seja um princípio imortal. Acho que pode muito bem ser destruída. Foi isso o que aconteceu com a minha, que era muito boa no começo e é a você que devo agradecer por tê-la estragado. Você é muito mau – acrescentou com séria ênfase./ - É desse jeito que vamos acabar? – perguntou Osmond, com a mesma frieza estudada./ - Não sei como vamos acabar. Gostaria de saber! Como terminam os maus? Especialmente com relação a seus crimes comuns. Você me tornou tão má quanto você. (JAMES, 2007, pp. 596 – 597)

⁴¹ - Então por que ela quis que ele casasse comigo?/ - Ah, minha cara, essa é a superioridade dela! Porque você tinha dinheiro e porque ela acreditava que você seria boa para Pansy./ - Pobre mulher! E além disso Pansy não gosta dela! – exclamou Isabel./ - Era por essa razão que ela queria alguém de quem Pansy gostasse. Ela sabe disso; sabe de tudo. (JAMES, 2007, p. 622)

É possível perceber que Merle também agiu em benefício de Pansy que, com o dinheiro de sua madrasta, teria possibilidade de se casar bem. É durante esse diálogo que o leitor descobre que Merle é a mãe de Pansy. Assim, as diversas nuances dessa personagem são aos poucos mostradas ao leitor. E, ao mesmo tempo em que o leitor tem acesso ao lado negativo de Merle, há uma tentativa de mostrar que talvez ela tenha agido em prol de sua filha e de seu amor por Osmond:

She has found a wife for Osmond, but Osmond has never lifted a little finger for her. She has worked for him, plotted for him, suffered for him; she has even more than once found money for him; and the end of it is that he is tired of her. She is an old habit; there are moments when he needs her; but on the whole he wouldn't miss her if she were removed. And, what's more, to-day she knows it. So you needn't be jealous!" the Countess added, humorously. (JAMES, 1997, p. 504)⁴²

Como vemos acima, a opinião de Gemini ajuda na compreensão do modo como Merle se envolveu no plano em prol de Osmond e, sobretudo, no modo como ela sofre ao perceber que seu esforço não é valorizado. Por isso, novamente, com o afastamento do narrador e o conseqüente espaço aberto para as personagens se expressarem, há uma tentativa de induzir uma compreensão por parte do leitor em relação aos motivos que levaram Merle a agir de forma duvidosa.

Uma das últimas aparições de Merle na história evidencia o porquê de ela ser considerada tão sagaz. Em diálogo com Isabel, Merle chama atenção para o fato de que a primeira pessoa a planejar algo para ela foi, na verdade, seu próprio primo. Desse modo, percebe-se que Merle é perspicaz, pois já havia compreendido que Ralph pedira a seu pai para deixar a herança a Isabel como forma de teste:

"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 be living 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 have 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!"

⁴² Ela achou uma esposa para Osmond, mas Osmond nunca levantou um dedo por ela. Ela trabalhou por ele, conspirou por ele, sofreu por ele; até arranhou dinheiro mais de uma vez para ele e o resultado disso tudo é que ele está cansado dela. Ela é um velho hábito; há momentos em que ele precisa dela, mas de modo geral não sentiria falta se ela desaparecesse. E, o que é pior, hoje ela sabe disso. De modo que você não precisa ter ciúmes! – rematou a condessa, com humor. (JAMES, 2007, p. 625)

Madame Merle dropped her eyes; she stood there in a kind of proud penance. "You are very unhappy, I know. But I am more so." (JAMES, 1997, pp. 514 – 515)⁴³

O leitor sabe que isso foi o que realmente aconteceu, mas Isabel só terá essa informação confirmada depois. Assim, como essa é uma das últimas aparições de Merle na narrativa, podemos afirmar que Merle entende a maldade das pessoas –no caso, de Ralph- por já ter sido vítima de Osmond. Após esse encontro com Isabel, Merle viaja para os Estados Unidos e o leitor não sabe mais sobre sua vida.

Neste ponto é preciso ressaltar que Merle é personagem bastante complexa, visto que diversos lados de suas ações são explorados. Como consequência disso, o leitor precisa ter cautela ao julgar as atitudes dessa personagem, uma vez que não é por acaso que James opta por mostrar que, de certo modo, há justificativa para suas atitudes. O modo como Henry James arquiteta o foco narrativo para construir Madame Merle é dos mais –senão o mais – elaborados do romance, pois tudo é intenso nela, tanto a maldade quanto a vontade de colaborar com Osmond. Assim, mostramos como se fez a construção dessa personagem através do uso do foco narrativo e discutimos as implicações dessa organização para a configuração de um leitor ficcional que pudesse compreender todas as sutilezas de Merle.

⁴³ - Sim; era o dinheiro do seu tio, mas foi ideia de seu primo. Ele convenceu o pai. Ah, minha cara, a quantia era imensa! Isabel permaneceu parada, olhando-a; parecia estar vivendo naquele dia num mundo iluminado por lampejos sombrios. – Não sei por que diz coisas assim. Não sei o que sabe./ - Nada sei a não ser o que deduzi. Mas deduzi isso./ Isabel foi até a porta e, depois de abri-la, ficou um momento com a mão na maçaneta. Então disse – seria sua única vingança: - Eu achava que era à senhora que tinha que agradecer! Madame Merle baixou o olhar, ficou ali parada numa espécie de orgulhosa penitência. – Você está muito infeliz, eu sei. Mas eu estou ainda mais. (JAMES, 2007, p. 638)

1.3A INDOLÊNCIA DE GILBERT OSMOND

Gilbert Osmond é talvez uma das personagens mais perversas criadas por Henry James. Não é por acaso, portanto, que Osmond seja tão memorável, já que Henry James planejava de forma muito bem calculada todas as suas personagens, até mesmo aquelas que não eram as protagonistas, como é o caso de Osmond. É necessário considerar, no entanto, que apesar de Osmond agir com crueldade na maior parte do tempo, há indícios sutis dos motivos que o tornaram uma pessoa assim. Por isso, também em relação a Gilbert Osmond analisamos o modo como a organização do foco narrativo projeta um leitor ficcional capaz de compreender a complexidade dessa personagem.

A primeira aparição de Osmond na narrativa mostra a personagem em uma cena com sua filha, logo após ela voltar de um convento. Dessa forma, a apresentação de Osmond apresenta, primeiramente, o lado paternal dessa personagem. Assim como faz com a maioria das personagens desse romance, o narrador dispensa um tempo considerável na descrição de Osmond como forma de situar essa personagem para o leitor:

He was a man of forty, with a well-shaped head, upon which the hair, still dense, but prematurely grizzled, had been cropped close. He had a thin, delicate, sharply-cut face, of which the only fault was that it looked too pointed; an appearance to which the shape of his beard contributed not a little. This beard, cut in the manner of the portraits of the sixteenth century and surmounted by a fair moustache, of which the ends had a picturesque upward flourish, gave its wearer a somewhat foreign, traditionary look, and suggested that he was a gentleman who studied effect. His luminous intelligent eye, an eye which expressed both softness and keenness—the nature of the observer as well as of the dreamer—would have assured you, however, that he studied it only within well-chosen limits, and that in so far as he sought it he found it. (JAMES, 1997, pp. 211-212)⁴⁴

⁴⁴ Ele tinha uns quarenta anos, cabeça alta mas bem formada e cabeleira farta ainda, mas de um prematura grisalho, cortada bem curta. Tinha rosto fino, estreito, bem modelado e composto, cujo único defeito era exatamente o fato de tender um tanto para o anguloso; uma aparência para a qual o formato da barba contribuía bastante. A barba, aparada à moda dos quadros do século XVI e coroada por um bigode claro, cujas pontas faziam uma romântica virada para cima, conferia a seu dono uma aparência estrangeira e tradicional a sugerir que ele era um cavalheiro que estudava estilo. Contudo, seus olhos conscientes e curiosos, ao mesmo tempo vagos e penetrantes, inteligentes e duros, expressando o observador bem como o sonhador, assegurariam a quem o visse que estudava apenas dentro de limites bem escolhidos e que o encontrava na medida em que o procurava. (JAMES, 2007, pp. 272 – 273)

O narrador descreve Osmond como uma pessoa metódica que age de forma calculada e o modo calculado com que Osmond vive é refletido inclusive na sua aparência. A personalidade calculista de Osmond se intensifica na medida em que o leitor conhece mais sobre ele. No momento, no entanto, é importante considerar que a descrição apresentada pelo narrador aponta discretamente para a atenção que Osmond dispensa ao efeito de suas ações, ou seja, o modo como Osmond parece estudar com cuidado todas as atitudes que toma. Pode-se afirmar, portanto, que a primeira apresentação de Osmond feita pelo narrador delimita o espaço aberto para que o leitor julgue a personagem com base em suas próprias opiniões. Compreensivelmente, a pausa na narrativa para a descrição dessa personagem é necessária, visto que – nesse romance – as novas personagens são contextualizadas para o leitor. Dessa forma, como podemos perceber, há momentos como esse em *The Portrait of a Lady* em que o narrador facilita a interpretação do leitor.

Por outro lado, há diversos momentos em que as informações apresentadas sobre Osmond ao leitor parecem não ser suficientemente claras e, por isso, a participação inferencial do leitor se faz necessária de uma forma mais intensa. Logo no início da participação de Osmond na narrativa, Merle vai ao seu encontro para informá-lo que encontrou o par perfeito para ele: Isabel Archer. Assim, abre-se espaço para as personagens se expressarem através de diálogos. No entanto, como o leitor conhece pouco de Osmond até o momento, é difícil compreender exatamente ao que as personagens estão se referindo:

“What epithet would properly describe me?”

“You are indolent. For me that is your worst fault.”

“I am afraid it is really my best.”

“You don’t care,” said Madame Merle, gravely.

“No; I don’t think I care much. What sort of a fault do you call that? My indolence, at any rate, was one of the reasons I didn’t go to Rome. But it was only one of them.” (JAMES, 1997, p. 221)⁴⁵

Merle acusa Osmond de ser indolente e que essa é a sua pior falha. Merle, entretanto, não explica em que medida Osmond é indolente ou os motivos que a levaram a chegar a essa conclusão sobre ele. Assim, contrariamente ao que aconteceu na apresentação de Osmond, em que o narrador situa a personagem

⁴⁵ - Que epíteto iria descrever-me bem?/ - É indolente. Para mim, esse é o seu pior defeito./ - Receio que seja, na verdade, o melhor./ - Você não se importa – disse madame Merle, séria./ - Não, acho que não me importo muito. Que tipo de defeito diria ser esse? Minha indolência, de qualquer modo, foi uma das razões por que não fui a Roma. Mas foi só uma delas. (JAMES, 2007, p. 283)

para o leitor com cuidado, aqui há lacunas a serem preenchidas que o leitor ainda não é capaz de preencher, visto que a personalidade de Osmond ainda não foi devidamente explorada ou mostrada ao leitor. Por isso, essa construção retórica –de mostrar os diálogos sem explicar exatamente o que está sendo falado- induziria curiosidade no leitor de modo a estimulá-lo a ler mais para descobrir o assunto discutido pelas personagens.

Com a ajuda de Merle, Isabel começa a frequentar a casa de Osmond e, assim, descobre-se mais sobre esta personagem, tanto através de comentários do narrador, quanto da percepção de Isabel. Pouco a pouco, constrói-se a imagem de Osmond como uma personagem ambígua, visto que seus modos são uma mistura de indiferença e vivacidade:

He stood there a little awkwardly, smiling and glancing about; his manner was an odd mixture of the indifferent and the expressive. He seemed to intimate that nothing was of much consequence. Isabel made a rapid induction: perfect simplicity was not the badge of his family. Even the little girl from the convent, who, in her prim white dress, with her small submissive face and her hands locked before her, stood there as if she were about to partake of her first communion—even Mr. Osmond's diminutive daughter had a kind of finish which was not entirely artless. (JAMES, 1997, p. 236)⁴⁶

Isabel percebe que tudo na família de Osmond parece ser muito bem pensado, inclusive as atitudes de sua filha, Pansy. Naturalmente, o comentário do narrador e a impressão de Isabel já chamam a atenção do leitor para o fato de que há algo de artificial e mecânico na personalidade de Osmond; Isabel, claro, só perceberá isso tardiamente. É preciso considerar que o narrador parece indicar sutilmente esse lado artificioso de Osmond, como se fosse um alerta para o leitor.

Osmond também recebe espaço para se expressar quando o narrador se afasta. Durante conversa com Isabel, uma fala em que Osmond conta sobre a sua vida pregressa é bastante curiosa:

“Because I could do nothing. I had no prospects, I was poor, and I was not a man of genius. I had no talents even; I took my measure early in life. I was simply the most fastidious young gentleman living. There were two or three people in the world I envied—the Emperor of Russia, for instance, and the Sultan of Turkey! There were even moments when I envied the Pope of

⁴⁶ Ele permaneceu ali, um tanto desajeitado, sorrindo e relanceando em redor; sua atitude era uma estranha mescla de indiferença e interesse. Parecia sugerir que nada, a não ser os “valores” certos, tinha importância. Isabel fez uma rápida dedução: perfeita simplicidade não era o lema da família dele. Mesmo a mocinha do convento, que no seu decoroso vestido branco, rostinho submisso e mãos entrelaçadas no colo estava ali parada como se fosse receber a primeira comunhão, até mesmo essa diminuta filha do senhor Osmond tinha um certo acabamento que não era de todo natural. (JAMES, 2007, p. 302)

Rome—for the consideration he enjoys. I should have been delighted to be considered to that extent; but since that couldn't be, I didn't care for anything less, and I made up my mind not to go in for honours. A gentleman can always consider himself, and fortunately, I was a gentleman. I could do nothing in Italy—I couldn't even be an Italian patriot. To do that, I should have had to go out of the country; and I was too fond of it to leave it. So I have passed a great many years here, on that quiet plan I spoke of. I have not been at all unhappy. I don't mean to say I have cared for nothing; but the things I have cared for have been definite—limited. The events of my life have been absolutely unperceived by any one save myself; getting an old silver crucifix at a bargain (I have never bought anything dear, of course), or discovering, as I once did, a sketch by Correggio on a panel daubed over by some inspired idiot!" (JAMES, 1997, pp. 245 – 246)⁴⁷

Nesse momento podemos ver um Osmond bastante distinto daquela figura normalmente carrancuda que ele apresenta. Aqui Isabel – e o leitor – fica frente a frente com a história de vida de Osmond, contada por ele mesmo, e, sobretudo, com o lado triste de sua vida. Osmond parece ter sido sempre injustiçado pela vida e por aqueles ao seu redor. Naturalmente, a fala de Osmond, nesse momento da narrativa em que o leitor ainda não o viu em ação, causa um efeito similar à empatia. Aliás, parece ser esse o efeito causado em Isabel também, visto que ela se compadece de sua história. De fato, parece-nos que essa fala de Osmond pode ser vista como forma de explicar os motivos que levaram Osmond a almejar o sucesso de forma tão determinada, já que é algo que ele nunca teve. É inegável que essa conversa entre Isabel e Osmond, em especial, aumenta a compreensão do leitor sobre a vida de Osmond e, posteriormente, servirá para que o leitor possa entender com mais clareza os motivos que o tornaram uma pessoa fria e cruel.

Osmond deseja ter o melhor, visto que em sua vida ele foi, por muito tempo, um fracassado. Durante uma conversa entre sua irmã Gemini e Madame Merle,

⁴⁷ - Porque eu nada podia fazer. Não tinha perspectivas, era pobre e não era um homem de gênio. Nem mesmo tinha talentos; muito cedo na vida, fiz minha própria avaliação. Era apenas o mais exigente jovem cavalheiro que existia. Havia duas ou três pessoas no mundo a quem invejava – o imperador da Rússia, por exemplo, e o sultão da Turquia! Havia horas em que invejava até o papa em Roma – pela consideração de que goza. Eu adoraria ser considerado a essa ponto, mas, como isso não podia ser, não me importei com nada menos que isso e decidi não dar atenção a honrarias. O mais pobre cavalheiro sempre pode ter alguma consideração por si mesmo e felizmente eu era, apesar de pobre, um patriota italiano. Para isso teria que sair do meu país, mas gostava demais dele para fazê-lo, isso sem dizer que eu estava demasiado satisfeito com ele de um modo geral, como era naquele tempo, para desejar que fosse mudado. Assim passei vários anos aqui naquele nível tranquilo de que lhe falei. Não fui nem um pouco infeliz. Não estou querendo dizer que não me importei com nada, mas as coisas que me tocaram foram definidas, limitadas. Os acontecimentos de minha vida passaram totalmente despercebidos a todos, exceto a mim; conseguir um antigo crucifixo de prata por preço irrisório (é claro que nunca comprava nada caro) ou descobrir, como aconteceu uma vez, um esboço de Correggio num painel tido como rabiscado por algum idiota inspirado. (JAMES, 2007, pp. 313 – 314)

descobre-se o quanto é importante para Osmond ter sempre o que é superior, inclusive no que diz respeito às pessoas que o cercam:

“We must not forget that he is one of the cleverest of men.”

“I have heard you say that before; but I haven’t yet discovered what he has done.”

“What he has done? He has done nothing that has had to be undone. And he has known how to wait.”

“To wait for Miss Archer’s money? How much of it is there?”

“That’s not what I mean,” said Madame Merle. “Miss Archer has seventy thousand pounds.”

“Well, it is a pity she is so nice,” the Countess declared. “To be sacrificed, any girl would do. She needn’t be superior.”

“If she were not superior, your brother would never look at her. He must have the best.” (JAMES, 1997, p. 252)⁴⁸

Madame Merle, que é muito íntima de Osmond, chama atenção para o gosto requintado dele. A partir de agora, é possível afirmar que o leitor já tem informação suficiente sobre a personalidade de Osmond, que se mostra como uma pessoa insatisfeita durante toda a sua vida, pois não teve tudo do melhor como gostaria. Por isso, é importante ressaltar que essas características atribuídas a Osmond dão indícios de um possível final trágico, visto que a personagem parece andar entre dois extremos: foi pobre e agora quer só o que há de mais valioso, como forma de compensar o que não teve.

Através de uma interferência do narrador, podemos perceber como o desejo de Osmond por Isabel vai se intensificando na medida em que ele percebe o quanto ela é diferente:

We knew that he was fond of originals, of rarities, of the superior, the exquisite; and now that he had seen Lord Warburton, whom he thought a very fine example of his race and order, he perceived a new attraction in the idea of taking to himself a young lady who had qualified herself to figure in his collection of choice objects by rejecting the splendid offer of a British aristocrat. Gilbert Osmond had a high appreciation of the British aristocracy—he had never forgiven Providence for not making him an English duke—and could measure the unexpectedness of this conduct. It would be proper that the woman he should marry should have done something of that sort. (JAMES, 1997, p. 280)⁴⁹

⁴⁸ - Não devemos esquecer que ele é muitíssimo inteligente./ - Já a ouvi dizer isso, mas ainda não descobri o que ele fez./ - O que ele fez? Ele nada fez que tenha que ser desfeito. E tem sabido esperar./ - Esperar pelo dinheiro da senhorita Archer? Quanto dinheiro é?/ - Não foi isso que eu quis dizer – respondeu madame Merle. – A senhorita Archer tem setenta mil libras./ - Bem, é uma pena que seja tão encantadora – declarou a condessa. – Para ser sacrificada, qualquer moça serviria. Não precisava ser superior!/ - Se ela não fosse superior, seu irmão nem olharia para ela. Ele tem que ter o melhor. (JAMES, 2007, pp. 321 – 322)

⁴⁹ Sabemos que apreciava originais, raridades, o superior e o belo, e agora que vira lorde Warburton, a quem considerava um belo exemplo de sua raça e categoria, notou uma nova atração na ideia de tomar para si uma jovem que merecera figurar na sua coleção de objetos seletos, ao declinar tão nobre mão. Gilbert Osmond tinha em alto conceito esse patriciado em particular, não tanto por sua

Na verdade é somente após Osmond ver Isabel rejeitando lorde Warbuton, o qual ele considerava um ótimo pretendente, que ele decide que Isabel merece ser sua esposa. Ou seja, é após Osmond ver Isabel fazendo algo bastante incomum que ela prova – nos termos dele - que tem valor e que é superior e, por isso, merece estar ao seu lado. Assim, o comentário feito pelo narrador permite ao leitor entender exatamente o que está acontecendo. Portanto, tal comentário diminui o espaço para a interpretação do leitor, visto que a informação é dada como forma de auxiliar a compreensão da narrativa. Tal comentário do narrador direciona o entendimento da personalidade de Osmond segundo o que o próprio narrador deseja que seja entendido.

Assim, no que diz respeito ao movimento do narrador, percebe-se, nesse ponto da narrativa, uma aproximação à Osmond a ponto de narrar ao leitor seus anseios mais profundos. Não é de estranhar, conseqüentemente, que o narrador apresente julgamentos sobre as personagens, visto que ele as conhece intimamente:

This was simply the sense of success—the most agreeable emotion of the human heart. Osmond had never had too much of it; in this respect he had never been spoiled; as he knew perfectly well and often reminded himself. “Ah no, I have not been spoiled; certainly I have not been spoiled,” he used to repeat to himself. “If I do succeed before I die, I shall have earned it well” (...) The desire to succeed greatly—in something or other—had been the dream of his youth; (...) It was not dead, however; it only slept; it revived after he had made the acquaintance of Isabel Archer. Osmond had felt that any enterprise in which the chance of failure was at all considerable would never have an attraction for him; to fail would have been unspeakably odious, would have left an inefaceable stain upon his life. (...) We have also seen (or heard) that he had a great dread of vulgarity, and on this score his mind was at rest with regard to our young lady. (...) If she was too eager, she could be taught to be less so; that was a fault which diminished with growing knowledge. (...) If a woman were ungraceful and common, her whole quality was vitiated, and one could take no precautions against that; one’s own delicacy would avail little. If, however, she were only willful and high-tempered, the defect might be managed with comparative ease; for had one not a will of one’s own that one had been keeping for years in the best condition—as pure and keen as a sword protected by its sheath? (JAMES, 1997, pp. 281-282)⁵⁰

distinção, que considerava facilmente superável, quanto por sua sólida realidade. Nunca perdoara sua sina por não tê-lo beneficiado com um título de duque inglês, e podia avaliar o inesperado de uma conduta como a de Isabel. Seria apropriado que a mulher com quem ele viesse a casar tivesse feito algo assim. (JAMES, 2007, p. 356)

⁵⁰ - Era nada mais que a sensação do sucesso – a emoção mais agradável do coração humano. Osmond nunca sentira muito isso; nesse particular, tinha a irritação da saciedade, como sabia muito bem e costumava lembrar-se. “Ah, não, não fui estragado; certamente não fui estragado”, costumava repetir a si mesmo. “Se tiver sucesso antes de morrer, terei mesmo merecido”. (...) O desejo de ter uma ou outra coisa para mostrar de seus “talentos” – mostrá-las de um modo ou de outro – fora um

Percebe-se o quanto as perspectivas se alternam nesse romance, pois temos um narrador que conhece intimamente a maioria das personagens. Compreensivelmente, uma vez que ele informa ao leitor, no início da narrativa, que é ele que irá contar a história. Na citação acima, é possível perceber os efeitos causados pela aproximação do narrador à consciência de Osmond: o leitor, agora, compreende plenamente o modo como a conquista de Isabel é vista como um triunfo para Osmond. Além disso, podemos perceber alguns indícios de que Osmond crê que pode fazer com que sua esposa aja de acordo com as suas vontades. O narrador, portanto, sutilmente sinaliza o lado opressor e manipulador da personalidade de Osmond que posteriormente se confirmará. Por outro lado, o narrador parece querer se eximir da culpa de julgar Osmond e, por isso, interrompe a narrativa para comentar sobre como ele pode estar sendo compreendido:

Though I have tried to speak with extreme discretion, the reader may have gathered a suspicion that Gilbert Osmond was not untainted by selfishness. This is rather a coarse imputation to put upon a man of his refinement; and it behoves us at all times to remember the familiar proverb about those who live in glass houses. If Mr. Osmond was more selfish than most of his fellows, the fact will still establish itself. Lest it should fail to do so, I must decline to commit myself to an accusation so gross; the more especially as several of the items of our story would seem to point the other way. It is well known that there are few indications of selfishness more conclusive (on the part of a gentleman at least) than the preference for a single life. (...) He had waited all these years because he wanted only the best, and a portionless bride naturally would not have been the best. (JAMES, 1997, p. 282)⁵¹

O narrador interrompe a narrativa para dialogar diretamente com o leitor e, apesar de não querer parecer tão assertivo em julgar o egoísmo de Osmond, não é possível afirmar que o narrador comenta sobre suas qualidades com extrema discrição. O narrador está, então, sendo irônico nessa interrupção, talvez como forma de não delimitar tanto o julgamento do próprio leitor. Portanto, nesse momento a pausa feita pelo narrador para fazer seu comentário tem efeito contrário às anteriormente discutidas quanto às outras personagens: agora, o seu comentário não tem por objetivo explicar algo ou ajudar a compreensão do leitor, mas passar para o leitor a tarefa de julgar Osmond e, desse modo, se eximir dessa responsabilidade. Dessa forma, o comentário supracitado parece aumentar o grau de exigência de

sonho de juventude. (JAMES, 2007, pp. 357 – 358) (O restante da citação não consta na versão brasileira do romance.)

⁵¹ Essa citação também não consta na versão brasileira do romance.

participação do leitor, visto que cabe ao leitor compreender se o narrador está sendo irônico ou não.

O narrador continua a se aproximar de Osmond e fazê-lo o centro de consciência da narrativa por alguns instantes. Assim, o que antes pareciam indícios da personalidade manipuladora de Osmond, agora tomam forma concreta através das palavras do narrador:

Contentment, on his part, never took a vulgar form; excitement, in the most self-conscious of men, as a kind of ecstasy of self-control. (...) He never forgot himself, as I say; and so he never forgot to be graceful and tender, to wear the appearance of devoted intention. He was immensely pleased with his young lady; Madame Merle had made him a present of incalculable value. What could be a finer thing to live with than a high spirit attuned to softness? For would not the softness be all for one's self, and the strenuousness for society, which admired the air of superiority? (...) His egotism, if egotism it was, had never taken the crude form of wishing for a dull wife; this lady's intelligence was to be a silver plate, not an earthen one—a plate that he might heap up with ripe fruits, to which it would give a decorative value, so that conversation might become a sort of perpetual dessert. He found the silvery quality in perfection in Isabel; he could tap her imagination with his knuckle and make it ring. He knew perfectly, though he had not been told, that the union found little favour among the girl's relations; but he had always treated her so completely as an independent person that it hardly seemed necessary to express regret for the attitude of her family. (JAMES, 1997, p. 324)⁵²

É possível afirmar que Osmond vê seu casamento com Isabel um triunfo e, ela seu prêmio. Osmond acredita que é possível fazer de Isabel o que quer que ele deseje, uma vez que Isabel tem para ele o mesmo valor de um objeto que, com muito esforço, ele conquistou. Por isso, ao se aproximar mais uma vez da consciência de Osmond e mostrar ao leitor seus pensamentos, o narrador revela o lado perverso de Osmond.

⁵² Da parte dele, o contentamento não assumia forma vulgar; a excitação, nesse homem tão cômico de si mesmo, era uma espécie de êxtase de autocontrole. (...) Ele nunca se esquecia de si mesmo, como eu disse, e por isso nunca se esquecia de ser gracioso e terno, de assumir a aparência – que de fato não implicava dificuldade alguma – de ter sentidos agitados e profundas intenções. Estava satisfeitiíssimo com a jovem que encontrara. Madame Merle dera-lhe um presente de valor incalculável. O que poderia ser melhor que viver com um espírito elevado, afinado com a suavidade? Pois não seria a suavidade toda para si próprio, e a energia para a sociedade, que admirava o ar de superioridade? (...) Seu egoísmo nunca assumira a forma grosseira de querer uma esposa obtusa; a inteligência dessa dama seria uma salva de prata, não de cerâmica – salva que ele encheria de frutas maduras, emprestando-lhe valor decorativo, de modo que a conversa pudesse tornar-se, para ele, como que uma sobremesa bem servida. Ele encontrou a qualidade argêntea dessa perfeição em Isabel; ele podia bater na imaginação dela com os nós dos dedos e fazê-la vibrar. Sabia muito bem, embora não lhe tivesse sido dito, que a união deles não era bem vista pelos parentes da moça, mas sempre a tratara de modo tão completo como uma pessoa independente que não parecia necessário expressar seu pesar pela atitude da família dela. (JAMES, 2007, pp. 407 – 408)

Além de Isabel, sua filha Pansy também é vista como algo que pode lhe trazer lucro. Por isso, Osmond insiste que Pansy se case com lorde Warburton e não com aquele que ela ama. Na verdade, essa atitude de Osmond é até certo ponto compreensível, visto que era comum, no século XIX, que os pais arranjassem os casamentos de suas filhas com aqueles que tivessem maiores condições financeiras. No entanto, é preciso considerar que Rosier, que ama Pansy de verdade, também possui uma situação financeira estável. Para Osmond, é claro, somente lorde Warbuton seria bom o suficiente para se casar com sua filha:

“I set a great price on my daughter.”
 “You can’t set a higher one than I do. Don’t I prove it by wishing to marry her?”
 “I wish to marry her very well,” Osmond went on, with a dry impertinence which, in another mood, poor Rosier would have admired.
 “Of course I pretend that she would marry well in marrying me. She couldn’t marry a man who loves her more; or whom, I may venture to add, she loves more.”
 “I am not bound to accept your theories as to whom my daughter loves,” Osmond said, looking up with a quick, cold smile. (JAMES, 1997, p. 349)⁵³

Ao abrir espaço para as personagens se expressarem, portanto, possibilita-se que o leitor perceba quão relevante é a questão do dinheiro para Osmond. Naturalmente, o leitor já possui informação suficiente sobre o passado de Osmond e sobre como ele conduz sua vida e, por isso, sua atitude pode não surpreender. O que chama atenção aqui é o lado mais negro da personalidade de Osmond que, de certa forma, é percebido através de seu sorriso frio e de sua atitude seca com relação a um dos pretendentes de sua filha.

Com o desenrolar da narrativa, o comportamento mais cruel de Osmond se intensifica e o suposto equilíbrio, mostrado através da explicação dos motivos que o levaram a se tornar uma pessoa rancorosa é dissipado. Na parte final da narrativa, portanto, o lado mais perverso de Osmond se desvela pouco a pouco. Esse desvelamento é primeiramente percebido quando Osmond acusa Isabel de não ter convencido lorde Warbuton a se casar com Pansy. Como bem sabemos, mesmo contra essa situação, Isabel estava disposta a colaborar com seu marido. Osmond,

⁵³ - Ponho um preço muito alto na minha filha./ - Não pode pôr um preço maior do que eu ponho. Não é prova bastante eu querer casar com ela?/ - Quero que ela se case muito bem – continuou Osmond com uma seca impertinência que, se estivesse com outro humor, o pobre Rosier teria admirado./ - Obviamente acredito que se casaria bem se casasse comigo. Não poderia encontrar um homem que a amasse mais – ou que, arrisco-me a dizer, ela ame mais./ - Não sou obrigado a aceitar suas teorias sobre quem minha filha ama. – Osmond ergueu ao olhos ao dizer isso, com um sorriso breve e frio. (JAMES, 2007, pp. 438 – 439)

entretanto, não vê – ou não quer ver- que Isabel estava disposta a contribuir com seu plano. E esse se torna um dos primeiros motivos que culminam na derrocada do casamento de Osmond e Isabel:

“I accuse you of not being trustworthy. If he doesn't come up to the mark it will be because you have kept him off. I don't know that it's base; it is the kind of thing a woman always thinks she may do. I have no doubt you have the finest ideas about it.”

“I told you I would do what I could,” said Isabel.

“Yes, that gained you time.”

It came over Isabel, after he had said this, that she had once thought him beautiful. “How much you must wish to capture him!” she exclaimed, in a moment. She had no sooner spoken than she perceived the full reach of her words, of which she had not been conscious in uttering them. They made a comparison between Osmond and herself, recalled the fact that she had once held this coveted treasure in her hand and felt herself rich enough to let it fall. A momentary exultation took possession of her—a horrible delight in having wounded him; for his face instantly told her that none of the force of her exclamation was lost.

Osmond expressed nothing otherwise, however; he only said, quickly, “Yes, I wish it very much.” (JAMES, 1997, p. 437)⁵⁴

Osmond declara que Isabel não é confiável por não ter conseguido realizar o que ele deseja; no entanto, parece que Isabel não possuía o poder para convencer lorde Warbuton como Osmond supunha. Na verdade, tal atitude de Osmond demonstra que ele crê que todos podem ser manipuladores, assim como ele, se realmente o quiserem. Além disso, a atitude de Osmond desencadeia em Isabel a necessidade de revidar, visto que ela comenta sobre quanto ele tem vontade de “capturar” lord Warburton, como se fosse uma isca ou um animal. Pode-se afirmar, portanto, que Isabel se dá conta de que ela também fora vítima da captura de Osmond. É importante considerar que é somente com o afastamento do narrador que o leitor pode testemunhar a gravidade das atitudes de Osmond, pois se o narrador tivesse contado indiretamente o que aconteceu, o impacto das palavras de Osmond diminuiria. Como consequência, o leitor poderia se questionar se há influência do julgamento do narrador ou não, visto que por vezes o narrador se posiciona a favor

⁵⁴ - Acuso-a de não ser confiável. Se no fim das contas ele não abrir o jogo, será porque você o afastou. Não sei se isso é vil: é o tipo de coisa que uma mulher sempre acha que pode fazer. Não tenho dúvidas de que você tem ideias muito boas sobre isso./ - Eu lhe disse que faria o que pudesse – volteu ela./ - Sim, com isso ganhou tempo./ Ocorreu-lhe, quando ele disse isso, que um dia ela o achara bonito./ – Como deve estar querendo ter certeza a respeito dele! – exclamou em seguida. Mal terminara de falar, percebeu a extensão de suas palavras, de que não esteve consciente ao pronunciá-las. Elas estabeleciam uma comparação entre ela e Osmond, lembravam o fato de que um dia ela tivera esse cobiçado tesouro nas mãos e sentira-se rica o bastante para deixá-lo ir. Uma exaltação momentânea apoderou-se dela – um horrível deleite de tê-lo ferido, pois no mesmo instante o rosto dele provou-lhe que nada se perdera da força de sua exclamação. Porém, ele nada demonstrou de outro modo; limitou-se apenas a dizer, depressa: - Sim, quero muitíssimo. (JAMES, 2007, p. 544)

de Isabel. Assim, com os diálogos não se abrem espaços para dúvidas por parte do leitor, pois tudo está evidenciado na fala de Osmond.

É através do afastamento do narrador que o leitor descobre o quanto Osmond detesta todos os amigos de Isabel. Naturalmente, Osmond não tem escrúpulos em dizer a Isabel o que realmente pensa, inclusive o que pode magoá-la. Na verdade, a opinião de Osmond sobre Ralph demonstra como ele não está disposto a respeitar o primo mortalmente doente de sua esposa:

(...) Miss Stackpole should come to dine at the Palazzo Roccanera once or twice, so that (in spite of his superficial civility, always so great) she might judge for herself how little pleasure it gave him. (...) It was surprising how little satisfaction he got from his wife's friends; he took occasion to call Isabel's attention to it.

"You are 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 is so desperately ill there is only one way to prove it; but he seems to have no mind for that." (JAMES, 1997, p. 451)⁵⁵

O narrador faz comentário que reforça a ideia de Osmond como alguém preocupado somente com seu bem-estar, uma vez que o narrador alega que a personagem apresenta superficial civilidade para com os amigos de sua esposa. De fato, o modo artificial com que Osmond age já vem sendo explorado desde o início de sua apresentação no romance, visto que ele é um homem que calcula todos seus movimentos. Agora, tal comportamento se acentua e, como ele não pode obter vantagens dos amigos de Isabel, não é mais necessário fingir:

"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 is a woman. Do you

⁵⁵ A coisa certa teria sido a senhorita Stackpole ter ido jantar no Palazzo Roccanera uma ou duas vezes, de modo a (apesar da superficial civilidade dele, sempre tão grande) julgar por si mesma quanto isso desagradava a ele. (...) Era surpreendente a pouca satisfação que ele tinha com os amigos da mulher; aproveitou a oportunidade para chamar a atenção de Isabel para esse fato. – Certamente você não é feliz com seus amigos mais íntimos; gostaria que começasse uma nova coleção – disse-lhe uma manhã, sem causa visível no momento, mas em tom de madura reflexão, que privava o comentário de toda característica brutal e repentina. – É como se tivesse se dado o trabalho de escolher no mundo as pessoas com quem eu tenho menos em comum. O seu primo, sempre achei um burro presunçoso - além de ser o animal menos favorecido que conheço. Depois, é uma terrível maçada que não se possa dizer isso a ele; tem que ser poupado por causa da saúde. Essa saúde parece ser o que ele tem de melhor; concede-lhe privilégios de que mais ninguém goza. Se está tão gravemente doente, só há uma maneira de provar, mas ele não está disposto a fazê-lo. (JAMES, 2007, pp. 560 – 561)

know what she reminds me of? Of a new steel pen—the most odious thing in nature. She talks as a steel pen writes; aren't her letters, by the way, on ruled paper? She thinks and moves, and walks and looks, exactly as she talks. You may say that she doesn't hurt me, inasmuch as I don't see her. I don't see her, but I hear her; I hear her all day long. Her voice is in my ears; I can't get rid of it!" (JAMES, 1997, p. 452)⁵⁶

Assim, nos momentos finais da narrativa, parece que Osmond não precisa mais esconder o lado negro de sua personalidade que, como vimos, vai sendo desvelada na medida em que ele consegue o que deseja: após se casar com Isabel, ele alcança o que almejava e não há mais necessidade de parecer aquilo que não é. Por isso, quando Ralph está prestes a morrer e Isabel deseja vê-lo, Osmond se posiciona contra:

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 are only too eager to take one. You wish immensely that I would commit some folly."
 "I shall be gratified then if you disobey me." (JAMES, 1997, p. 494)⁵⁷

O posicionamento contra a ida de Isabel até Ralph é uma das últimas atitudes de Osmond narradas na história. Desse modo, o leitor consegue entender claramente que as atitudes de Osmond visam, primeiramente, seu próprio bem-estar, uma vez que ele não demonstra sensibilidade em relação à situação e, além disso, alega que o desejo de Isabel não é sincero. A incapacidade de Osmond de se compadecer com a situação de sua esposa demonstra que Madame Merle estava certa em comentar que a indolência era sua principal característica. Assim, Osmond alega que Isabel deseja ver seu primo Ralph somente para se vingar dele – Osmond -, pois, como sabemos, Isabel se sente sufocada e triste no casamento.

É interessante considerar que no momento em que Osmond e Isabel discutem sobre a possível ida dela até o leito de morte de Ralph, o leitor tem acesso

⁵⁶ A senhorita Stackpole, porém, é a sua invenção mais fantástica. Ela me parece uma espécie de monstro. Não há um nervo no corpo da gente que ela não faça estremecer de exasperação. Sabe que eu nunca admiti que ela seja mulher? Sabe o que me faz lembrar? Uma pena de aço nova – a coisa mais detestável do mundo. Ela fala como escreve uma pena de aço; por falar nisso, as cartas dela não são escritas em papel pautado? Ela pensa, se move, anda e tem o jeito exato da maneira como fala. Você talvez diga que ela não me molesta, visto que não a vejo. Não a vejo, mas a ouço; ouço-a o dia inteiro. Tenho a voz dela nos meus ouvidos; não consigo livrar-me dela. (JAMES, 2007, p. 561)

⁵⁷ Osmond ficou um tanto pálido; esboçou um sorriso frio. – Então é por isso que tem que ir? Não para ver seu primo, mas para vingar-se de mim./ - Nada sei sobre vingança./ - Eu, sim – disse Osmond. – Não me dê motivo./ - Você está sempre ansioso para encontrar um. Tem um desejo imenso de que eu cometa alguma loucura./ - Nesse caso, eu ficaria contente se você me desobedecesse. (JAMES, 2007, p. 611)

ao que está acontecendo através dos diálogos das próprias personagens. O narrador comenta somente superficialmente sobre o modo como as personagens estão agindo, como pode ser percebido na indicação do “sorriso frio” de Osmond. É possível perceber, conseqüentemente, as implicações morais do afastamento do narrador nesse momento específico da história, em que se faz necessário tornar o leitor uma testemunha direta tanto do sofrimento de Isabel como da cruel atitude de Osmond, que parece enxergar somente o que pode ser lucrativo para ele nas suas relações sociais.

Desse modo, a história se finda e o leitor não descobre o que aconteceu com a volta de Isabel à casa de Osmond após sua visita a Ralph. Assim, dos retratos da complexidade humana apresentados por Henry James em *The Portrait of a Lady*, parece que o de Osmond é o mais acabado, visto que há poucos momentos em que suas atitudes se distanciam daquela de uma pessoa indolente. Não é possível, entretanto, que essa personagem seja vista como uma representante do mal em absoluto, uma vez que James também explora os motivos que o tornaram uma pessoa fria. Por isso, por vezes, é necessário ler nas entrelinhas para compreender, com precisão, em que medida as atitudes de Osmond afetam aqueles à sua volta. Em nossa análise, o impacto da frieza de Osmond foi percebido através da discussão sobre Isabel Archer, em que acompanhamos o modo como esta personagem se sente em relação a tudo que vive no casamento. Sobre Osmond, portanto, nos resta afirmar que ele é um representante daquelas pessoas que não medem esforços para conseguir o que desejam, mesmo quando isso implica o sofrimento de outras. Perversidade e indolência talvez sejam os melhores epítetos para falar dessa personagem que age calculadamente –e artificialmente- em todas as suas relações.

1.4 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO FOCO NARRATIVO E A CONFIGURAÇÃO RETÓRICA DO LEITOR EM *THE PORTRAIT OF A LADY*

The Portrait of a Lady, romance datado da fase inicial da carreira literária de Henry James, apresenta ao leitor uma história aparentemente simples: uma jovem que, após receber uma herança, é enganada por duas pessoas que desejam ficar com seu dinheiro. Assim, o que tornou essa uma das obras mais reconhecidas de James foi o modo como o escritor arquitetou a narrativa e fez com que tudo se encaixasse perfeitamente. Nesse romance, James faz uso de forma primorosa da técnica narrativa na manipulação do foco narrativo, em especial.

A escolha de Henry James de fazer uso de um narrador que participa ativamente na narrativa é a questão central no que diz respeito ao modo como a história está estruturada. Primeiramente, é necessário considerar que, nesse romance, o leitor é informado, nas primeiras linhas da narrativa, que o narrador é aquele que “contará uma história”. Por isso, de início, o leitor sabe que *The Portrait of a Lady* será apresentado por essa voz narrativa que explicitamente seleciona o modo como a história é narrada e posiciona o leitor ao longo da narrativa. As escolhas do narrador são reflexo, naturalmente, da seleção feita por James sobre o que seria enfatizado ou não nesse romance.

Assim, o leitor sabe que a história contada é a de Isabel Archer e, por isso, acompanha a narrativa principalmente da perspectiva dessa personagem. De fato, Henry James esclarece, no prefácio a esse romance, como escolheu Isabel Archer como o principal centro de consciência. Segundo James (2007, p. 7), sua ideia inicial sempre foi a de uma única personagem, “uma certa senhora jovem e cativante, a quem todos os elementos usuais de um “assunto”, e certamente de um cenário, devem ser adicionados”.

A figura do leitor sempre foi uma preocupação de James, visto que ele escreveu uma coletânea de prefácios com o intuito de discutir as suas escolhas enquanto escritor de ficção. Nesse romance, especialmente, a manipulação do foco narrativo reflete a importância atribuída àquele que decodifica a história – o leitor.

Em *The Portrait of a Lady*, o leitor é nomeado como se fosse uma personagem da história e, por isso, podemos afirmar que há a configuração retórica de um determinado leitor de modo explícito. Há um balanço entre os momentos em que o narrador facilita o entendimento da história para o leitor, como por exemplo, na apresentação inicial das três personagens aqui analisadas, uma vez que as informações sobre elas são apresentadas de forma assertiva. Por outro lado, lentamente, o leitor é levado a questionar se, de fato, a apresentação inicial do narrador se mantém válida, pois, após essa exposição objetiva das personagens, são mostradas suas atitudes e diálogos. Na verdade, esse padrão narrativo se mantém para Madame Merle e Gilbert Osmond porque os comentários com julgamento do narrador não são sistemáticos e recorrentes em relação a essas duas personagens, ao contrário do que acontece com Isabel Archer. Assim, não há comentários que justifiquem a atitude de Merle e Osmond, do contrário do que acontece com Isabel Archer sobre quem, se o narrador julga ter sido mal interpretado pelo leitor, faz interferência no andamento da ação narrativa para explicação de suas atitudes e o modo como determinada atitude sua deve ser entendida. Por isso, os comentários em que o narrador apresenta algum julgamento sobre Merle e Osmond podem ser compreendidos como um alerta inicial ao leitor, pois serão posteriormente corroborados pelas próprias atitudes das personagens. Na verdade, é essa forma narrativa – apresentar as personagens assertivamente e, depois, mostrar suas ações – que prevê a participação crítica do leitor de forma gradual e mais intensificada ao fim da narrativa. Este procedimento narrativo prevê, portanto, que sejam compreendidas também as sutilezas das personagens perversas, para que elas não sejam lidas como irresponsáveis por suas ações. Ou seja, James construiu uma narrativa que demandava atenção ainda mais redobrada para os antagonistas através da dispensa de comentários esclarecedores sobre sua conduta.

Essa forma narrativa constrói um leitor gradualmente mais ativo e, por vezes, preenchedor de lacunas. Através da elaboração do foco narrativo, James construiu uma narrativa em que a ênfase também é gradualmente alterada; ou seja, no início da narrativa a manipulação do foco narrativo apresenta ao leitor questões de ordem externa à vida de Isabel Archer, como o recebimento da herança de seu tio e até mesmo a relação com seus pretendentes. Na medida em que a narrativa avança, há

o predomínio do discurso indireto livre e um adensamento na forma como a história é contada: a narrativa se adensa, portanto, para ser capaz de transmitir os pensamentos de Isabel que ganham o foco principal. Dito de outro modo, em *The Portrait of a Lady* James constrói uma narrativa que, pouco a pouco, enfatiza o sofrimento psicológico da personagem principal. A ação, portanto, parece importar menos ao final. Naturalmente, essa forma narrativa tem consequência direta para a configuração retórica do leitor, visto que parece haver também uma mudança na participação prevista para ele: é necessário que esse leitor acompanhe a complexidade dos sentimentos de Isabel e também o ritmo crescentemente denso e obscuro da narrativa.

Podemos afirmar, portanto, que a manipulação do foco narrativo nesse romance prevê uma alteração na participação do leitor que gradualmente é impulsionada a se tornar mais crítica: essa participação mais crítica prevista para o leitor é criada a partir da entrada de Osmond na vida de Isabel. Assim, há inclusive manipulação do tempo da narrativa no capítulo em que Isabel Archer é pedida em casamento (acontecimento não narrado). Por isso, especialmente nesse momento, a participação inferencial prevista do leitor é intensificada (e continuará se intensificando cada vez mais com o decorrer da narrativa) visto que há cada vez mais espaços de informação para serem preenchidos por inferência.

Cumpramos ressaltar ainda que o final em aberto da narrativa indica que a ênfase recai sobre o modo como Isabel se sente e, sobretudo, a lenta mudança de sua personalidade e comportamento. Ao manipular o foco narrativo de maneira a gradualmente evidenciar o sofrimento de Isabel, James também manipulou a forma de sua narrativa que se transforma, ao fim, num retrato da dor e angústia da protagonista. Assim, podemos perceber o porquê de Henry James ser considerado um dos mais brilhantes escritores da virada para o século XX: o autor foi capaz, em *The Portrait of a Lady*, de problematizar atitudes em relação ao casamento e ao dinheiro, visto que esse é o enfoque inicial do romance. Posteriormente, James passa a enfatizar o sofrimento causado pelas atitudes das personagens, e, assim, a narrativa ganha aspecto mais denso para refletir a angústia e a dor de Isabel Archer. Atrelada a essas questões temático-estruturais, está a construção retórica do leitor em direção a um posicionamento mais crítico, pois é preciso que ele preencha

lacunas, faça inferências e, sobretudo, acompanhe o ritmo pesado das frases longas, metafóricas e subjetivas que mostram os sentimentos mais íntimos de Isabel Archer.

2. UMA CELEBRAÇÃO DA CONSCIÊNCIA HUMANA: *THE WINGS OF THE DOVE*

No último período de sua produção literária, Henry James arquitetou narrativas em que diversas personagens são os centros de consciência da história, diferentemente de sua produção inicial, em que apenas uma personagem era usada para esse fim. Desse modo, o leitor tem acesso a diferentes pontos de vista e, portanto, acompanha o desenrolar da trama sob diversos ângulos. Essa técnica narrativa, na maioria das vezes, tende a destinar ao leitor um papel mais destacado na decodificação da história, visto que as intromissões do narrador são diminuídas para dar espaço a uma narrativa que acontece, basicamente, através da consciência das personagens. Em *The Wings of the Dove*, em especial, James apresenta ao leitor uma narrativa complexa, uma vez que inferências são constantemente necessárias para sua compreensão.

Ao refletir sobre seu processo de criação de *The Wings of the Dove* no prefácio à *Edição de Nova York*, James é assertivo em mostrar o relevante papel atribuído ao leitor. Uma vez que os conflitos internos das personagens são mostrados ao leitor, faz-se necessária atenção redobrada para que as angústias e anseios apresentados não se tornem sedutores a olhos complacentes. Para Henry James,

Attention of perusal, I thus confess by the way, is what I at every point, as well as here, absolutely invoke and take for granted; a truth I avail myself of this occasion to note once for all - in the interest of that variety of ideal reigning, I gather, in the connection. The enjoyment of a work of art, the acceptance of an irresistible illusion, constituting, to my sense, our highest experience of "luxury," the luxury is not greatest, by my consequent measure, when the work asks for as little attention as possible. (JAMES, 2009, p. 15)⁵⁸

James esclarece também a sua ideia inicial para esse romance que, reduzida à essência, é a história de

⁵⁸ Leitura atenta, confesso a propósito, é o que eu em cada ponto, como aqui, absolutamente invoco e espero; uma verdade, que aproveito esta ocasião para observar de uma vez por todas – no interesse daquela variedade de interesse que reina, me parece, na conexão. Constituindo, para mim, a fruição de uma obra de arte, a aceitação de uma ilusão irresistível, nossa mais alta experiência de “luxo”, o luxo não é maior, por minha consequente medida, quando a obra exige tão pouca atenção quanto possível. (JAMES, 1998, p. 19)

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 (...) the sense of having lived. (JAMES, 2009, p. 3)⁵⁹

De fato, a história de Milly Theale, protagonista mortalmente doente, serve de base para a construção de todas as outras personagens. É evidente, no entanto, que Henry James não reduz esse romance à história da protagonista: há diversas vidas que se entrecruzam com a dela e, por isso, tornam-se relevantes para os acontecimentos que envolvem a vida de Milly Theale. Aqui, nos referimos às outras duas personagens escolhidas para serem centros de consciência: Kate Croy e Merton Densher. Nesse romance, a narrativa é basicamente mostrada através dessas três personagens e, conseqüentemente, as interferências do narrador, tanto para comentários como para julgamento, são raras.

Para James, esse romance é uma representação da vida e não da morte e, por isso, a escolha de não tornar a doença de Milly Theale assunto principal de *The Wings of the Dove* é compreensível, pois, para ele

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. One had had moreover, as a various chronicler, one's secondary physical weaklings and failures, one's accessory invalids - introduced with a complacency that made light of criticism. (JAMES, 2009, p. 4)⁶⁰

A luta pela vida, em sentido literal e metafórico, portanto, pode ser apontada como o tema principal desse romance, visto que trata do empenho físico de Milly Theale para viver tudo que pode no curto tempo que lhe resta, e, sobretudo, da batalha de Kate Croy, que tenta de todo modo viver a vida de seus sonhos ao lado da pessoa que ama ao invés de se render ao que a sociedade e sua família esperam dela.

⁵⁹ uma pessoa jovem, dotada de uma grande capacidade para a vida, e consciente disso, mas cedo atingida e condenada, condenada a morrer a curto prazo, mas, ainda assim, enamorada do mundo; cônica além disso da condenação e desejando (...) sentir a sensação de ter vivido. (JAMES, 1998, p. 3)

⁶⁰ o poeta, em essência, não pode interessar-se pelo ato de morrer. Mesmo que trate dos mais doentes dos doentes, ainda é pelo ato de viver que o atraem, e mais eles atraem à medida que as condições tramam contra eles e prescrevem a batalha. O processo da vida cede lugar ao combate, e muitas vezes pode assim brilhar no terreno perdido como em nenhuma outra situação. Tivemos além disso, como cronista inconstante, nossas fraquezas e falhas secundárias, nossos acessórios inválidos – apresentados com uma complacência que ignorava a crítica. (JAMES, 1998, pp. 4 - 5)

2.1 UMA REPRESENTAÇÃO FEMININA ÀS AVESSAS: O IMBRÓGLIO DE KATE CROY

Kate Croy, apesar de não ser a protagonista, é a primeira personagem apresentada em *The Wings of the Dove*, fato esse que demonstra a sua importância na narrativa. Não é por acaso que James fez tal escolha, visto que Kate Croy é um dos principais centros de consciência e a personagem mais complexa, uma vez que o escritor arquitetou o foco narrativo de modo a explorar as camadas mais profundas de sua mente. Kate Croy é, então, uma personagem desafiadora aos olhos do leitor: seu plano de enganar alguém mortalmente doente parece ser tão bem justificado por uma vida de sucessivas derrotas que se pode imaginar haver uma tentativa do autor em induzir empatia por essa personagem, pelo menos nos momentos iniciais da narrativa, em que a ênfase é na vida pregressa de Kate. Aliás, Henry James refletiu sobre a construção de sua anti-heroína no prefácio desse romance e, assim, forneceu informações precisas sobre a impressão que, a seu ver, Kate Croy deveria causar: o peso de sua vida em ruína deveria contrabalancear o peso de suas escolhas. Segundo Henry James,

The building-up of Kate Croy's consciousness to the capacity for the load little by little to be laid on it was, by way of example, to have been a matter of as many hundred close-packed bricks as there are actually poor dozens. The image of her so compromised and compromising father was all effectually to have pervaded her life, was in a certain particular way to have tampered with her spring; by which I mean that the shame and the irritation and the depression, the general poisonous influence of him, were to have been *shown*, with a truth beyond the compass even of one's most emphasised "word of honour" for it, to do these things. (JAMES, 2009, p. 10)⁶¹

Assim, Henry James optou por iniciar *The Wings of the Dove* com a narração de Kate Croy à espera de seu pai. O modo como a narrativa inicia pode ser considerado como um panorama para o restante da organização desse romance. Aqui, não haverá um padrão de foco narrativo convencional, em que um narrador

⁶¹ A construção da consciência de Kate Croy para aguentar a carga sobre ela pouco a pouco depositada devia, à guisa de exemplo, ser uma questão de tantas centenas de tijolos compactados quantos na verdade há umas pobres dezenas. A imagem de seu pai tão comprometido e comprometedor devia efetivamente ter impregnado toda a sua vida, devia de uma certa forma particular ter mexido com sua origem; com o que quero dizer que a vergonha, a irritação e a depressão, a influência deletéria geral dele deviam ter-se mostrado, com uma verdade além dos limites mesmos de nossa mais enfatizada "palavra de honra" sobre ela, para fazer essas coisas. (JAMES, 1998, p. 12)

introduz e contextualiza a cena cuidadosamente para situar o leitor sobre o que está acontecendo:

She waited, Kate Croy, for her father to come in, but he kept her unconscionably, and there were moments at which she showed herself, in the glass over the mantel, a face positively pale with the irritation that had brought her to the point of going away without sight of him. (JAMES, 2009, p. 19)⁶²

Essas são as frases de abertura da narrativa que trazem consigo diversos questionamentos, a saber, sobre a identidade dessa moça e o porquê da espera por seu pai.

O leitor sabe, portanto, que Kate Croy espera por seu pai através das palavras do narrador, que vê a cena toda e, gradualmente, se infiltra na consciência da personagem para explorar os efeitos causados pelo retorno à casa de seu progenitor. A organização dos momentos iniciais da narrativa chama atenção por traduzir os sentimentos mais profundos de Kate Croy antes mesmo de uma apresentação formal dessa personagem. Por isso, a participação do leitor tem especial importância neste primeiro capítulo, posto que é necessário inferir sobre o que ainda não foi explorado pelo narrador.

A organização narrativa desse capítulo inicial se destaca por apresentar primeiro os sentimentos mais profundos da personagem. Assim, o leitor é aproximado da inquietude de uma personagem, cuja identidade e motivos para estar assim ele ainda não conhece. Desse modo, o espaço insalubre em que Kate Croy se encontra é, de certo modo, uma expressão da ruína de sua vida, ruína essa que também é experimentada pelo leitor, pois o narrador apresenta vivamente o modo como ela se sente:

The vulgar little street, in this view, offered scant relief from the vulgar little room (...) Each time she turned in again, each time, in her impatience, she gave him up, it was to sound to a deeper depth, while she tasted the faint, flat emanation of things, the failure of fortune and of honour. If she continued to wait it was really, in a manner, that she might not add the shame of fear, of individual, personal collapse, to all the other shames. To feel the street, to feel the room, to feel the table-cloth and the centre-piece and the lamp, gave her a small, salutary sense, at least, of neither shirking nor lying. This whole vision was the worst thing yet—as including, in particular, the interview for which she had prepared herself; and for what had she come but for the worst? She tried to be sad, so as not to be angry; but it made her angry that

⁶² Ela, Kate Croy, esperava a vinda do pai, mas ele se fazia esperar, sem a menor consideração, e houve momentos em que a moça exibiu para si mesma, no espelho acima do console da lareira, um rosto decididamente pálido, com uma irritação que a levou a ponto de ir embora sem vê-lo. (JAMES, 1998, p. 23)

she couldn't be sad. And yet where was misery, misery too beaten for blame and chalk-marked by fate like a 'lot' at a common auction, if not in these merciless signs of mere mean stale feelings? (JAMES, 2009, p. 20)⁶³

Através da repetição e da sonoridade das palavras em “The vulgar little street, in this view, offered scant relief from the vulgar little room”, “faint, flat emanation of things, the failure of fortune and honour” e “merciless signs of mere mean stale feelings”, James intensifica o sentimento de fracasso de Kate Croy ao voltar à casa de seu pai, pois a sonoridade silábica semelhante e, por conseguinte, lenta dessas passagens contribui para a criação da atmosfera pesada e densa em que a personagem se encontra. No entanto, essa é a impressão de Kate sobre o espaço e, por isso, o leitor recebe as informações de forma tão palpável e realista. Desse modo, os sentimentos de Kate são tão bem explorados através da voz do narrador que podem ser considerados sensações sinestésicas, uma vez que exploram a relação entre sentidos diferentes, como o fato de Kate “sentir a rua, sentir a sala”. Além disso, gradualmente, o narrador se infiltra na mente de Kate a ponto de suas vozes se confundirem, como na última frase do trecho supracitado. Como consequência, o leitor construído pela narrativa aqui é essencialmente inferencial, pois há um conteúdo narrativo que não foi ainda explicitado e, no entanto, já está sendo indiretamente apresentado na história.

Ao longo do primeiro capítulo, o papel da figura retórica do leitor se mantém o mesmo, uma vez que, nessa parte introdutória da narrativa, há diversas perguntas não respondidas. Ao refletir sobre sua vida, Kate Croy demonstra querer escapar das respostas para seus anseios; no entanto, o leitor não é informado ao quê exatamente Kate está se referindo:

Her father's life, her sister's, her own, that of her two lost brothers—the whole history of their house had the effect of some fine florid, voluminous phrase, say even a musical, that dropped first into words, into notes, without sense, and then, hanging unfinished, into no words, no notes at all. Why should a set of people have been put in motion, on such a scale and with

⁶³ Daquele ângulo, a ruazinha vulgar pouco alívio oferecia em relação à salinha vulgar (...). Toda vez que tornava a entrar, toda vez que, em sua impaciência, desistia de esperá-lo, era para sondar um abismo maior, sentindo a fraca emanação insípida das coisas, a ausência de fortuna e de honra. Se continuava a esperar, era na verdade, de certa forma, para não acrescentar a vergonha do medo, do colapso individual, pessoal, a todas as outras vergonhas. Sentir a rua, sentir a sala, sentir a toalha da mesa, o pano de centro e o abajur dava-lhe pelo menos um pequeno senso salutar de não se furtar nem mentir. Toda aquela visão era o pior até então – pois incluía em particular a entrevista para a qual se preparara; e para que viera, senão para o pior? Tentara ficar triste para não ficar com raiva, mas enraivecera-a não poder ficar triste. E no entanto, onde estava a miséria, a miséria demasiado surrada para ser inculpada, e marcada a giz pelo destino como um “lote” numa hasta pública, senão aqueles cruéis sinais de simples e rançosos sentimentos mesquinhos? (JAMES, 1998, pp. 23 – 24)

such an air of being equipped for a profitable journey, only to break down without an accident, to stretch themselves in the wayside dust without a reason? The answer to these questions was not in Chirk Street, but the questions themselves bristled there, and the girl's repeated pause before the mirror and the chimney-place might have represented her nearest approach to an escape from them. Was it not in fact the partial escape from this "worst" in which she was steeped to be able to make herself out again as agreeable to see? (JAMES, 2009, p. 20)⁶⁴

Através do uso do discurso indireto e, em algumas frases, do discurso indireto livre, James mostra ao leitor que Kate está tentando escapar do “pior”, ou seja, do encontro com seu pai e de tudo que ele representa para ela. Assim, os espaços em aberto que devem ser preenchidos com a interpretação do leitor podem ser percebidos na citação acima, pois o leitor não descobre plenamente os motivos que fazem Lionel Croy ser tão desprezado, a não por ser seu comportamento ganancioso que é evidenciado em seus diálogos.

A organização do foco narrativo desse romance atende ao tipo de narrativa que Henry James se propôs a escrever. Tanto no prefácio a esse romance como em diversos ensaios de crítica literária, James se posicionou em favor de modos de narração que fossem, em certo grau, impessoais. Ou seja, a interferência do narrador, seja para comentários ou julgamentos, foi sendo diminuída gradualmente em suas obras ficcionais. Desse modo, James transmitiu para suas personagens a tarefa de refletir sobre os acontecimentos da narrativa e, assim, criou célebres centros de consciência, nos quais o leitor vê a narrativa através da perspectiva de diferentes personagens. Por isso, o modo como essa narrativa é organizada é muito semelhante ao modo como as pessoas pensam: as informações por vezes se desencontram, por vezes não são devidamente introduzidas e, assim, dificultam a compreensão.

Somente após a exploração dos conflitos internos da personagem é que a aparência física de Kate Croy é mostrada. No entanto, apesar de ter o intuito de

⁶⁴ A vida do pai, da irmã, dela própria, dos dois irmãos que perdera – toda a história de sua família parecia uma bela e volumosa frase floreada, até mesmo musical, digamos, que brotava primeiro em palavras em sons sem sentido, e depois, pairando inacabados, nem mesmo em palavras ou sons nenhuns. Por que seria um grupo de pessoas posto em movimento, em tal escala e com tal aparência de preparação para uma viagem proveitosa, apenas para desfazer-se sem um acidente, cair à beira da estrada sem um motivo? A resposta a essas perguntas não se achava na Rua Chirk, mas as próprias perguntas abundavam ali, e as repetidas pausas da moça diante do espelho e da lareira talvez representassem o mais perto de uma fuga a elas. A fuga parcial àquele “pior” em que se via mergulhada não estava de fato em fazer-se de novo apresentável? (JAMES, 1998, p. 24)

apresentar a personagem fisicamente, a descrição feita pelo narrador é de certa forma vaga, pois mistura características físicas e abstratas:

She was dressed altogether in black, which gave an even tone, by contrast, to her clear face and made her hair more harmoniously dark. (...) She was handsome, but the degree of it was not sustained by items and aids; a circumstance moreover playing its part at almost any time in the impression she produced. The impression was one that remained, but as regards the sources of it no sum in addition would have made up the total. She had stature without height, grace without motion, presence without mass. Slender and simple, frequently soundless, she was somehow always in the line of the eye—she counted singularly for its pleasure. (JAMES, 2009, p. 20)⁶⁵

O modo como o narrador descreve Kate vai ao encontro desse padrão narrativo escolhido por Henry James, uma vez que essa narrativa enfatiza a apresentação dos pensamentos da personagem; conseqüentemente, as descrições apresentadas pelo narrador se assemelham, por vezes, ao nível de abstração da mente humana. Tal interpretação é baseada nos contrastes da descrição de Kate, na qual o narrador argumenta que ela possuía “estatura sem altura, graça sem movimento, presença sem volume. Esguia e simples, frequentemente silenciosa”.

Alternando entre as descrições do narrador e o pensamento da própria personagem, Henry James introduz aquele que será um dos principais temas do romance: o peso da tradição na vida das mulheres. Naturalmente, a introdução desse tema se dá através da perspectiva de Kate Croy e, portanto, não há contextualização prévia para o leitor sobre o assunto:

They were mysteries of which her friends were conscious—those friends whose general explanation was to say that she was clever, whether or not it were taken by the world as the cause or as the effect of her charm. (...) She didn't judge herself cheap, she didn't make for misery. Personally, at least, she was not chalk-marked for the auction. She hadn't given up yet, and the broken sentence, if she was the last word, would end with a sort of meaning. There was a minute during which, though her eyes were fixed, she quite visibly lost herself in the thought of the way she might still pull things round had she only been a man. It was the name, above all, she would take in hand—the precious name she so liked and that, in spite of the harm her wretched father had done it, was not yet past praying for. She loved it in fact the more tenderly for that bleeding wound. But what could a penniless girl do with it but let it go? (JAMES, 2009, p. 20)⁶⁶

⁶⁵ Vestia-se toda de preto, o que dava um tom uniforme, pelo contraste, ao resto claro, e tornava os cabelos mais harmoniosamente negros. (...) Era bonita, mas o grau dessa beleza não era composto pelas partes e adornos; uma circunstância que, além do mais, quase sempre desempenhava seu papel na impressão que ela causava. Era uma impressão que ficava, mas para a qual nenhuma soma produziria o total. Tinha estatura sem altura, graça sem movimento, presença sem volume. Esguia e simples, frequentemente silenciosa, achava-se sempre, de alguma maneira, na linha do olhar – para cujo prazer contava de maneira singular. (JAMES, 1998, pp. 24 – 25)

⁶⁶ Eram mistérios dos quais as amigas tinham consciência – as amigas cuja explicação geral era a inteligência dela, fosse ou não a explicação tomada pelo mundo como causa ou efeito de seu

A citação acima evidencia também uma das características principais de Kate Croy que será a causa do conflito do romance: ela é uma pessoa astuta, ou seja, sua inteligência torna-a uma pessoa sagaz, fato percebido por suas amigas. Posteriormente, Croy usará sua inteligência para manipular as pessoas das quais pretende obter vantagem. Além disso, a personagem reflete que a vida seria mais fácil caso ela fosse homem. Essa problemática é a linha central do romance, pois Kate Croy procura uma forma de se encaixar na sociedade e casar com o homem que ama e, para isso, não tem escrúpulos para alcançar o que almeja. A forma como Kate Croy se sente em relação ao fato de seus familiares desejarem que ela se case com um homem rico para trazer benefícios para eles também é explorada; entretanto, essa informação só é mostrada ao leitor posteriormente. Contudo, na citação acima o modo como Kate se sente em relação a esse fato comum na época já é apresentado ao leitor: ela não estava marcada a giz para leilão e, conseqüentemente, não aceitaria facilmente que a moldassem para casamentos que ela não desejava.

Ainda quanto ao prefácio a esse romance, nele Henry James apontou que foi necessário mostrar ao leitor o modo como a vida do pai de Kate Croy a afetava, uma vez que seria colocada sobre ela uma carga de responsabilidade muito pesada, a saber, a decisão de enganar Milly Theale. Por isso, nos capítulos iniciais, a ênfase é colocada na vida fracassada que Kate Croy possui, como forma de oferecer ao leitor informações para que fosse capaz de julgar as atitudes dela:

She was glad to be spared the sight of such *penetralia*, but it would have reminded her a little less that there was no truth in him. This was the weariness of every fresh meeting; he dealt out lies as he might the cards from the greasy old pack for the game of diplomacy to which you were to sit down with him. The inconvenience—as always happens in such cases—was not that you minded what was false, but that you missed what was true. He might be ill, and it might suit you to know it, but no contact with him, for this, could ever be straight enough. Just so he even might die, but Kate fairly

encanto. (...) Não se tinha em baixa estima, não se destinava à miséria. Pessoalmente, não, não estava marcada a giz para leilão. Ainda não desistira, e a frase interrompida, se fosse ela a última palavra, ia acabar tendo algum sentido. Houve um minuto durante o qual, embora tivesse os olhos fixos, se perdeu visivelmente na ideia de que poderia dar um jeito em tudo se fosse homem. Era o nome, acima de tudo, que deitaria mão – o precioso nome de que tanto gostava e que, apesar do dano que seu desgraçado pai lhe causara, ainda não estava de todo perdido. Ela o amava na verdade, ao nome, com tanto mais ternura por essa ferida sangrante. Que mais podia uma moça sem vintém fazer com ele, senão largá-lo? (JAMES, 1998, p. 25)

wondered on what evidence of his own she would some day have to believe it. (JAMES, 2009, p. 21)⁶⁷

O leitor configurado pela narrativa tem papel relevante para a construção do significado da figura paternal na vida de Kate Croy. Ao longo da narrativa, as mentiras de Lionel Croy não são mostradas e, portanto, criam uma atmosfera de incerteza. Esse espaço em aberto deixado para que o leitor ficcional preencha parece ser um dos mais salientes na narrativa, uma vez que coloca em dúvida também a capacidade de julgamento de Kate Croy. Assim, a intensidade com a qual a vida fracassada do pai de Kate Croy a afeta é substancialmente explorada: ele é a personificação de uma vida de fracasso que Kate diz ter sido incorporada a ela também. No entanto, Kate Croy não busca os motivos reais do “mal” que Lionel Croy fez para sua mãe:

His plausibility had been the heaviest of her mother's crosses; inevitably so much more present to the world than whatever it was that was horrid—thank God they didn't really know!—that he had done. He had positively been, in his way, by the force of his particular type, a terrible husband not to live with; his type reflecting so invidiously on the woman who had found him distasteful. (JAMES, 2009, p. 24)⁶⁸

Essa ideia é reforçada em diálogo da personagem com Merton Densher, quando ele a questiona sobre o que aconteceu:

"I don't know—and I don't want to. I only know that years and years ago—when I was about fifteen—something or other happened that made him impossible. I mean impossible for the world at large first, and then, little by little, for mother. We of course didn't know it at the time," Kate explained, "but we knew it later; and it was, oddly enough, my sister who first made out that he had done something. I can hear her now—the way, one cold, black Sunday morning when, on account of an extraordinary fog, we had not gone to church, she broke it to me by the school-room fire. I was reading a history-book by the lamp—when we didn't go to church we had to read history-books—and I suddenly heard her say, out of the fog, which was in the room, and *apropos* of nothing: 'Papa has done something wicked.' And the curious thing was that I believed it on the spot and have believed it ever since, though she could tell me nothing more—neither what was the wickedness,

⁶⁷ Ela estava satisfeita por ter sido poupada da visão de tais intimidades, mas isso lhe teria feito esquecer um pouco que nada era verdadeiro nele. Esse era o desgaste de cada novo encontro; o pai distribuía mentiras como faria com as cartas do sebo do baralho velho do jogo de diplomacia que se tinha de fazer com ele. O inconveniente – como sempre acontece nesses casos – não era que ligássemos para o que era falso, mas que não viéssemos a saber o que era verdadeiro. Talvez estivesse doente, e talvez fosse bom sabê-lo, mas nenhum contato com ele, sobre isso, podia, em momento algum, ser suficientemente franco. Talvez até morresse, mas Kate se perguntava em que prova apresentada por ele próprio ela teria algum dia acreditado. (JAMES, 1998, p. 26)

⁶⁸ A plausibilidade dele fora a mais pesada das cruces de sua mãe; inevitavelmente muito mais visível para o mundo do que qualquer coisa de horrível – graças a Deus não sabiam de fato – que ele houvesse feito. Fora decididamente, à sua maneira, e pela força de seu tipo particular, um marido terrível para se ter ao lado; o tipo refletindo tão invejosamente sobre a mulher que o achara desagradável. (JAMES, 1998, pp. 29 – 30)

nor how she knew, nor what would happen to him, nor anything else about it. (JAMES, 2009, p. 56)⁶⁹

A imaturidade da anti-heroína é percebida porque ela aceita a verdade apresentada por sua irmã sem questionamentos. Posteriormente, Kate informa Merton de que sua mãe também contou a ela sobre o que seu pai fez, mas de forma indireta: sua mãe disse a ela que qualquer acusação a ele, além de que era vil e odioso, era falsa; é assim que Kate alega saber que sua irmã Marian estava certa. Além disso, podemos interpretar a relação entre pai e filha como uma das artimanhas usadas por Kate Croy para justificar suas próprias falhas. Parece haver, portanto, uma supervalorização dos problemas entre pai e filha para ganho individual de Kate em diferentes situações, como no primeiro capítulo em que ela tenta convencê-lo de que deveriam morar juntos para que ela pudesse fugir de sua tia. Como consequência, Kate poderia casar com Merton Densher, o homem que ama, cujo casamento não é aceito devido às dificuldades financeiras de ambos:

Yes," she answered patiently, "but so in the wrong way. I'm perfectly honest in what I say, and I know what I'm talking about. It isn't that I'll pretend I could have believed a month ago in anything to call aid or support from you. The case is changed—that's what has happened; my difficulty's a new one. But even now it's not a question of anything I should ask you in a way to 'do.' It's simply a question of your not turning me away—taking yourself out of my life. It's simply a question of your saying: 'Yes then, since you will, we'll stand together. We won't worry in advance about how or where; we'll have a faith and find a way.' That's all—that would be the good you'd do me. I should *have* you, and it would be for my benefit. Do you see?" (JAMES, 2009, p. 30)⁷⁰

Primeiramente, a impressão passada é a de Kate ser uma pessoa tão bondosa a ponto de desejar abrir mão de uma vida de luxo oferecida por sua tia (a única

⁶⁹ - Eu não sei... nem quero saber. Só sei que anos e anos atrás... quando eu tinha uns quinze anos...aconteceu alguma coisa que o tornou insuportável. Quer dizer, insuportável para o mundo em geral em princípio, e depois, pouco a pouco, para mamãe. Nós, claro, não sabíamos na época – explicou Kate – mas soubemos depois; e, muito curiosamente, foi minha irmã quem primeiro percebeu que ele tinha feito alguma coisa. Ainda a ouço... a maneira como, numa fria e escura manhã de domingo, quando, devido a um extraordinário nevoeiro em que não tínhamos ido à igreja e ela conversou comigo junto à lareira da sala de aula. Eu lia um livro de história à luz da lâmpada... quando não íamos à igreja tínhamos que ficar lendo livros de história.. e de repente a ouvi dizer, de dentro do nevoeiro, que invadira a aula, e a propósito de nada: "Papai fez uma coisa má." E o curioso é que acreditei na hora e acredito desde então, embora ela não pudesse me dizer nada mais... nem qual era a maldade, nem como sabia, nem o que ia acontecer com ele, nem nada mais a respeito. (JAMES, 1998, pp. 71 – 72)

⁷⁰ - Sim – ela respondeu, paciente – mas da maneira errada. Eu sou inteiramente honesta no que digo, e sei do que estou falando. Não digo que acharia, um mês atrás, que ia pedir a ajuda ou o apoio do senhor em qualquer coisa. O caso mudou... foi isso que aconteceu; meu problema é novo. Mas mesmo agora não se trata de uma coisa que eu lhe pediria para de algum modo "fazer". Trata-se simplesmente de o senhor dizer: "Então, sim, já que você quer, ficaremos juntos. Não nos preocupemos de antemão com como ou onde; vamos ter fé e descobrir um jeito." Só isso... esse serio o bem que o senhor me faria. Eu devo tê-lo, e seria para meu bem. Entende? (JAMES, 1998, p. 38)

condição para que isso acontecesse é a de que Kate não visse mais o seu pai) para ficar com seu pai opressor, o qual é uma constante lembrança de que sua própria vida também é um fracasso. Naturalmente, essa primeira interpretação da atitude de Kate Croy elevaria a empatia criada em torno dela e, conseqüentemente, poderia servir de álibi para justificar suas atitudes futuras. Por outro lado, a partir do convívio com sua tia Maud, ela se interessa cada vez mais por uma vida de riqueza material, o que impulsionará suas ações a partir desse ponto da narrativa. Assim, parece haver uma tentativa sutil de mostrar ao leitor que Kate está se tornando uma apreciadora de bens materiais e, sobretudo, que a riqueza é o que a personagem mais aprecia em sua vida:

She saw as she had never seen before how material things spoke to her. She saw, and she blushed to see, that if, in contrast with some of its old aspects, life now affected her as a dress successfully "done up," this was exactly by reason of the trimmings and lace, was a matter of ribbons and silk and velvet. She had a dire accessibility to pleasure from such sources. She liked the charming quarters her aunt had assigned her—liked them literally more than she had in all her other days liked anything; and nothing could have been more uneasy than her suspicion of her relative's view of this truth. (JAMES, 2009, p. 33)⁷¹

O receio da personagem, contudo, é de que sua família perceba o quanto ela se interessa por essas riquezas. Pode-se afirmar, portanto, que esse é um dos primeiros indícios de que Kate é uma pessoa que tem muito a omitir, pois ela disfarça o seu interesse pelos bens materiais. Talvez Kate Croy tenha se tornado uma pessoa materialista pelo fato de que a vida de riquezas contrasta com a sua própria vida marcada por fracasso e pobreza. Ademais, Kate Croy é vista tanto por seu pai como por sua irmã como a única capaz de salvá-los da miséria em que se encontram, e, por isso, o “valor” atribuído a ela está diretamente relacionado ao lucro que ela pode lhes trazer. Assim, Kate é vista como um objeto por seus familiares e sua vida é marcada por seu “dever” de se casar com um homem rico: “There you are again,” Kate laughed. “Papa's also immense on my duty.” (JAMES, 2009, p. 42)⁷². Esse é o comentário de Kate Croy sobre afirmação de sua irmã de que ela possui o

⁷¹ Via como jamais vira que as coisas materiais lhe diziam alguma coisa. Via, e corava de ver, que se, em contraste com alguns de seus antigos aspectos, a vida agora lhe parecia um vestido bem “reformado”, era exatamente por causa dos babados e rendas, uma questão de fitas, seda e veludo. Tinha uma medonha acessibilidade ao prazer que vinha desse lado. Gostava das encantadoras acomodações que a tia lhe dera – literalmente mais do que, em seus outros dias, gostara de qualquer coisa; e nada poderia ser mais embaraçoso que sua desconfiança de que a parenta via essa verdade. (JAMES, 1998, p. 43)

⁷² Lá vem você de novo – riu Kate. – Papai também é muito solene sobre o meu dever. (JAMES, 1998, p. 53)

dever de ajudá-los. Lionel Croy, por outro lado, é assertivo em julgar a aparência de Kate e em mostrar a ela seu principal interesse: o que ele tem a ganhar caso ela seja bem sucedida na escolha de seu par:

He judged meanwhile her own appearance, as she knew she could always trust him to do; recognising, estimating, sometimes disapproving, what she wore, showing her the interest he continued to take in her. He might really take none at all, yet she virtually knew herself the creature in the world to whom he was least indifferent. She had often enough wondered what on earth, at the pass he had reached, could give him pleasure, and she had come back, on these occasions, to that. It gave him pleasure that she was handsome, that she was, in her way, a sensible value. It was at least his other child. Poor Marian might be handsome, but he certainly didn't care. The hitch here, of course, was that, with whatever beauty, her sister, widowed and almost in want, with four bouncing children, was not a sensible value. (JAMES, 2009, p. 22)⁷³

Assim, as informações sobre a família de Kate Croy são apresentadas de forma embaralhada, uma vez que as histórias se entrecruzam seguidamente e não são explicadas em sua totalidade, tal como acontece, por exemplo, quanto à relação de Lionel Croy com sua esposa e aos motivos que levaram a família Croy à ruína e ao fracasso. Por isso, através de apresentações elusivas, Henry James projeta um leitor capaz de ler nas entrelinhas, preencher pontos de indeterminação e com participação mais crítica na narrativa.

Com o desenrolar da ação narrativa, portanto, mais informações sobre Kate são apresentadas. Chama atenção o fato de Kate dividir sua parca herança com sua irmã Marian, fato que demonstra a importância que Kate Croy possui no âmbito familiar, uma vez que ela é a responsável por ajudar sua irmã - essa informação contrabalança com as atitudes futuras de Kate. E, de certo modo, a apresentação da intenção de Kate em dividir a herança com Marian parece ter como objetivo mostrar que Kate Croy, inicialmente, possuía razões para lutar a todo custo pelo bem de sua família e pelo amor de sua vida. Desse modo, o desenrolar da narrativa põe à prova os verdadeiros motivos que levam a personagem a enganar uma

⁷³ Ele julgava, enquanto isso, a aparência da filha, como ela sabia que sempre podia esperar que o fizesse; reconhecendo, avaliando, às vezes desaprovando, o que ela usava, mostrando-lhe o interesse que continuava a ter por ela. Na verdade, talvez nem tivesse nenhum, mas ela se sabia, praticamente, a criatura no mundo a quem ele era menos indiferente. Muitas vezes se perguntara o que na terra, no ponto a que ele chegara, poderia lhe dar prazer, e retornara nessas ocasiões a isso. Dava-lhe prazer que ela fosse bonita, que fosse à sua maneira um valor tangível. Era pelo menos igualmente claro, no entanto, que não extraía prazer algum de condições semelhantes, na medida em que eram semelhantes, na outra filha. A pobre Marian podia ser bonita, mas ele decerto não estava ligando. O segredo nesse caso sem dúvida era que, qualquer que fosse a sua beleza, a irmã viúva, e quase passando necessidade, com quatro filhos traquinas, não tinha tal medida. (JAMES, 1998, p. 28)

herdeira mortalmente doente: se ela age por pura vaidade ou em prol daqueles que ama.

Assim, Kate Croy é constantemente lembrada do que pode acontecer com ela caso escolha ter uma vida parecida com a de sua irmã. Suas miseráveis sobrinhas são um alerta de que a vida pode ser cruel na ausência de boas condições financeiras:

There were times when Kate wondered if the Miss Condrips were offered her by fate as a warning for her own future—to be taken as showing her what she herself might become at forty if she let things too recklessly go. What was expected of her by others—and by so many of them—could, all the same, on occasion, present itself as beyond a joke; and this was just now the aspect it particularly wore. (...) The prospect put on a bareness that already gave her something in common with the Miss Condrips. (JAMES, 2009, p. 43)⁷⁴

Nos capítulos introdutórios de *The Wings of the Dove*, Henry James optou por mostrar ao leitor a vida da anti-heroína, possivelmente como forma de explorar o fato de que toda situação possui diferentes pontos de vista. No caso de Kate Croy, em especial, fez-se necessário explorar a situação deplorável de sua família primeiramente, para que então fossem mostradas camadas diferentes da personagem, como a sua escolha em face da situação complicada em que se encontra, a saber, a impossibilidade de casar com o homem que ama.

O leitor tem acesso aos acontecimentos através da perspectiva de Kate Croy e através da aproximação do narrador à sua consciência; por isso, a ruína da família de Kate Croy é sentida de modo tão intenso. Por outro lado, essa técnica narrativa – que abre espaço para que os pensamentos das personagens apareçam e, assim, enfatiza o modo como as personagens se sentem – atribui ao leitor um papel relevante, pois essa técnica se assemelha à organização do pensamento humano, em que as informações não fluem na ordem cronológica. Desse modo, há imprecisão na apresentação de alguns fatos, visto que esses não são explicados, como é o caso da vida pregressa de Lionel Croy.

⁷⁴ Havia momentos em que Kate se perguntava se as Srtas. Condrip não lhe teriam sido oferecidas pelo destino como um aviso sobre seu próprio futuro – para mostrar-lhe o que ela mesma podia tornar-se aos quarenta anos, se deixasse irresponsavelmente tudo para lá. O que os outros – e muitos outros – esperavam dela ainda assim, em certas ocasiões, já passava do gracejo; e era esse o aspecto que tinha particularmente agora. (...) Essa perspectiva assumia uma esterilidade que já lhe dava alguma coisa em comum com as Srtas. Condrip. (JAMES, 1998, pp. 54 – 55)

A organização do foco narrativo em *The Wings of the Dove* é complexa, uma vez que explora também as questões morais implicadas nas ações das personagens. A complexidade da narrativa, portanto, está no modo como James a constrói: há longos períodos de narração dos sentimentos das personagens e pouca elucidação de seu significado pelo narrador, como acontece nos capítulos iniciais em relação a Kate Croy e, em outros capítulos, em relação às outras personagens. O fracasso da família Croy, o modo como seu pai a perturba, o grau de responsabilidade depositado em Kate por sua família contrastam com indícios ainda sutis de que a personagem é manipuladora e, principalmente, de que as coisas materiais “importavam para ela”. Desse modo, Henry James apresenta inicialmente a personagem que será a responsável, futuramente, pela ruína do próprio relacionamento e por não ter limites quando deseja atingir seus objetivos. James optou por mostrar as diversas camadas da personalidade de Kate Croy e explorar também os motivos que a levam a agir assim. Assim, James atribui ao leitor o papel de testemunhar e avaliar as ações de Kate Croy.

2.2A HERDEIRA NORTE-AMERICANA MILLY THEALE: VIDA INTENSA, VIDA EFÊMERA

Henry James foi mestre não só na representação de costumes do século XIX como também na construção de célebres personagens que se consagraram na literatura mundial. Poucas personagens jamesianas, no entanto, representaram a grandeza da vida de forma tão sublime como Milly Theale. Talvez por ter sido criada à imagem e semelhança de uma pessoa tão querida de Henry James (sua prima Minnie Temple, como já mencionado), talvez pelo tema da brevidade da vida em si chamar a sua atenção, o fato é que Milly Theale é a representação do desejo humano mais puro: a vontade de viver a vida de forma verdadeira e experimentar, assim, o sentimento real de ter vivido. Por isso, não é surpresa que Milly Theale tenha recebido tratamento diferente na sua apresentação, por comparação às outras personagens aqui analisadas. A introdução de Milly Theale na narrativa se dá somente no terceiro capítulo, quando Kate Croy e Merton Densher já foram apresentados e suas problemáticas exploradas. Ao contrário do que acontece com essas duas personagens, Milly Theale não é mostrada diretamente pelo narrador, mas através do ponto de vista de Susan Stringham. Assim, a primeira parte do terceiro capítulo é dedicada a explorar os efeitos causados pela presença da protagonista e, desse modo, criar suspense sobre quem ela realmente é e sobre os motivos que a fazem receber tratamento diferenciado. Cria-se, conseqüentemente, uma atmosfera de incerteza sobre Milly que teria como objetivo ressaltar a sua importância:

In Boston, the winter before, the young lady in whom we are interested had, on the spot, deeply, yet almost tacitly, appealed to her, dropped into her mind the shy conceit of some assistance, some devotion to render. Mrs. Stringham's little life had often been visited by shy conceits (...). But this imagination—the fancy of a possible link with the remarkable young thing from New York—*had* mustered courage: had perched, on the instant, at the clearest look-out it could find, and might be said to have remained there till, only a few months later, it had caught, in surprise and joy, the unmistakable flash of a signal. (JAMES, 2009, p. 78)⁷⁵

⁷⁵ Em Boston, no inverno anterior, a jovem que nos interessa havia apelado, na hora, profundamente, embora quase tacitamente, para ela, lançado em sua mente a tímida ideia de que uma certa ajuda, uma certa dedicação poderia ser prestada. A vidinha da Sra. Stringham fora muitas vezes frequentada por ideias tímidas (...). Mas essa imaginação – a fantasia de uma possível ligação com a admirável juvenzinha de Nova York – tinha reunido coragem: empoleira-se, na hora, na mais clara vigia que encontrara, e pode dizer-se que ali ficou até, apenas uns poucos meses depois, receber, com surpresa e alegria, o inequívoco lampejo de sinal. (JAMES, 1998, p.100)

O narrador chama a atenção do leitor ao alegar que ela é a moça que “nós estamos interessados”, de modo a ressaltar a importância de Milly. Esse diálogo direto com o leitor parece facilitar a decodificação da narrativa, visto que ressalta o fato de Milly estar sendo introduzida na narrativa. Além disso, o propósito dessa passagem seria mostrar as características positivas de Milly Theale e o quanto ela animava a vida entediante de Susan. Susan Stringham será talvez a única verdadeira amiga de Milly Theale e, por isso, é importante mostrar o significado de Milly em sua vida. Desse modo, o suspense em torno da identidade da jovem moça é criado e segue-se a apresentação dessa personagem, que vem a ser a protagonista.

Na voz do narrador a construção da personagem, aludida pelo título do romance, vai se delineando pouco a pouco. Primeiramente, a ênfase é apresentar Milly Theale como a típica jovem norte-americana encontrada nas narrativas jamesianas. Ela é o reflexo do Mundo Novo e carrega em si uma forma de ver o mundo que ainda não foi corrompida pelas maldades humanas. Essa visão romântica das personagens norte-americanas em Henry James recebeu extensa atenção da crítica literária, uma vez que normalmente é contrastada com a maldade das personagens europeias. Em *The Wings of the Dove*, Milly Theale e Susan Stringham viajam à Europa, o que parece ser apenas uma viagem de duas amigas. No entanto, através da perspectiva de Susan o leitor descobre que talvez haja outros motivos por trás dessa viagem:

It was recognised, liberally enough, that there were many things—perhaps even too many—New York *could* give; but this was felt to make no difference in the constant fact that what you had most to do, under the discipline of life, or of death, was really to feel your situation as grave. Boston could help you to that as nothing else could, and it had extended to Milly, by every presumption, some such measure of assistance. 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 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. (JAMES, 2009, p. 78)⁷⁶

⁷⁶ Reconheceu-se, com grande liberdade, que Nova York podia proporcionar muitas coisas – talvez até demais; mas observou-se que isso não fazia diferença na importante verdade de que o que ela mais tinha a fazer, na provação da vida, ou da morte, era realmente encarar a situação como grave. Nisso, Boston podia ajudá-la como nada mais podia, e oferecera a Milly, segundo todas as suposições, um certo grau de assistência. A Sra. Stringham jamais ia esquecer – pois o momento não se apagara, nem cessara de modo algum a vibração infinitamente sutil que causara – sua primeira visão daquela impressionante aparição, então não anunciada nem explicada: a jovem esguia,

As implicações para o leitor configurado são diversas: aqui, Milly Theale é apresentada na narrativa e Susan rememora os momentos progressos à partida para a Europa. Dessa forma, Susan se refere à situação de Milly como grave e deixa implícito que a viagem para a Europa deve-se a “coisas que Nova York não podia oferecer” – no caso, uma solução para a doença de Milly Theale. No entanto, nada disso é claramente afirmado e, nesse ponto da narrativa, o leitor não é capaz nem de compreender por que a situação da protagonista é grave, pois pouco foi apresentado além de sua descrição física. Ademais, o motivo da ida de Milly à Europa é deixado nas entrelinhas ao longo de todo o romance: há apenas um breve comentário de Kate Croy sobre busca pelos melhores médicos. A aparência pálida de Milly reforça a sua fragilidade e remete à de uma pessoa doente. Essa é a primeira descrição de Milly apresentada ao leitor e demonstra, logo de início, que diversos mistérios circundarão essa personagem.

A partir da perspectiva de Susan Stringham a protagonista vai se delineando, portanto:

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, she was strange—a combination in itself of a nature to engage Mrs. Stringham's attention. (JAMES, 2009, p. 79)⁷⁷

De modo interessante, Henry James escolhe por apresentar inicialmente a tragédia da vida de Milly Theale. A ênfase na solidão da protagonista teria o intuito de criar empatia por sua história de vida e, conseqüentemente, pela própria protagonista. Milly Theale é a herdeira norte-americana com riqueza abundante, mas não possui

constantemente pálida, delicadamente exausta, anormalmente, simpaticamente angulosa, com não mais de vinte e dois verões, apesar das marcas, os cabelos de um ruivo um tanto excepcional mesmo para a cor verdadeira, que em sua inocência confessava ser, e as roupas extraordinariamente negras mesmo para trajes de luto, que era o que pretendiam expressar. (JAMES, 1998, pp. 100 – 101)

⁷⁷ Era luto de Nova York, eram cabelos de Nova York, era uma história de Nova York, ainda confusa, mas múltipla, da perda de pais, irmãos, irmãs, quase todos os complementos humanos, tudo numa escala e escopo exigidos pelo palco maior; era uma lenda nova-iorquina de emoção, de isolamento romântico, e, além de tudo, era segundo a maioria das versões, em relação ao volume de dinheiro assim empilhado nas costas da moça, um conjunto de possibilidades nova-iorquinas. Ela era sozinha, aflita, rica, e em particular estranha – uma combinação já em si de natureza a atrair a atenção da Sra. Stringham. (JAMES, 1998, p. 101)

família, amigos e nem mesmo saúde para usufruir das possibilidades de Nova York ou do mundo:

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 humble-minded mistakes. (JAMES, 2009, p. 81)⁷⁸

O conflito enfrentado por Milly Theale é apresentado ao leitor logo que a personagem é introduzida na narrativa. Por enquanto, há indícios sutis de que Milly Theale possa estar mortalmente doente, como é o caso da menção aos “humildes errinhos do destino” e a descrição de sua aparência como alguém frágil. Assim, Henry James apresenta alusões sobre um dos maiores conflitos que Milly Theale enfrentará. Tal procedimento narrativo parece prever um leitor que compreenda meros indícios sobre a situação de Milly, como visto acima.

A introdução de Milly teria como objetivo exaltar as suas qualidades e os motivos pelos quais a personagem é tão querida por Susan Stringham. Assim, através de Susan, o leitor compreende também algumas características psicológicas de Milly que, apesar de vagas, são importantes para o entendimento do efeito que Milly Theale causa àqueles ao seu redor. Para Susan,

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. (JAMES, 2009, p. 84)⁷⁹

Milly Theale, portanto, não é uma pessoa qualquer: ela se destaca por ser alguém com peculiaridades quase artísticas. Ela consegue lidar com o que é ruim, como o fato de estar “inexplicavelmente triste”, e transformá-lo em algo “leve como o ar”. Curiosamente, essa opinião de Susan Stringham sobre Milly Theale é uma

⁷⁸ Pois era essa, em essência, a questão: era glorioso, romântico, abissal, ter, como era evidente, milhares e milhares de dólares por ano, ter juventude e inteligência, além do mais, beleza, pelo menos em igual medida uma excentricidade indefinida, encantadora e ambígua, que era ainda melhor, e depois, para cumular, desfrutar de uma liberdade ilimitada, a liberdade do vento do deserto – era indizivelmente comovente estar tão equipada e ainda assim ter sido reduzida pelo destino a humildes errozinhos. (JAMES, 1998, p. 104)

⁷⁹ A moça tinha artes e idiossincrasias que não se podia explicar bem, mas que eram uma graça diária quando se convivia com elas; como a arte de ficar numa impaciência quase trágica e no entanto tornar isso leve como o ar; de ficar numa tristeza inexplicável e no entanto torná-la clara como o meio-dia; de estar inequivocamente alegre e no entanto tornar isso suave como o crepúsculo. (JAMES, 1998, p. 108)

antecipação sobre sua vida futura: mesmo frente a uma doença incurável, Milly viverá de forma leve e jamais transparecerá que está doente; ou seja, sua vida parecerá ser tão leve como o ar. Não é por acaso que Milly seja referida como uma “pomba”, como já indica o título do romance. Assim, é possível ver a maestria com a qual James arquitetava suas narrativas, nas quais tudo se encaixa perfeitamente; como exemplo, temos a apresentação inicial de Milly que se confirmará através de suas ações posteriores. A inovação jamesiana estaria, então, no modo não assertivo nem claro com que as informações sobre as personagens são apresentadas. Em *The Wings of the Dove* projeta-se, assim, um leitor capaz de decodificar os indícios apresentados de modo aparentemente despretensioso.

A riqueza de Milly também é assunto central nesse momento introdutório, uma vez que, juntamente com sua doença, essa será a principal causa de seus problemas. A ironia está no fato de Milly possuir liberdade financeira e pessoal e pouco tempo para desfrutar disso:

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. When at the end of an hour she had not returned to the house Mrs. Stringham, though the bright afternoon was yet young, took, with precautions, the same direction, went to join her in case of her caring for a walk. (JAMES, 2009, p. 88)⁸⁰

Essas são as questões principais que circundam a protagonista Milly Theale e são apresentadas através da perspectiva de Susan: a saúde de Milly, sua personalidade encantadora e sua enorme riqueza. São esses os tripés da história de Milly Theale que lhe trarão problemas, pois a sua riqueza e personalidade angelical aliadas à saúde frágil farão com que ela seja enganada por pessoas em quem ela confiou: Kate Croy e Merton Densher.

As evidências de que a vida de Milly Theale será breve são apresentadas de modo indireto e, por isso, demandam um leitor capaz de compreender a gravidade da situação antes de Milly aparecer diretamente na história, como é o caso de um

⁸⁰ Não podia afastá-la das roupas, mandá-la embora, descartá-la com a leitura ou com o pensamento; não podia sequer livrar-se dela com um sorriso de sonhadora ausência, nem exalá-la com um amortecido suspiro. Não poderia perdê-la se tentasse – isso é o que era de fato ser rico. Tinha de ser a coisa que se era. Quando, ao cabo de uma hora, ela ainda não voltara, a Sra. Stringham, embora a luminosa tarde ainda estivesse jovem, tomou, com precauções, a mesma direção, foi procurá-la para o caso de ela querer dar um passeio. (JAMES, 1998, p. 113)

episódio em que Susan vê Milly sentada em uma rocha. O acesso restrito somente ao pensamento de Susan, nesse momento em especial, dificulta a compreensão do leitor e, como consequência, gera dúvidas a respeito dos motivos que levaram Milly a sentar em uma rocha e contemplar o abismo com tamanha compenetração. Essa passagem, apesar de enigmática, reforça mais uma vez a questão da fragilidade da saúde de Milly:

For she now saw that the great thing she had brought away was precisely a conviction that the future was not 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. (JAMES, 2009, p. 90)⁸¹

A visão romântica sobre Milly Theale é iniciada por Susan e se mantém ao longo do romance. Primeiramente receosa de que Milly pudesse cometer suicídio, Susan finalmente se dá conta do que está acontecendo: o futuro não seria para Milly mera “provação humana”, mas sim o modo como ela receberia de frente o “ataque da vida”. Metaforicamente, portanto, Milly está encarando a vida em sua imensidão ao olhar fundo para o abismo, e Susan é encarregada de mostrar ao leitor a importância dessa passagem. Dessa forma, o que não é dito se sobressai ao que é mais claramente apresentado sobre a condição de Milly, uma vez que o leitor tem acesso somente aos pensamentos de Susan. Assim, ao apresentar as questões principais que circundam a protagonista, Henry James coloca-a como centro de consciência e passa a explorar o modo como a própria Milly encara a sua situação atual – que ainda não foi totalmente explicitada ao leitor:

"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." (JAMES, 2009, p. 93)⁸²

⁸¹ Pois agora via que a grande coisa que trouxera consigo era precisamente a convicção de que o futuro não existiria para a princesa em forma de alguma acentuada ou simples libertação da provação humana. Não se tratava para ela de um salto, e com isso de uma rápida fuga. Tratava-se de receber de frente todo o ataque da vida, para o impacto do qual na verdade talvez estivesse apresentando diretamente a face ali sentada na rocha. (JAMES, 1998, p. 116)

⁸² - Está com algum problema... dor?/ - Nem um pouco. Mas às vezes imagino...!/ - Sim – ela insistiu. – Imagina o quê?/ - Bem, se vou ter muito./ A Sra. Stringham olhava-a fixamente. – Muito o quê? Não será sofrimento?/ - Tudo. Tudo que tenho./ De novo ansiosa, carinhosamente, nossa amiga não

A questão aqui é a compreensão exata daquilo a que Milly se refere, que pode abranger diversos temas possíveis: aproveitar o máximo das pessoas, da vida, da sociedade, da juventude. Com o decorrer da narrativa essas questões serão esclarecidas, uma vez que esse será também o “lema” de sua vida: viver a vida ao máximo. Desse modo, para alcançar o que considera ser “tudo”, ou seja, a completude de sua existência, Milly explica para Susan o que espera da viagem à Europa:

(...) 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. (JAMES, 2009, p. 95)⁸³

O emprego do discurso indireto livre permite ao narrador se aproximar gradualmente da consciência de Milly nesse momento de empolgação a fim de mostrar seus sentimentos profundos sobre a experiência que ela pretende ter na Europa. Ironicamente, são as pessoas europeias que enganarão Milly. Dessa forma, a aproximação à consciência de Milly intensifica o potencial trágico da história, pois o leitor é testemunha de que o maior desejo de Milly é conhecer pessoas na Europa. Além do mais, essa aproximação com a consciência da protagonista traz à tona, mais uma vez e de modo indireto, a questão da brevidade de sua vida:

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. (JAMES, 2009, p. 95)⁸⁴

soube o que dizer. – Você “tem” tudo; assim, quando diz “muito” de alguma coisa.../ - Eu só quero dizer – interrompeu a moça – se vou ter por muito tempo. Quer dizer, se tenho. (JAMES, 1998, p. 119)

⁸³ (...) ocorreria-lhe que o que queria da Europa era “gente”, na medida em que se podia tê-la, e que, se a amiga queria saber de fato, a visão dessa mesma coisa equívoca era o que a obcecava nos dias anteriores, nos museus e igrejas, e o que de novo estragava para ele o puro sabor da paisagem. Adorava paisagens – sim; mas queria-humana e pessoal, e tudo que podia dizer é que haveria em Londres – não haveria? – mais desse tipo que em qualquer parte. (JAMES, 1998, p. 122)

⁸⁴ Retornou à ideia de que se não era por muito tempo – se nada deveria ser assim para ela – ora, aquela coisa particular de que falava provavelmente teria mais a dar-lhe nesse tempo, provavelmente seria menos que qualquer coisa um desperdício do tempo que lhe restava. Apresentou esta última consideração na verdade com tal alegria que a Sra. Stringham não voltou a sentir-se desconcertada por ela, sentiu-se de fato inteiramente disposta – se se tratava de morrer cedo – a imitá-la em seu

Indiretamente, Milly torna a refletir sobre a efemeridade da vida, sem se referir abertamente à sua situação. Aqui, Milly e Susan já estão na Europa e visitam a casa de Maud Lowder, antiga amiga de Susan. O modo como o local e as pessoas à volta de Milly a afetam é extensivamente explorado:

She thrilled, she consciously flushed, and turned pale 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 so positive a taste 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 if a scheme of constancy on more modern lines could be worked? (JAMES, 2009, p. 103)⁸⁵

O mundo novo em que Milly se encontra tem para ela o mesmo efeito que para uma criança descobrindo novidades: ela cora de vergonha, observa tudo atentamente e explora o que pode com seus olhos e, como consequência, se surpreende com o que vê. Sua ingenuidade fica evidente no que diz respeito aos costumes europeus e, sobretudo, às pessoas que a cercam; tanto que Milly admira até mesmo joias e talheres. Nesse momento, o narrador descreve os sentimentos de Milly de forma indireta, ao mostrar o impacto do espaço europeu; lentamente, o narrador se infiltra na consciência de Milly para narrar uma dúvida da personagem: se ela e Kate Croy se tornarão amigas assim como Maud Lowder e Susan Stringham eram no passado.

futuro. Bem, então; iam comer e beber pelo que poderia acontecer amanhã; e iam orientar seu trajeto a partir daquele momento com vistas a essas comidas e bebidas. (JAMES, 1998, pp. 122 – 123)

⁸⁵ Ela emocionou-se, ela ruborizou-se conscientemente, apenas para voltar a empalidecer, com a certeza – que jamais estivera tão presente – de que se veria completamente envolvida: a própria atmosfera do lugar, o tom da ocasião soavam para ela ao mesmo tempo com um tinido muito agudo e um subtom muito profundo. As menores coisas, os rostos, as mãos, as jóias das mulheres, os sons das palavras, sobretudo dos nomes, cruzando-se sobre a mesa, a forma dos garfos, os arranjos das flores, a atitude dos criados, as paredes da sala, tudo eram toques num quadro e significados numa peça; e assinalavam para ela, ademais, o alerta de sua visão. Jamais se vira, bem poderia julgar, em tal estado de vibração; a sensibilidade era quase aguda demais para sentir-se à vontade; havia, por exemplo, mais indícios do que poderia classificar nos modos de simpática sobrinha, que lhe parecia distinta e interessante, na verdade surpreendente cordial. O tipo da jovem tinha, via-se outras possibilidades; e no entanto ali, por si mesmo, o tipo já esboçara uma relação. Deviam elas, a Srta. Croy e ela, retomar a história do ponto onde as duas mais velhas a tinham deixado tantos anos atrás? – iriam descobrir que gostavam uma da outra e experimentar por si mesmas se podiam estabelecer um plano de constância em linhas mais modernas? (JAMES, 1998, pp. 131 – 132)

É importante ressaltar, no entanto, que o tipo de amizade que Maud e Susan têm não é explicado totalmente e é mais uma das informações deixadas em aberto no romance.

Ainda no jantar, Milly conversa com Lord Mark – pretendente de Kate Croy – e é nesse momento que temos acesso ao modo como a amizade de Kate e Milly se inicia. A amizade entre as duas é um dos temas centrais do romance, o que necessariamente reforça a gravidade dos atos cometidos por Kate Croy. A protagonista admira Kate desde o primeiro momento em que a vê; no entanto, sua admiração passa por momentos de dúvida, que evidenciam que Milly também é astuta. Assim, Milly se questiona sobre os motivos de ser tão “diferente” de Kate Croy:

There would be nothing for her to explain or attenuate or brag about; she could neither escape nor prevail by her strangeness; he [lord Mark] 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)⁸⁶

A ênfase na diferença que Milly “sente” entre ela e Kate parece sinalizar que problemas futuros estão por vir, uma vez que, até este ponto da narrativa, Milly é apresentada como uma personagem repleta de qualidades positivas, diferindo-se, assim, das características centrais de Kate.

Com o decorrer da história, Milly se torna amiga íntima de Kate Croy e acaba por ser enganada por ela e Merton Densher. O agravamento da doença de Milly faz com que ela ocupe menos espaço na narrativa, pois como James menciona no prefácio, o seu interesse não era em narrar a morte e, sim, a vida. O objetivo de Milly, portanto, foi cumprido: o leitor tornou-se testemunha de sua vontade de ter uma vida completa e plena. Por isso, o sofrimento de Milly não vem à tona em momento algum e a primeira impressão que causou ao leitor é mantida: Milly foi uma jovem excepcional, que mesmo na dor se parecia com um anjo. O desfecho da narrativa, portanto, evidencia a importância de atentar para as nuances de tratamento de foco narrativo na construção da protagonista, pois James construiu

⁸⁶ Nada haveria para ela explicar, atenuar ou gabar-se; não podia escapar nem se impor com seu estrangeirismo; ele [lorde Mark] teria aliás, num assunto desses, mais a dizer a ela do que a aprender com ela. Ela podia saber dele por que era tão diferente da moça bonita – o que ele não sabia, podendo apenas sentir; ou, de qualquer modo, saber dele por que a moça bonita era tão diferente dela. (JAMES, 1998, p. 135)

Milly à semelhança de uma deusa romântica, na qual as falhas ou sofrimentos são omitidos aos olhos do público.

2.3 O CIDADÃO BRITÂNICO DUVIDOSO: MERTON DENSHER

Dentre os muitos temas abordados por Henry James em sua ficção, aquele da representação da sociedade britânica parece ter sido de seu especial agrado, talvez pelo fato de ele ter vivido parte de sua vida na Europa e, posteriormente, se tornado cidadão britânico. Por isso, James escrevia com propriedade sobre aquele povo que, ao fim de sua vida, o acolheu. Entre os estudiosos da ficção jamesiana⁸⁷, há o consenso de que os cidadãos britânicos são representados como possuidores de maldade infundável. De fato, o desejo pela ascensão social parece ser a força motriz de algumas personagens, como Gilbert Osmond e Madame Merle em *The Portrait of a Lady*, por exemplo. Em *The Wings of the Dove*, Merton Densher se destaca como uma das principais personagens, uma vez que traça um plano, juntamente com Kate Croy, para enganar a protagonista mortalmente doente. Assim como sua parceira Kate Croy, Merton Densher é um cidadão britânico desprovido de boas condições financeiras e, por isso, o casamento de ambos não é socialmente aceito.

A primeira menção a essa personagem acontece antes mesmo de ela ser introduzida na narrativa – durante diálogo entre Kate Croy e seu pai, este argumenta que ela está enganando mais alguém além dele próprio e, assim, fica implicado que estão falando de Merton Densher. Merton Densher é inicialmente apresentado como aquele que não é bom o suficiente para se casar com Kate Croy. Além disso, é através da voz do narrador que Merton é apresentado de fato ao leitor:

He was a longish, leanish, fairish young Englishman, not unamenable, on certain sides, to classification as for instance by being a gentleman, by being rather specifically one of the educated, one of the generally sound and generally pleasant; yet, though to that degree neither extraordinary nor abnormal, he would have failed to play straight into an observer's hands. He was young for the House of Commons, he was loose for the army. (JAMES, 2009, p. 45)⁸⁸

⁸⁷ A esse respeito ver HARALSON & JOHNSON, 2009.

⁸⁸ Era um jovem inglês um tanto compridão, magro e louro, não impossível, em certos aspectos, de ser classificado – via-se, por exemplo, que era um cavalheiro, especificamente dos cultos, dos geralmente autênticos e geralmente polidos; contudo, embora numa medida nem extraordinária nem anormal, ao se definir muito para um observador. Era jovem para a Casa dos Comuns, relaxado para o exército. (JAMES, 1998, p. 58)

Diferentemente da apresentação de Kate Croy, em que o leitor tem acesso primeiramente à sua consciência, com Merton Densher o processo é inverso: o narrador se demora apresentando algumas características da personagem e, somente com o decorrer da narrativa, o leitor tem acesso a seus anseios mais profundos. Assim, a descrição do narrador focaliza a apresentação física de Densher e suas características mais superficiais, como o fato de ser um homem educado e geralmente agradável. Lentamente, essa descrição evolui para algo um tanto vago e ambíguo, pois mistura as características físicas e psicológicas de Densher e, assim, podemos perceber o tom sarcástico do narrador:

On the other hand he was credulous for diplomacy, or perhaps even for science, while he was perhaps at the same time too much in his mere senses for poetry, and yet too little in them for art. You would have got fairly near him by making out in his eyes the potential recognition of ideas; but you would have quite fallen away again on the question of the ideas themselves. The difficulty with Densher was that he looked vague without looking weak — idle without looking empty. (...) He was in short visibly absent-minded, irregularly clever, liable to drop what was near and to take up what was far; he was more a respecer, in general, than a follower of custom. (...) And it was a mark of his interesting mixture that if he was irritable it was by a law of considerable subtlety — a law that, in intercourse with him, it might be of profit, though not easy, to master. One of the effects of it was that he had for you surprises of tolerance as well as of temper. (JAMES, 2009, pp. 45 - 46)⁸⁹

Segundo o narrador, Merton Densher é aquele tipo de pessoa medíocre, que possui poucas qualidades. Merton é “visivelmente distraído” e “irregularmente esperto” e, sobretudo, uma pessoa em cujos olhos o leitor distinguiria o “reconhecimento potencial das ideias; mas se afastaria de novo na questão das ideias em si”. Assim, o narrador aponta com sarcasmo para a incapacidade de Merton de ser criador de suas ideias e para certa apatia em sua personalidade. Por outro lado, o narrador chama atenção para a sutileza das ações de Merton que, como consequência, permite-lhe ter com os outros “tolerâncias e fúrias surpreendentes”. Ou seja, Merton é capaz de dissimular suas atitudes com facilidade; por isso, enganar Milly não é algo tão difícil para ele. Além disso, Merton tolera as atitudes de Kate Croy até o

⁸⁹ Por outro lado, era crédulo demais para a diplomacia, ou talvez mesmo para a ciência, embora tivesse talvez, ao mesmo tempo, juízo demais para a poesia, e ainda assim de menos para a arte. Teríamos chegado muito perto dele distinguindo em seus olhos o reconhecimento potencial das ideias; mas nos afastaríamos de novo na questão das ideias em si. O problema de Densher era que parecia vago sem parecer fraco – ocioso sem parecer vazio. (...) Era em suma visivelmente distraído, irregularmente inteligente, capaz de soltar o que estava próximo e pegar o que estava longe; era mais prontamente um crítico que um seguidor dos costumes. (...) E constituía uma característica dessa interessante mistura o fato de que, se era irritável, isso se dava por uma lei de considerável sutileza – uma lei que, no trato com ele, podia ser proveitoso, embora não fácil, dominar. Um dos efeitos disso era que tinha com os outros tolerâncias e fúrias surpreendentes. (JAMES, 1998, p. 58)

último momento, mas também obtém vantagem sobre ela. É interessante notar que o narrador dialoga com o leitor – ao se referir a ele como “you” - nesse trecho introdutório da personalidade de Merton, o que pode ser entendido como alerta para a importância dessas características aqui apresentadas que serão corroboradas pelo comportamento da personagem. Percebe-se na apresentação inicial de Densher a complexidade de sua personalidade, na qual se misturam elementos de apatia e distração, capacidade de dissimulação e “tolerâncias e fúrias surpreendentes”.

Nos capítulos iniciais de *The Wings of the Dove*, o leitor descobre que Kate Croy e Merton Densher estão envolvidos amorosamente antes mesmo da apresentação de como esse fato aconteceu. A ordem cronológica desse acontecimento é invertida, visto que o leitor acompanha a história principalmente através da consciência das personagens. Sobre o início do relacionamento dos dois, o leitor sabe apenas que eles se conheceram em uma festa chique e, seis meses depois, se encontram em um trem e então decidem se visitar. Não se sabe, entretanto, quanto tempo se passou até o momento presente da narrativa. Esses acontecimentos são trazidos ao leitor através de Merton que, a partir do segundo capítulo, é refletor dos acontecimentos juntamente com Kate Croy. Assim, como já mencionado, a atenção não se volta para mostrar ao leitor o início do relacionamento de Merton Densher e Kate Croy, mas, sim, de explorar o momento atual em que eles se encontram: Merton e Kate não podem ficar juntos devido à condição financeira dele. Posteriormente, a narrativa será centrada no modo como as personagens tentam encontrar maneiras de sair desse problema:

The character itself she insisted on as their right, taking that so for granted that it didn't seem even bold; but Densher, though he agreed with her, found himself moved to wonder at her simplifications, her values. Life might prove difficult—was evidently going to; but meanwhile they had each other, and that was everything. This was her reasoning, but meanwhile, for *him*, each other was what they didn't have, and it was just the point. Repeatedly, however, it was a point that, in the face of strange and special things, he judged it rather awkwardly gross to urge. It was impossible to keep Mrs. Lowder out of their scheme. (JAMES, 2009, p. 53)⁹⁰

⁹⁰ Insistia no próprio caráter como um direito deles, tomando-o como tão natural que nem mesmo parecia ousado; mas Densher, embora concordando com ela, via-se levado a admirar-se das simplificações dela, dos valores dela. A vida às vezes mostrava-se difícil – era evidente que ia mostrar-se; mas nesse meio tempo tinham um ao outro, e isso era tudo. Esse era o raciocínio dela, mas enquanto isso, para ele, o que não tinham era um ao outro, e essa era a questão. Repetidas vezes, porém, era uma questão que, diante de coisas estranhas e especiais, ele julgava de certa forma constrangedoramente grosseiro forçar. Era impossível manter a Sra. Lowder fora desse esquema. (JAMES, 1998, p. 68)

Por meio do acesso aos pensamentos de Merton, percebe-se o modo como a personagem encara a impossibilidade de o casamento ser realizado: ao contrário de Kate, que acredita que enquanto tiverem um ao outro tudo estará resolvido, para Merton o foco é no que eles não possuem. Essa passagem pode ser lida como alusão à condição financeira de ambas as personagens, mas também como referência a questões mais profundas na vida de Densher, como, por exemplo, a consequência da falta de dinheiro, pois ele se sente indigno devido à pressão que sofre da família de Kate Croy. Além disso, o contexto sociocultural em que Merton está inserido o afeta de modo deveras profundo: Merton Densher convive com um mundo de ganância e, por isso, pouco a pouco internaliza a vida de manipulação a que está constantemente exposto. Prova desse comportamento de Densher é o modo como ele pensa tanto no relacionamento com Kate como na relação com a tia abastada dela, Maud: seria impossível tirá-la do “esquema”, que é como ele caracteriza sua relação com Kate Croy. Ademais, em um encontro com a tia de Kate, pode-se entender um pouco mais sobre o modo como a personagem lida com a questão da riqueza. Merton vai ao encontro de Maud e ela o informa, sem escrúpulos, que ele não é bom o bastante para sua sobrinha. Consequentemente, Merton Densher se sente pressionado a mostrar seu próprio valor, tanto para ele mesmo quanto para a sociedade:

The sense our young man read into her words was that she liked him because he was good — was really, by her measure, good enough: good enough, that is, to give up her niece for her and go his way in peace. But was he good enough — by his own measure? He fairly wondered, while she more fully expressed herself, if it might be his doom to prove so. (JAMES, 2009, p. 65)⁹¹

Naturalmente, a condição financeira de Merton Densher parece afetá-lo mais na medida em que ele se vê julgado pela família de Kate Croy. No entanto, essa sempre foi uma questão relevante em sua vida, que se agrava com o contato com a vida de luxo. Desse modo, mesmo que a pressão da família de Kate Croy tenha contribuído para que Densher se sinta desvalorizado, a questão financeira sempre foi algo que ocupou seus pensamentos, como podemos ver nos momentos em que ele é o centro de consciência:

⁹¹ O sentido que nosso jovem lia nas palavras dela era de que gostava dele porque ele era bom – na verdade suficientemente bom pelos seus padrões; suficientemente bom, isto é, para desistir da sobrinha em favor dela e seguir seu caminho em paz. Mas era ele suficientemente bom – pelos próprios padrões? Ele imaginava, enquanto ela se expressava de maneira mais completa, se não seria a sua condenação descobrir-se que era. (JAMES, 1998, p. 83)

Through these variations of mood and view, all the same, the mark on his forehead stood clear; he saw himself remain without [money] whether he married or not. It was a line on which his fancy could be admirably active; the innumerable ways of making money were beautifully present to him; he could have handled them, for his newspaper, as easily as he handled everything. He was quite aware how he handled everything; it was another mark on his forehead; the pair of smudges from the thumb of fortune, the brand on the passive fleece, dated from the primal hour and kept each other company. He wrote, as for print, with deplorable ease; since there had been nothing to stop him even at the age of ten, so there was as little at twenty; it was part of his fate in the first place and part of the wretched public's in the second. The innumerable ways of making money were, no doubt, at all events, what his imagination often was busy with after he had tilted his chair and thrown back his head with his hands clasped behind it. What would most have prolonged that attitude, moreover, was the reflection that the ways were ways only for others. Within the minute, now—however this might be—he was aware of a nearer view than he had yet quite had of those circumstances on his companion's part that made least for simplicity of relation. (JAMES, 2009, p. 55)⁹²

É interessante perceber que Henry James arquitetou com maestria a complexidade de Merton Densher, visto que o leitor acompanha gradualmente o aumento de sua capacidade manipuladora que, por fim, culminará com a enganação de Milly Theale e até mesmo de Kate Croy. Na passagem acima, em especial, percebe-se as duas características mais visíveis de Merton: sua capacidade de conseguir “tudo” o que deseja e a importância do dinheiro em sua vida. Por isso, não é possível justificar as atitudes de Merton através da pressão exercida pela família de Kate Croy, visto que a preocupação com a riqueza material sempre foi uma questão importante para ele, sendo apenas agravada pela atitude da tia de Kate Croy.

Na medida em que o leitor tem acesso à relação de Merton e Kate, compreende-se a cumplicidade de ambos e, principalmente, que serão bons parceiros em manipular as pessoas das quais desejam tirar vantagem. Para Merton,

⁹² Em todas essas variações de humor e opinião, no entanto, a marca em sua testa destacava-se nítida; via-se continuando sem dinheiro quer se casasse, quer não. Sob tal aspecto, sua imaginação era admiravelmente ativa; tinha muito presente as inúmeras formas de ganhar dinheiro; podia ter escrito sobre elas para seu jornal com a mesma facilidade com que tratava de tudo. Tinha plena consciência de como tratava de tudo; era outra marca em sua testa: as duas manchas do polegar da fortuna, marca do toirão passivo, datavam da hora primal e faziam-se companhia uma à outra. Ele escrevia, para a imprensa, com facilidade; como nada o detivera mesmo aos dez anos de idade, também pouco o detinha aos vinte; isso fazia parte de seu destino, em primeiro lugar, e do destino infeliz público, em segundo. As inúmeras formas de ganhar dinheiro eram sem dúvida, de qualquer modo, o que muitas vezes lhe ocupava a imaginação, depois que inclinava a cadeira e jogava a cabeça para trás, com as mãos trançadas na nuca. O que mais prolongava essa atitude, ademais, era a ideia de que essas formas só existiam para os outros. Logo, logo – como quer que fosse -, vinha-lhe a consciência de uma visão mais próxima do que nunca das circunstâncias de sua companheira que menos contribuíam para a simplicidade da relação. (JAMES, 1998, pp. 69 – 70)

as pessoas da família de Kate são meros incômodos. Assim, sem titubear, ele concorda que devem obter vantagem de Maud Lowder:

"I *shan't* sacrifice you; don't cry out till you're hurt. I shall sacrifice nobody and nothing, and that's just my situation, that I want and that I shall try for everything. That," she wound up, "is how I see myself, and how I see you quite as much, acting for them."

"For 'them'?" and the young man strongly, extravagantly marked his coldness. "Thank you!"

"Don't you care for them?"

"Why should I? What are they to me but a serious nuisance?"

As soon as he had permitted himself this qualification of the unfortunate persons she so perversely cherished, he repented of his roughness—and partly because he expected a flash from her. But it was one of her finest sides that she sometimes flashed with a mere mild glow. "I don't see why you don't make out a little more that if we avoid stupidity we may do *all*. We may keep her."

He stared. "Make her pension us?"

"Well, wait at least till we have seen."

He thought. "Seen what can be got out of her?"(JAMES, 2009, p. 60)⁹³

Inicialmente, Kate Croy é a principal personagem a planejar contra aqueles de quem deseja obter vantagem e Merton incorpora esse comportamento rapidamente. Aliás, Merton considera minuciosamente a atitude que tomará com relação à tia de Kate e, desse modo, o leitor é capaz de compreender a dimensão analítica de Merton no que diz respeito a coisas que podem lhe beneficiar, corroborando, conseqüentemente o comentário apresentado pelo narrador sobre sua capacidade de tolerância: tolerância esta que se faz presente quando algo está em jogo para benefício próprio de Merton e de seu relacionamento com Kate Croy. Desse modo, o fato de Henry James ter colocado Merton como centro de consciência logo no segundo capítulo possibilita ao leitor entender algumas características manipuladoras dessa personagem, se não mostradas nesse momento, poderiam ser lidas como responsabilidade principal de Kate Croy, pois, por vezes, é ela quem dá início aos planos. Assim, as evidências de que Merton Densher é bastante astuto quando necessário podem ser percebidas através de um diálogo com Kate, pois

⁹³ - Eu não vou sacrificar você. Não chore antes de se machucar. Não vou sacrificar ninguém, nem nada, e essa é exatamente minha situação, que eu quero e a que darei tudo. É assim – concluiu – que me vejo (e que o vejo igualmente) representando pra eles./ - Para “eles”? – e o rapaz foi extremamente frio e irônico. – Obrigada!/ - Não se importa com eles?/ - Por que me importaria? Que são eles para mim senão um sério aborrecimento?/ Assim que se permitiu essa qualificação das infelizes pessoas de quem ela tão perversamente gostava, ele se arrependeu de sua rudeza – e em parte porque esperava uma explosão dela. Mas era um dos lados melhores dela o fato de que às vezes explodia com um simples rubor suave./ - Não vejo por que você não procura entender que, se evitarmos a estupidez, podemos fazer tudo. Podemos mantê-la./ Ele olhou-a fixamente. – Fazer com que nos dê pensão?/ - Bem, pelo menos espere até vermos./ Ele pensou. – Ver o que se pode tirar dela? (JAMES, 1998, p. 77)

Merton começa a tramar uma maneira de ganhar a confiança da primeira pessoa que apareceu no caminho do relacionamento deles, a saber, a tia de Kate:

"She's sure of my want of money, and that gives her time. She believes in my having a certain amount of delicacy, in my wishing to better my state before I put the pistol to your head in respect to sharing it. The time that will take figures for her as the time that will help her if she doesn't spoil her chance by treating me badly. (...) He paused a moment, and his companion then saw that a strange smile was in his face—a smile as strange even as the adjunct, in her own, of this informing vision. "I quite suspect her of believing that, if the truth were known, she likes me literally better than—deep down—you yourself do: wherefore she does me the honour to think that I may be safely left to kill my own cause. (...) She likes me, but she'll never like me so much as when she succeeded a little better in making me look wretched. For then *you'll* like me less." (JAMES, 2009, p. 69)⁹⁴

O fato de Merton Densher refletir com profundidade sobre as intenções de Maud Lowder e, sobretudo, com um “sorriso estranho”, que remete à frieza, demonstra que ele está disposto a pagar qualquer preço pelo relacionamento com Kate Croy. Nesse sentido, a escolha de Henry James em fornecer informações profundas sobre Merton no momento inicial da narrativa, seja através do discurso exclusivo do narrador ou do infiltramento do narrador em sua consciência, parece ter como objetivo alertar o leitor sobre sua capacidade manipuladora.

Apesar de raros, os comentários do narrador aparecem em determinados momentos da narrativa, normalmente para resumir algum acontecimento importante:

Other things than those we have presented had come up before the close of his scene with Aunt Maud, but this matter of her not treating him as a peril of the first order easily predominated. There was moreover plenty to talk about on the occasion of his subsequent passage with our young woman, it having been put to him abruptly, the night before, that he might give himself a lift and do his newspaper a service—so flatteringly was the case expressed—by going, for fifteen or twenty weeks, to America. The idea of a series of letters from the United States from the strictly social point of view had for some time been nursed in the inner sanctuary at whose door he sat, and the moment was now deemed happy for letting it loose. (JAMES, 2009, p. 67)⁹⁵

⁹⁴ Ela está certa da minha falta de dinheiro, e isso lhe dá tempo. Acredita que tenho uma certa dose de delicadeza, que desejo melhorar minha condição antes de pôr a pistola em sua cabeça para que a partilhe comigo. O tempo que levará isso parece-lhe o tempo que a ajudará, se ela não arruinar suas possibilidades me tratando mal. (...) Parou um instante, e sua companheira viu então o estranho sorriso que ele tinha no rosto; um sorriso tão estranho mesmo quanto o estampado no seu próprio com essa visão reveladora. – Desconfio muito de que ela acredita que, se viesse a saber a verdade, gosta de fato mais de mim do que... no fundo... você mesma: portanto faz-me a honra de pensar que pode com segurança deixar que eu próprio destrua a minha causa. (...) Ela gosta de mim, mas jamais gostará tanto do que quando conseguir um pouco melhor me fazer parecer desgraçado. Pois então você gostará menos de mim. (JAMES, 1998, pp. 88 – 89)

⁹⁵ Outras coisas além das que apresentamos aqui haviam surgido antes do encerramento de sua cena com a Tia Maud, mas a questão de ela não o tratar como um perigo de primeira ordem predominava facilmente. Havia além disso muito do que falar na ocasião de sua posterior entrevista com nossa jovem, pois lhe fora proposto de repente, na noite anterior, que viajasse e prestasse um serviço a seu jornal – assim fora, lisonjeiramente, expresso o caso – indo passar umas quinze ou

Em meio ao diálogo com Kate Croy, em que ambos discutem os resultados do encontro de Merton Densher com Maud Lowder, o narrador comenta sobre o que não foi narrado ao leitor. Essa interrupção parece ter como efeito criar dúvidas sobre a conversa entre Kate e Merton e, assim, estimular a participação do leitor configurado que, com base no diálogo apresentado, precisa preencher as lacunas do que não foi narrado, e evidenciar o modo como o narrador se infiltra na mente das personagens. Na passagem acima, o narrador apresenta uma síntese do que poderia ter sido narrado, mas não foi, talvez por não ser importante para a compreensão da história. Além disso, o narrador informa ao leitor sobre a viagem futura de Merton Densher de forma despretensiosa.

O narrador então se aproxima de Merton e, assim, apresenta o modo como ele se sente em relação à proposta de trabalho. A iminente partida de Merton Densher parece ser a condição ideal esperada pelo casal, pois dará tempo para que eles encontrem maneiras de solucionar o problema do casamento. Além disso, a partida de Merton possibilita que o leitor compreenda o grau de comprometimento do casal, que no futuro culminará em uma complexa trama de mentiras:

Densher gazed a little at all this clearness; his gaze was not at the present hour into romantic obscurity. "Yes; no doubt, in our particular situation, time's everything. And then there's the joy of it."

She hesitated. "Of our secret?"

"Not so much perhaps of our secret in itself, but of what's represented and, as we must somehow feel, protected and made deeper and closer by it." And his fine face, relaxed into happiness, covered her with all his meaning. "Our being as we are."

It was as if for a moment she let the meaning sink into her. "So gone?"

"So gone. So extremely gone. However," he smiled, "we shall go a good deal further." (...) This was immense, and they thus took final possession of it. They were practically united and they were splendidly strong; but there were other things—things they were precisely strong enough to be able successfully to count with and safely to allow for; in consequence of which they would, for the present, subject to some better reason, keep their understanding to themselves. (JAMES, 2009, p. 74)⁹⁶

vinte semanas na América. A ideia de uma série de cartas dos Estados Unidos, do ponto de vista estritamente social, vinha há algum tempo sendo alimentada no santuário fechado a cuja porta ele se sentava, e julgava-se que chegara o momento apropriado para pô-la em prática. (JAMES, 1998, p. 86)

⁹⁶ Densher contemplou por algum tempo essa clareza toda; não tinha agora o olhar em romântica turvação. – Sim; sem dúvida, em nossa situação, o tempo é tudo. E também há o prazer da coisa./ Ela hesitou. – Do nosso segredo?/ - Não tanto talvez do nosso segredo em si, mas do que ele representa e, como devemos sentir de algum modo, nos assegura, e torna mais profundo o próximo. – E seu belo rosto, relaxado de felicidade, dizia a ela tudo que ele queria dizer. – Sermos como somos./ Foi como se, por um momento, ela esperasse o sentido penetrar-lhe. – Tão apaixonados?/ - Tão apaixonados. Tão extremamente apaixonados. Contudo – sorriu – ainda iremos muito mais longe./ (...) Era imensa, e assim tomaram posse final dela. Estavam, na prática, unidos e com força

Esse é o momento em que Merton e Kate se engajam completamente um com o outro, pois o laço que os une é o laço do comprometimento e, sobretudo, do desejo de prosperar financeiramente para serem capazes de ficar juntos. Esse diálogo entre as duas personagens deixa muito em aberto e, por isso, projeta participação ativa do leitor configurado. Assim, com base no que foi explorado do relacionamento das duas personagens até o momento da narrativa, é possível concluir que Merton Densher está disposto a realizar grandes feitos por Kate Croy e que, juntos, manipularão quem for preciso para que seus desejos se realizem. Assim, o fato de “serem como são”, é crucial para o desenrolar dos acontecimentos, uma vez que isso é o que os mantém unidos. Futuramente, o fato de eles “não serem mais como eram” será o motivo de sua separação, uma vez que essa é a frase de encerramento do romance.

Com a viagem de Merton Densher aos Estados Unidos encerra-se também a parte introdutória de apresentação dessa personagem no romance. Até esse momento, essa personagem foi apresentada de modo pouco assertivo pelo narrador. Dito de outro modo, apesar de fornecer informações sobre Merton, a apresentação do narrador explora apenas sutis indícios de sua personalidade manipuladora, como analisado anteriormente. Ao longo da narrativa, e da conseqüente aproximação do narrador à consciência de Merton, esses indícios se concretizam e o leitor, portanto, é tornado testemunha de suas ações de forma mais direta graças ao acesso aos seus pensamentos ou até mesmo por meio de diálogos. É com o acesso aos pensamentos de Merton que o leitor é capaz de compreender o modo como ele encara a questão do dinheiro, que movimentará suas ações futuras na narrativa.

Merton Densher permanece por diversas semanas nos Estados Unidos e, nesse meio tempo, Milly Theale é introduzida na narrativa. É importante ressaltar que os acontecimentos da estadia de Merton fora da Inglaterra não são narrados e, por isso, dificultam sua compreensão pelo leitor. Sabe-se somente que, durante esse período, Merton Densher fez amizade com a protagonista. Ao retornar à Inglaterra, o leitor acompanha novamente os acontecimentos através do ponto de vista de Merton:

esplêndida; mas haviam outras coisas – coisas com as quais eram precisamente bastante fortes para contar e admitir com segurança; em consequência das quais iam guardar por enquanto, sujeito a algum motivo melhor, esse entendimento para si mesmos. (JAMES, 1998, p. 95)

His absence from her for so many weeks had had such an effect upon him that his demands, his desires had grown; and only the night before, as his ship steamed, beneath summer stars, in sight of the Irish coast, he had felt all the force of his particular necessity. He hadn't in other words at any point doubted he was on his way to say to her that really their mistake must end. Their mistake was to have believed that they *could hold out*—hold out, that is, not against Aunt Maud, but against an impatience that, prolonged and exasperated, made a man ill. (JAMES, 2009, p. 193)⁹⁷

Percebe-se que a atitude de Merton Densher em relação ao seu relacionamento com Kate Croy mudou. Agora, tudo não passou de um erro e deveria acabar. No entanto, Merton Densher leva adiante seu relacionamento com ela e, nesse momento, nota-se outro impasse: o desejo de Merton por Kate parece estar tomando proporções maiores do que as que ele previa inicialmente. Aliás, a imagem apresentada pelo narrador – seu navio chegando sob o céu de verão – reforça a intensidade do desejo de Merton Densher. Na verdade, ao longo do romance Merton usará seu desejo para manipular sexualmente sua própria amada demonstrando, desse modo, que seu grau de astúcia cresceu consideravelmente.

Compreensivelmente, Merton Densher se torna inseguro sobre o curso que o relacionamento está tomando, resultado do tempo que ficou longe e de seus desejos não atendidos. Por isso, ele exige de Kate uma prova de amor e, mais uma vez, há lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor:

He laid strong hands upon her to say, almost in anger, "Do you love me, love me, love me?" and she closed her eyes as with the sense that he might strike her but that she could gratefully take it. Her surrender was her response, her response her surrender; and, though scarce hearing what she said, he so profited by these things that it could for the time be ever so intimately appreciable to him that he was keeping her. The long embrace in which they held each other was the rout of evasion, and he took from it the certitude that what she had from him was real to her. It was stronger than an uttered vow, and the name he was to give it in afterthought was that she had been sublimely sincere. *That* was all he asked—sincerity making a basis that would bear almost anything. This settled so much, and settled it so thoroughly, that there was nothing left to ask her to swear to. (JAMES, 2009, pp. 200 – 201)⁹⁸

⁹⁷ A falta dela durante tantas semanas tinha tido tal efeito sobre ele que suas exigências, seus desejos haviam aumentado; e só na noite passada, quando o vapor chegava, sob as estrelas de verão, à vista da costa irlandesa, sentira toda a força dessa necessidade. Em outras palavras, não duvidara em ponto algum que ia dizer a ela que realmente o erro dos dois devia acabar. O erro dos dois era acreditar que podiam resistir – resistir, quer dizer, não contra a Tia Maud, mas contra uma impaciência que, prolongada e exasperada, deixava um homem doente. (JAMES, 1998, p. 250)

⁹⁸ Ele agarrou-a com força para dizer, quase raivoso: - Você me ama, me ama, me ama?/ E ela cerrou os olhos como com a sensação de que ele podia espancá-la, mas de que podia aceitar isso com gratidão. Aquela entrega era sua resposta, a resposta à entrega; e, embora mal ouvindo o que ela dizia, ele aproveitou de tal modo essas coisas que no momento pôde apreciar muito intimamente o fato de que a estava abraçando. O longo abraço em que se mantiveram foi a derrota da evasão, e Densher obteve com ele a certeza de que o que ela recebia dele era real para ela. Era mais forte que

Kate Croy não responde, pois o modo como ela se entrega a ele em um abraço é suficiente. Aqui inicia o contato físico mais próximo entre Merton e Kate, visto que ele a agarra com força e o seu abraço é capaz de convencê-lo de que ela realmente o ama. Na verdade, Merton parece temer estar sendo enganado por Kate, uma vez que ele tem plena consciência da astúcia de sua amada.

Desse modo, há a necessidade de maior aproximação entre Merton e Kate Croy e, assim, ambos começam a tramar uma maneira de resolver o impasse que há tanto tempo os incomoda. A saída, para eles, está na herdeira norte-americana Milly Theale, pois ela demonstra gostar de Merton. Nesse momento, portanto, a ideia de enganar Milly toma forma e Merton se refere ao plano como um “jogo” que, obviamente, tem por objetivo proporcionar lucro para que seu casamento se torne possível:

But she oversimplified too. "I can be 'charming' to her, so far as I see, only by letting her suppose I give you up—which I'll be hanged if I do! It is," he said with feeling, "a game."

"Of course it's a game. But she'll never suppose you give me up—or I give *you*—if you keep reminding her how you enjoy our interviews."

"Then if she has to see us as obstinate and constant," Densher asked, "what good does it do?"

Kate was for a moment checked. "What good does what—?"

"Does my pleasing her—does anything. I *can't*," he impatiently declared, "please her." (JAMES, 2009, p. 203)⁹⁹

Inicialmente, Merton Densher é relutante em aceitar a proposta de Kate Croy que, nesse momento da narrativa, já se tornou amiga íntima de Milly Theale. A organização da narrativa possibilita ao leitor entender tanto que a mentora do plano foi Kate Croy como também que Merton Densher enfrenta embate moral após aceitar a proposta. Assim, em vista de alcançar o que deseja – viver na sociedade de luxo e casar com sua amada-, Merton Densher demonstra desprezo pela vida de aparência que percebe nos constituintes dessa sociedade, como no momento em que ele observa Kate Croy e Maud Lowder. Tal interpretação é baseada no

uma jura feita, e a qualificação que ele ia dar-lhe ao reconsiderar era que ela fora sublimemente sincera. Era só isso que pedia – a sinceridade formando uma base que suportaria quase tudo. Isso acertava tanta coisa, e tão completamente, que nada restava a pedir a ela que jurasse. (JAMES, 1998, pp. 259 – 260)

⁹⁹ Mas ela também supersimplificava. – Só posso ser “cativante” com ela, até onde vejo, fazendo-a supor que desisti de você... o que diabos me levem se vou fazer! – É – disse com sentimento – um jogo./ - Claro que é um jogo. Mas ela nunca vai supor que você desiste de mim... ou eu de você... se ficar lembrando a ela o quanto desfrutava de nossos encontros./ - Então, se ela tem de nos ver como obstinados e constantes – perguntou Densher – de que adianta?/ Kate foi por um momento idiota. – De que adianta o quê?/ - Eu agradá-la... qualquer coisa. Eu não posso – declarou impaciente – agradá-la. (JAMES, 1998, pp. 262 – 263)

momento em que o narrador se aproxima da consciência de Merton e mostra ao leitor os seus sentimentos durante um jantar na casa de Maud Lowder. O infiltramento do narrador na consciência de Merton reforça a necessidade de o leitor compreender o desgosto e náusea de Merton ao perceber a superficialidade das pessoas a sua volta. Além disso, através de referências diretas do narrador, como em “como nós notamos” e “como dissemos”, Henry James chama atenção de forma mais palpável para esse fato:

Densher saw himself for the moment as in his purchased stall at the play; the watchful manager was in the depths of a box and the poor actress in the glare of the footlights. But she *passed*, the poor performer—he could see how she always passed; her wig, her paint, her jewels, every mark of her expression impeccable, and her entrance accordingly greeted with the proper round of applause. Such impressions as we thus note for Densher come and go, it must be granted, in very much less time than notation demands; but we may none the less make the point that there was, still further, time among them for him to feel almost too scared to take part in the ovation. He struck himself as having lost, for the minute, his presence of mind—so that in any case he only stared in silence at the older woman's technical challenge and at the younger one's disciplined face. It was as if the drama—it thus came to him, for the fact of a drama there was no blinking—was between *them*, them quite preponderantly; with Merton Densher relegated to mere spectatorship, a paying place in front, and one of the most expensive. This was why his appreciation had turned for the instant to fear—had just turned, as we have said, to sickness; and in spite of the fact that the disciplined face did offer him over the footlights, as he believed, the small gleam, fine faint but exquisite, of a special intelligence. (JAMES, 2009, p. 209)¹⁰⁰

Merton Densher sente como se perdesse sua presença de espírito; além da vida de aparências que parece assustá-lo, o medo de se tornar mero espectador também o assombra. Pode-se afirmar, assim, que similar ao efeito causado pela distância de Kate, que o torna mais participativo e, por vezes, agressivo, a observação de Merton do modo como Kate e sua tia se comportam também resulta em mudanças em sua forma de agir. Até então, Kate Croy era a principal agente do casal. Merton Densher,

¹⁰⁰ Densher viu-se no momento como em sua frisa cativa na peça; a vigilante diretora achava-se nas profundezas de um camarote; e a pobre atriz no fulgor da ribalta. Mas fora aprovada, a pobre atriz – ele via como sempre era; a peruca, a pintura, as jóias, todos os sinais da expressão impecáveis, e a entrada por conseguinte saudada e apropriada ronda de aplausos. Essas impressões que assim anotamos vêm e vão para Densher, deve-se admitir, em muito menos tempo do que exige a anotação; mas devemos mesmo assim insistir em que havia, ainda mais, tempo entre elas para ele sentir-se quase demasiado assustado por tomar parte na ovação. Parecia a si mesmo ter perdido, naquele minuto, a presença de espírito – de modo que, de qualquer forma, apenas fitava em silêncio o desafio técnico da velha e o disciplinado rosto da jovem. Era como se o drama – assim lhe parecia, pois do fato do drama não havia como fugir – fosse entre elas, muito preponderantemente; com Merton Densher relegado a mero espectador, um lugar pago na frente, e dos mais caros. Era por isso que sua apreciação se transformara no momento em medo – acabara de tornar-se, como dissemos, náusea; e apesar do fato de que o rosto disciplinado lhe oferecia acima da ribalta, ele acreditava, o pequeno brilho, fraco mas perfeito, de um entendimento especial. (JAMES, 1998, pp. 271 – 272)

por outro lado, era quem refletia cuidadosamente sobre o que era de seu interesse, como no caso das intenções da tia de Kate em relação a ambos. Gradualmente, o leitor vai tendo acesso à consciência de Merton e, assim, é possível perceber que diversas questões caras a Kate, como o dinheiro, também possuem considerável importância para ele. Por isso, conhece-se o lado mais obscuro da personalidade de Merton que parece ser agravada na medida em que sofre a pressão da família de Kate e na medida em que convive com ela. Merton Densher se torna cada vez mais agente na narrativa após seu retorno dos Estados Unidos. Desse modo, Merton Densher é sugado para o mundo de Kate Croy e percebe que pode manipulá-la também. Portanto, a convivência com Kate Croy parece ter agravado essa tendência manipuladora de Merton que já era mostrada sutilmente no início de sua apresentação.

Através de diálogo com Kate, o plano para enganar Milly Theale começa a tomar forma. Kate Croy é a pessoa que percebe que Milly está mortalmente doente e vê aí uma possibilidade de lucrar, pois a protagonista demonstra interesse por Merton Densher. É Merton Densher, no entanto, o principal agente do plano:

"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." (...) "You're prodigious!" (JAMES, 2009, p. 221)¹⁰¹

Ao compreender o que Kate quer dizer, Merton parece admirá-la ainda mais. No diálogo acima, percebe-se mais uma vez os espaços abertos na narrativa. Kate não chega a explicar exatamente ao que está se referindo, mas Merton compreende que essa é a solução encontrada por ela para que eles possam ficar juntos. O diálogo, portanto, é de certo modo vago, uma vez que não explica tudo detalhadamente ao leitor.

Merton e Kate, entretanto, não são os únicos que conspiram contra Milly: a tia de Kate Croy também decide interferir e, em encontro com Merton, diz a ele que ela já o ajudou. Maud Lowder revela a Merton que contou a "mentira ideal" por ele – ela nega para Susan que Kate Croy também esteja apaixonada por Merton e, assim, deixa o caminho livre para Milly. Merton reflete cuidadosamente sobre a conversa

¹⁰¹ - O que você quer que eu faça então é compensar uma moça doente! - Ah, mas você admite que ela não lhe parece doente. Entende além disso o quanto... e exatamente quão pouco. - É espantoso – ele acabou respondendo – o que você julga que eu entendo. (...) – Você é prodigiosa! (JAMES, 1998, pp. 288 – 289)

que teve com Maud, demonstrando, desse modo, seu grau de ponderação sobre a situação em que está se envolvendo. Merton continua, portanto, aumentando sua capacidade de reflexão, algo que necessariamente intensifica sua responsabilidade no plano de enganar uma jovem desenganada, pois ele é capaz de discernir o certo do errado:

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)¹⁰²

Através da narração dos pensamentos de Merton, percebe-se que, para ele, Milly Theale está “com sucesso enganada”, o que demonstra sua frieza diante dessa situação. Desse modo, Merton Densher dá início ao plano de enganar Milly, e vai até seu hotel. Nesse momento, o leitor é testemunha direta dos questionamentos de Merton através do uso do discurso indireto livre. Para Merton, o fato de ele não estar contando mentiras a Milly parece eximi-lo de culpa e, desse modo, tanto a relutância como a incerteza de Merton em seguir adiante agora que está frente à “pobre Milly” são evidenciadas:

The value of the work affected him as different from the moment he saw it so expressed in poor Milly. Since it was false that he wasn't loved, so his right was quite quenched to figure on that ground as important; and if he didn't look out he should find himself appreciating in a way quite at odds with straightness the good faith of Milly's benevolence. *There* was the place for scruples; there the need absolutely to mind what he was about. If it wasn't proper for him to enjoy consideration on a perfectly false footing, where was the guarantee that, if he kept on, he mightn't soon himself pretend to the grievance in order not to miss the sweet? Consideration—from a charming girl—was soothing on whatever theory; and it didn't take him far to remember that he had himself as yet done nothing deceptive. It was Kate's description of him, his defeated state, it was none of his own; his responsibility would begin, as he might say, only with acting it out. The sharp point was, however, in the difference between acting and not acting; this difference in fact it was that made the case of conscience. He saw it with a certain alarm rise before him that everything was acting that was not speaking the particular word. "If you like me because you think *she* doesn't, it isn't a bit true: she *does* like me awfully!"—that would have been the particular word; which there were at the same time but too palpably such difficulties about his uttering. Wouldn't it be virtually as indelicate to

¹⁰² Tivera seu momento de estupidez, mas agora entendia. Ela garantira à Srta. Theale, por meio da Sra. Stringham, que Kate não se interessava por ele. Afirmara através da mesma fonte que o interesse era apenas dele. Ele discernia, discernia, e via o que ela queria dizer com dar-lhe a partida. Descrevera Kate como tendo apenas pena, para que Milly também tivesse. “Apropriada”, de fato era, a mentira dela – a mais apropriada possível, e a mais profunda e magnificamente diplomática. Assim Milly fora vitoriosamente tapeada. (JAMES, 1998, p. 299)

challenge her as to leave her deluded?—and this quite apart from the exposure, so to speak, of Kate, as to whom it would constitute a kind of betrayal. (JAMES, 2009, p. 233 – 234)¹⁰³

Para Merton Densher, portanto, tanto enganar como contestar Milly— sobre o fato de Kate gostar realmente dele – seria indelicado. Assim, pretende-se mostrar ao leitor que Merton Densher não considera seus atos tão grotescos, pois ele não está mentindo diretamente para Milly Theale. A escolha de colocar o narrador tão perto de Merton Densher nesse momento da narrativa faz com que as ações dessa personagem possam não parecer tão graves. Por outro lado, o que parece estar realmente em destaque aqui não é a consequência de seus atos para a herdeira doente, mas, sim, para o jogo de manipulação que ele está arquitetando com Kate Croy, como é possível perceber na passagem que segue, na qual Merton Densher reflete sobre o que realmente significa “aceitar os erros da pessoa que ama”:

Kate's design was something so extraordinarily special to Kate that he felt himself shrink from the complications involved in judging it. Not to give away the woman one loved, but to back her up in her mistakes—once they had gone a certain length—that was perhaps chief among the inevitabilities of the abjection of love. Loyalty was of course supremely prescribed in presence of any design on her part, however roundabout, to do one thing but good. (JAMES, 2009, pp. 233 - 234)¹⁰⁴

Enquanto Milly sobe ao andar de cima para trocar de roupa para sair com Merton, Kate chega para visitá-la e o encontra. Através do diálogo entre o casal, reforça-se a

¹⁰³ O valor do serviço pareceu-lhe diferente a partir do momento em que o viu assim expresso na pobre Milly. Como era falso que ele não era amado, também seu direito era de todo arrasado para figurar assim como importante; e se não tomasse cuidado, ia ver-se apreciando de uma maneira que entrava em choque com o correto e a boa fé da benevolência de Milly. Ali estava o lugar para os escrúpulos; ali a necessidade de cuidar absolutamente do que fazia. Se não era correto ele desfrutar de consideração numa base inteiramente falsa, onde estava a garantia de que, se continuasse, não poderia em breve fingir ele mesmo a queixa para não perder o bom? Consideração – de uma moça encantadora – era tranquilizante em qualquer teoria; e não era preciso ir longe para lembrar que ele próprio ainda não fizera nada para enganar. Era a descrição dele por Kate, a sua condição de derrotado, não era nada de sua própria lavra; sua responsabilidade só começaria, poderia dizer, quando agisse com base nisso. O importante estava, porém, na diferença entre agir e não agir: essa diferença na verdade era o que tornava o caso um caso de consciência. Ele viu isso com um certo temor de que tudo estaria agindo ao seu redor para não falar a palavra certa. “Se a senhorita gosta de mim porque pensa que ela não gosta, não é nem um pouco de verdade; ela gosta de mim muitíssimo!” – essa teria sido a palavra determinada; para a qual havia ao mesmo tempo, muito palpavelmente, tanta dificuldade de expressão. Não seria na prática tão indelicada contestá-la quanto deixá-la iludida? – e isso para não falar que denunciaria, por assim dizer, Kate, o que constituiria uma espécie de traição. (JAMES, 1998, pp. 304 – 305)

¹⁰⁴ A intenção de Kate era uma coisa tão extraordinariamente especial para ela que ele se sentia encolher diante das complicações envolvidas no julgamento. Não denunciar a mulher que se amava, mas apoiá-la em seus erros – uma vez que já houvessem chegado a uma certa distância – era talvez a principal entre as inevitabilidades da abjeção do amor. A lealdade era sem dúvida supremamente indicada em presença de qualquer desígnio da parte dela, por mais indireto que fosse, de não lhe fazer nada além do bem. (JAMES, 1998, p. 305)

ideia de que a grande preocupação de Merton é que Kate esteja enganando-o também:

"I do nothing for anyone in the world but you. But for you I'll do anything."
 "Good, good," said Kate. "That's how I like you."
 He waited again an instant. "Then you swear to it?"
 "To 'it'? To what?"
 "Why, that you do 'like' me. Since it's all for that, you know, that I'm letting you do - well, God knows what with me."
 She gave at this, with a stare, a disheartened gesture - the sense of which she immediately further expressed. "If you don't believe in me then, after all, hadn't you better break off before you've gone further?"
 "Break off with you?"
 "Break off with Milly. You might go now," she said, "and I'll stay and explain to her why it is."
 He wondered - as if it struck him. "What would you say?"
 "Why, that you find you can't stand her, and that there's nothing for me but to bear with you as I best may." (...)
 He saw she was sincere, was really giving him a chance; and that of itself made things clearer. The feeling of how far he had gone came back to him not in repentance, but in this very vision of an escape; and it was not of what he had done, but of what Kate offered, that he now weighed the consequence. "Won't it make her - her not finding me here - be rather more sure there's something between us?" (...) The circumstance is doubtless odd, but the truth is none the less that the speculation uppermost with him at this juncture was: "What if I should begin to bore this creature?" And that, within a few seconds, had translated itself. "If you'll swear again you love me--!" (JAMES, 2009, pp. 243 – 244)¹⁰⁵

Por alguns instantes, Merton considera a possibilidade de desistir do plano, mas, manipulado por Kate, decide seguir em frente. Portanto, o jogo de manipulação entre o próprio casal também vai se intensificando. Merton, louco de amor por Kate, resolve seguir em frente com o plano com a única condição de que Kate jure seu amor por ele. Compreensivelmente, Kate Croy confirma seu amor por Merton, uma vez que ela deseja que ele continue enganando Milly. Merton, que tentava encontrar maneiras de se eximir da culpa, como foi possível perceber acima, se convence com

¹⁰⁵ - Eu não faço nada por ninguém no mundo além de você. Mas por você farei qualquer coisa./ - Bom, bom – disse Kate. – É assim que eu gosto de você./ Ele tornou a esperar um instante. – Então você jura?/ - Jura? Jura o quê?/ - Ora, que “gosta” de mim. Já que é só por isso, você sabe, que deixo você fazer... bem, sabe Deus o quê comigo./ A isso, ela fez, com um olhar parado, um gesto de desânimo – cujo sentido logo expressou melhor. – Se não acredita em mim, então, afinal, não era melhor encerrar a conversa antes de ir mais adiante?/ - Encerrar com você?/ - Encerrar com Milly. Pode ir embora agora – disse – que eu fico e explico a ela o motivo./ Ele admirou-se – como se houvesse sido atingido. – Que diria você?/ - Ora, que você descobriu que não a suporta, e que não me resta nada senão aguentá-lo o melhor que puder. (...) Ele viu que ela era sincera, estava realmente lhe dando uma oportunidade; e que isso em si tornava tudo mais claro. A sensação de até onde fora tão longe voltou-lhe não como arrependimento, mas nessa visão mesma de fuga; e não era do que fizera, mas do que Kate propunha, que pesava agora a consequência. – Isso não vai fazer com que ela... o fato de não me encontrar aqui... tenha mais certeza de que existe alguma coisa entre nós? (...) A circunstância é sem dúvida curiosa, mas a verdade mesmo assim é que a especulação dominante nele nessa situação era: “E se eu comesse a entediar essa criatura?” E isso, dentro de poucos segundos, já se traduzira. – Se você tornar a jurar que me ama...! (JAMES, 1998, pp. 318 – 319)

o argumento de Kate de que deve apenas ser agradável com Milly e deixar o resto para que elas resolvam: “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, p. 245)¹⁰⁶.

A partir desse momento, portanto, a capacidade de dissimulação e a perversidade de Merton ficam evidentes para o leitor, visto que ele coloca o ganho próprio como algo mais importante do que questões éticas e, como desculpa, tenta se justificar com a ideia de que Milly e Kate farão o trabalho “sujo” e ele estará agindo apenas em “nome do amor”.

As implicações dessa estrutura narrativa para o leitor configurado são diversas, uma vez que Henry James coloca em discussão questões referentes ao modo de agir de alguns representantes da elite britânica. James abre para o leitor – através do uso do discurso indireto livre – os sentimentos e angústias das personagens perversas e, com isso, estimula o julgamento de suas ações por parte do leitor. Merton Densher tenta justificar suas ações através do amor, de seus desejos, ou da necessidade de melhorar suas condições financeiras. Entretanto, Merton está tentando escapar do julgamento de sua própria consciência, mas isso não é afirmado explicitamente na narrativa: é preciso que o leitor compreenda que Merton está, na verdade, tentando convencer a si mesmo de que o que está prestes a fazer não o torna uma pessoa imoral ou desonesta. Assim, James constrói mais uma personagem cuja complexidade estrutural é enorme: há sutilezas no comportamento de Merton que evidenciam sua vontade de ganhar vantagem sobre aqueles a sua volta, e, ao mesmo tempo, há tentativas por parte da personagem de justificar suas ações, como se elas fossem feitas em “nome do amor” ou do desejo de ascender na vida.

¹⁰⁶ Ele sentiu a discriminação em seu favor, e como isso justificava Kate. Era esse o tom de Milly quando se deixava a questão com ela. Bem, agora devia ser deixada inteiramente. (JAMES, 1998, p. 320)

2.4 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO FOCO NARRATIVO E A CONFIGURAÇÃO RETÓRICA DO LEITOR EM *THE WINGS OF THE DOVE*

The Wings of the Dove é o primeiro romance da conhecida *major phase* ou período célebre da escrita de Henry James. Algo mudou quanto ao tratamento do foco narrativo dado por James e, por isso, mereceu tamanha atenção da crítica literária. Os três últimos romances – *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors* e *The Golden Bowl* - publicados por James são o resultado de seus anos de dedicação e estudo da arte de ficção: por meio deles Henry James imprimiu seu nome junto ao dos maiores escritores de literatura graças a estruturação do foco narrativo.

Em *The Wings of the Dove*, romance com trama aparentemente simples, James mescla a história de Milly Theale com a do casal Kate Croy e Merton Densher. O casal, sem meios para tornar seu casamento viável por falta de condições financeiras, vê em Milly Theale a sua salvação quando descobre que ela é portadora de uma doença mortal. Assim, Henry James constrói essas três personagens como os centros de consciência principais da narrativa, cuja função é filtrar os acontecimentos para o leitor. Consequentemente, o papel do narrador parece ficar em segundo plano, pois a história é basicamente vista através das personagens, que funcionam como câmeras que mostram os acontecimentos.

Henry James optou por iniciar *The Wings of the Dove* com ênfase na vida de Kate Croy e, por isso, parece ter tido como objetivo estimular empatia por sua vida em ruína. De fato, no prefácio a esse romance, James alega ter estruturado a narrativa dessa maneira para balancear o peso das escolhas de Kate. Além disso, o modo como Kate Croy é apresentada – por meio do uso do discurso indireto livre e, por isso, por meio de longas passagens de vividez psíquica – reforça tal interpretação. Lentamente e de modo bastante sutil, Henry James desconstrói a primeira imagem que o leitor possa ter criado de Kate Croy: somente os leitores desatentos compreenderão Kate Croy como aquela que proporcionou a Milly Theale uma vida mais plena através do amor, pois partiu dela a ideia de enganar Milly. Ou seja, Kate Croy poderia ser lida como uma anti-heroína transformada em heroína,

visto que seu plano trouxe amor à vida de uma pessoa mortalmente doente. Contudo, essa imagem é desconstruída ao longo da narrativa.

Henry James colocou Kate Croy como centro de consciência da narrativa apenas em momentos cruciais para que essa personagem não fosse rejeitada imediatamente. Outra técnica usada por James para que tanto Merton Densher como Kate Croy tivessem suas atitudes de certo modo compreendidas pelo leitor foi a criação de vazios de significação para serem preenchidos pelo leitor. Trata-se do que Wolfgang Iser (1994) bem posteriormente conceituou como “pontos de indeterminação” de uma narrativa. Assim, um dos episódios mais significativos refere-se à carta que Milly Theale deixou para Merton Densher antes de sua morte. Nela Milly Theale teria exposto seus sentimentos ao descobrir que fora, todo o tempo, enganada por Merton e Kate. No entanto, Kate Croy destrói essa carta e seu conteúdo nunca é revelado. Por isso, caso o conteúdo dessa carta fosse revelado, a culpa de Merton e Kate seria tornada explícita de forma muito direta para o leitor. James, como escritor interessado no papel do leitor na construção de significado para a narrativa, optou por não revelar as últimas palavras escritas por Milly Theale a fim de projetar uma maior participação inferencial do leitor nesse momento.

Além disso, através do narrador, James apresenta dicas sutis sobre o modo como Kate Croy e Merton Denher devem ser compreendidos. Pode-se ressaltar, por exemplo, o desfecho da narrativa, em que Merton e Kate não obtêm sucesso em seu relacionamento, apesar de seu objetivo – herdar o dinheiro de Milly Theale – ter sido atingido. A narrativa se encerra com a separação do casal após discussão determinante para a compreensão dos efeitos de suas atitudes: Kate Croy alega que ela e Merton jamais serão como antes; a trama de mentiras em que se envolveram, portanto, acarretou também a ruína de uma vida que poderia ter sido vivida com amor. Dessa forma, James parece alertar – nas entrelinhas, naturalmente - para os perigos que a ganância e a busca incessante por dinheiro podem trazer às pessoas. Assim, James critica uma vida de aparências em detrimento da essência. No entanto, nada disso é dito de forma objetiva ou clara na narrativa: James projeta espaços de significação em aberto sobre essa questão, os quais devem ser preenchidos pela interpretação do leitor.

É através dos diálogos também que James opta por mostrar como o casal deve ser lido. Por exemplo, nos momentos em que Merton Densher e Kate Croy planejam enganar Milly, James abriu espaço para que eles se expressassem por si mesmos de modo que o leitor pudesse ter acesso direto às suas ideias para enganá-la e às suas tentativas de justificar essa atitude. A escolha dos diálogos para esses momentos produz efeito duplo: com os diálogos, James mostra como aqueles personagens manipulam Milly, mas não facilita a compreensão para o leitor, pois é necessário que este entenda o objetivo dos diálogos nesses momentos em específico. Ao não usar o fluxo de consciência para elaborar essas passagens, James evita que o leitor seja enganado pela proximidade íntima com os sentimentos de Kate e Merton; proximidade que poderia levar o leitor a se compadecer dos problemas familiares e financeiros do casal como justificativa para suas ações. James não apresenta julgamentos prontos ao leitor, portanto.

O tratamento de foco narrativo por Henry James, assim, configura um leitor implícito bastante participativo nessa narrativa. Para Wolfgang Iser (1996), as escolhas estruturais feitas pelo escritor projetam necessariamente um leitor implícito na narrativa. No caso de *The Wings of the Dove*, esse leitor tem por objetivo decodificar a narrativa e os vazios deixados pelo texto através de participação ativa significação da narrativa. Trataremos desta questão teórica de forma mais aprofundada no capítulo seguinte. Por enquanto, esse comentário é suficiente para compreender como, por exemplo, nos capítulos iniciais desse romance, nos quais James opta por introduzir Kate Croy sem qualquer apresentação ou contextualização, já se evidencia a complexidade da técnica jamesiana. Além disso, James também demanda atenção aprofundada do leitor ao tornar seus centros de consciência a ênfase por longas passagens, pois, dessa forma, o leitor acompanha os sentimentos das personagens às vezes por um capítulo inteiro, o que torna a narrativa abstrata e densa.

Em *The Wings of the Dove* James transforma a história de vida de uma pessoa mortalmente doente em uma celebração da vida. O modo encontrado por James para fazer isso foi a manipulação do foco narrativo. Nesse romance, o leitor nunca presencia o sofrimento da personagem principal e nem mesmo descobre qual é, de fato, a doença que tirou sua vida. Desse modo, James problematiza o desejo

de Milly Theale de viver plenamente e não a ruína de sua vida. No entanto, a libertação de Milly Theale do sofrimento também significou o “sepultamento” do amor de Kate Croy e Merton Densher. Assim, esta parece ser uma das grandes contribuições jamesianas para as gerações futuras de escritores: a transformação do tema complexo da mortalidade em assunto interessante para o leitor através da manipulação consciente do foco narrativo.

3. HENRY JAMES, FOCO NARRATIVO E O LEITOR IMPLÍCITO

Na literatura, a tradição de narrar grandes ações humanas significativas começou a se romper em meados do século XVII, abrindo espaço para novas formas e modos de representação. O século XIX consolidou essa mudança ocorrida de forma lenta e gradual: a representação do cotidiano torna-se relevante e, conseqüentemente, abre caminho para novos modos de apresentação da narrativa que possam dar sentido a novas experiências. O caráter ordinário da vida e o impacto causado por diferentes experiências no íntimo de seres “comuns” são alguns dos temas que ganham destaque nessas narrativas que não são mais constituídas apenas por grandes cenas (MORETTI, 2009).

Dentre os escritores pertencentes ao período de mudanças significativas da forma narrativa no final do século XIX está Henry James, que ficou consagrado como um dos grandes escritores capazes de explorar a sutileza das ações e, em especial, da consciência humana. Assim, James estendeu seu olhar sensível para os movimentos psíquicos da vida do homem comum não apenas em suas obras de ficção, mas também em seus textos de crítica literária.

Em carta à Deerfield Summer School, em que lamenta não ser capaz de se fazer presente em curso sobre a escrita do romance, Henry James aproveita a oportunidade para aconselhar os pupilos a respeito da produção de literatura. James argumenta que a beleza da arte é encontrada na vida e na liberdade e, por isso, os jovens escritores devem encarar a vida diretamente e de perto e, sobretudo, devem ser conscientes sobre as infinitas variedades possíveis – tanto da vida como da arte. Apesar de não ter por objetivo estabelecer um tratado ou regra geral sobre a literatura, James influencia de modo contundente seus contemporâneos quando expõe seu método de criação: qualquer impressão sobre a vida, seja ela mais ou menos relevante, é digna de ser narrada desde que seja verdadeira:

“Oh, do something from your point of view; an ounce of example is worth a ton of generalities; do something with the great art and the great form; do something with life. You each have an impression colored by your individual conditions—make that into a picture, a picture framed by your own personal

wisdom, your glimpse of the American world. The field is vast for freedom, for study, for observation, for satire, for truth.” (JAMES, 1984, p. 93)¹⁰⁷

Henry James coloca-se ao lado daqueles artistas que acreditavam que a arte deveria ser livre até mesmo de preceitos morais – seu famoso ensaio *The Art of Fiction* é a materialização dessa convicção – e, portanto, a experiência empírica do escritor deveria ser a força motriz para a narrativa ficcional. Na verdade, Henry James estava se posicionando a favor da validade das diferentes visões pessoais de mundo e, conseqüentemente, daquelas que foram suas maiores contribuições para o mundo literário: a reconfiguração do foco narrativo e a reflexão sobre suas implicações na narrativa.

Ao final de sua carreira, James frequentemente se posicionou a favor de formas mais impessoais de narração de modo que a interferência do narrador fosse mais discreta. O modo encontrado por James para redefinir as técnicas retóricas tradicionais em um modo cada vez mais dramático foi o emprego de um – ou mais- “centro de consciência” (BOOTH, 1983, p. 23). Logo, para James, a narrativa mais eficiente passou a ser aquela em que a história fosse desenvolvida, de modo central, a partir do ponto de vista de determinada personagem, de forma similar à arte cênica.

Em seus prefácios James aproveitou para discutir o seu tratamento de diversos problemas literários, como seu método para encontrar um tema para suas histórias e as dificuldades em selecionar um centro de consciência crível. Assim, desde Percy Lubbock, muitos críticos literários passaram a investigar tanto os prefácios de James como seus ensaios de crítica literária como forma de postular uma “teoria jamesiana do romance”. Apesar de reducionista devido à tentativa de resumir os pensamentos de James sobre o foco narrativo e, sobretudo, por postular que todo romance deve ser dramático, Lubbock parece ter sido um dos primeiros críticos a apontar um caminho para os estudos da ficção de Henry James. Dessa forma, Marcelo Pen (2011) apresenta algumas considerações sobre o projeto inicial de Lubbock em *The Craft of Fiction*. Pen (2011, p. 27) esclarece que “em oposição à

¹⁰⁷ “Oh, façam algo a partir do seu ponto de vista; uns poucos exemplos valem mais do que toneladas de generalidades; façam algo com a grande arte e a grande forma; façam algo com a vida. Cada um de vocês tem uma impressão colorida por sua própria condição individual – transformem isso em um retrato, um retrato moldado por sua própria sabedoria pessoal, seu vislumbre do mundo norte-americano. O campo é vasto para a liberdade, para o estudo, para a observação, para a sátira, para a verdade.” (Tradução minha)

vida, portanto, a arte é integral e única; ela ordena e dispõe, estando livre do ‘emaranhado de contradições’, dos ‘propósitos arbitrários’”. Sabe-se que a arte está atrelada a condições formais, projeto e composição. A arte, no geral, e a ficção, em especial, implicam uma arquitetura, uma “estrutura”. Assim, cabe ao crítico literário tentar entender essa estrutura. Partindo dessa afirmação, Pen apresenta o que Lubbock discute em um dos seus mais famosos ensaios sobre a técnica literária que tem como base a ficção de James. Lubbock argumenta que havia diferença entre os métodos de narrar uma história, conhecidos como pictórico e dramático.

No método narrativo conhecido como pictórico, acredita-se que o leitor depende do narrador para acompanhar a história. Segundo Marcelo Pen,

Nos romances de Thackeray, por exemplo, o leitor depende do autor para acompanhar a narrativa. Esta não parece se desenrolar por si, pois procede de um ser onisciente que, senhor da situação e conhecedor cabal da trama, a conduz, a esmiúça, a interrompe e a arremata. (PEN, 2011, p. 27)

Por outro lado, segundo Marcelo Pen (2011, p. 27), se o escritor elege uma personagem para contar a história, a partir de sua fala particular, ou seja, uma narração em primeira pessoa, um passo foi dado em direção à “dramatização”. Essa é a técnica narrativa escolhida por Dickens em *David Copperfield*, uma vez que a ênfase da história é nas personagens e nas situações que rodeiam a personagem principal.

Marcelo Pen (2011) também esclarece as ideias de Lubbock sobre o modo como o assunto de uma narrativa pode ser apresentado. Segundo Pen (2011, p. 28), o assunto também pode ser pictórico ou dramático. Se o assunto for narrado de forma pictórica, pode abarcar uma cena grandiosa ou um período de tempo muito longo. Ainda que pictórico, o assunto pode se deter no retrato de um estado de alma, como é o caso de *The Wings of the Dove* de James. Nesse último caso, “o autor tem a opção de dramatizar a estória, escolhendo um centro de consciência a partir do qual a narrativa se desenrolaria” (PEN, 2011, p. 28). De fato, a técnica dramática é usada tanto em *Madame Bovary* - em que Emma é o centro de consciência-, como em *The Ambassadors* de Henry James. Mas as histórias, em essência, não são dramáticas. Segundo Pen (2011),

Apenas o método de condução, ou seja, o tratamento do assunto, dramatiza os conflitos internos, os motores de consciência retratados pelo livro. Nesse sentido, pouco importa (ou importa menos) saber se o jovem que Strether deveria resgatar da vida mundana de Paris será ou não resgatado ou se o desfecho reservado a Emma será venturoso. O que interessa é acompanhar

o descortinar dos eventos externos na mente da personagem, perceber como ela é afetada, transtornada, transformada à medida que os fatos ocorrem. A partir dessa transformação, a estória de certa forma está concluída, independente do desfecho da trama. (PEN, 2011, p. 28)

A técnica dramática foi bastante explorada por James. Em *The Wings of the Dove* a ênfase narrativa recai, principalmente, no modo como as personagens se sentem com os acontecimentos externos e, por isso, o escopo da ação narrativa é bastante conciso. Em *The Portrait of a Lady*, por outro lado, essa técnica também se faz presente, mas de modo menos intenso. Somente a personagem principal – e centro de consciência – tem seus conflitos internos explorados de forma substancial, ao contrário do padrão encontrado em *The Wings of the Dove* em que há diversos centros de consciência. Assim, a técnica dramática torna o leitor testemunha do sofrimento psicológico das personagens e, conseqüentemente, o efeito obtido através desse modo narrativo se intensifica. Por vezes também, esse tipo de narração estimula a participação do leitor de forma mais crítica na narrativa, uma vez que os comentários esclarecedores do narrador são menos presentes.

Wayne Booth (1983) esclarece que, apesar de a técnica dramática ter passado a ser considerada a mais rebuscada por diversos escritores e, por isso, aquela que poderia transmitir com maior intensidade a ilusão da narrativa, há diversas partes da ação narrativa que são, de fato, melhor compreendidas se representadas desse modo; entretanto, há aquelas histórias que devem ser contadas para que sejam bem entendidas pelo leitor. Por isso, Booth argumenta que cabe a cada escritor encontrar o método que melhor se encaixa ao assunto tratado. Aqui, cabe considerar duas definições de narrador apresentadas por Booth: narradores dramatizados e não-dramatizados.

Segundo Booth (1983, p. 151), a maioria das narrativas ficcionais é apresentada através da consciência de alguém que conta a história ao leitor, normalmente identificado como um “eu” ou “ele”: os conhecidos narradores não-dramatizados. Assim, o leitor se interessa pelos efeitos causados pela narrativa na mente e no coração do narrador assim como se interessa em descobrir o que mais o autor tem a contar (BOOTH, 1983, p. 151). Ou seja, em ficção, quando nos deparamos com um “eu” narrador, estamos conscientes de forma direta de que há uma mente cuja visão da história mediará o nosso contato com o evento narrado. Esse é o caso de *The Portrait of a Lady*, em que logo na abertura da narrativa o

narrador se apresenta como aquele que “contará uma história”. Dessa forma, sabe-se imediatamente que o mundo ficcional encontrado nesse romance será coordenado por essa voz narrativa e, por isso, é necessário atentar para questões como a credibilidade dos comentários apresentados e em favor de qual personagem eles estão sendo feitos. Aqui, os comentários do narrador têm, em sua maioria, o objetivo de justificar, suavizar e até mesmo ironizar as ações da personagem principal, Isabel Archer. Por vezes, os comentários feitos pelo narrador objetivam explicitar ou condenar os atos das personagens rivais da protagonista, como é o caso de Madame Merle e Gilbert Osmond.

Ao mesmo tempo, *The Portrait of a Lady* é uma narrativa em que se intercalam passagens desenvolvidas pela voz do narrador e momentos em que há outras personagens funcionando como refletores do que está acontecendo – principalmente Isabel Archer. De fato, James foi um dos precursores no uso da consciência focal múltipla, em que as próprias personagens funcionam como narradoras da história, ao serem colocadas como centros de consciência. Aliás, em *The Wings of the Dove* esse é o padrão narrativo principal de modo que, diferentemente do que ocorre em *The Portrait of a Lady*, há naquele romance diversas personagens que têm a função de “filtro” pelo qual a narrativa é apresentada ao leitor.

Booth (1983, p. 152) caracterizou esses narradores – e os momentos em que as próprias personagens servem como narradores – como narradores dramatizados. Segundo Booth (1983, p. 153), os narradores em terceira pessoa, conhecidos como “centros de consciência”, pelos quais as narrativas são filtradas, são os mais usados na ficção moderna:

Whether such “reflectors”, as James sometimes called them, are highly polished mirrors reflecting complex mental experience, or rather turbid, sense-bound “camera eyes” of much fiction since James, they fill precisely the function of avowed narrators – though they can add intensities of their own. (BOOTH, 1983, p. 153)¹⁰⁸

Para Booth, as vantagens desse método, para alguns propósitos, têm sido um tema dominante na crítica moderna. No que diz respeito à naturalidade e à vividez da

¹⁰⁸ Estes “reflectores”, como James por vezes lhe chamou, podem ser espelhos muito polidos que reflectem experiência mental complexa, os “olhos da câmera” bastante torvos, inclinados para os sentidos, que surgem em muita ficção depois de James; mas cumprem precisamente a função dos narradores confessos – embora possam acrescentar intensidades próprios. (BOOTH, 1980, p. 169)

narrativa, as vantagens são impressionantes. Em contrapartida, nem toda ficção tem por objetivo principal criar o mesmo tipo de ilusão vívida que essa técnica narrativa é capaz de transmitir. Mais uma vez, portanto, é preciso que cada escritor descubra os melhores métodos para seus propósitos.

Compreende-se, então, que Henry James selecionava de forma cuidadosa aquelas mentes que seriam refletoras de sua história. James desejava que o leitor obtivesse uma experiência profunda com a leitura e, para isso, era necessário que a intensidade da ilusão criada pela narrativa fosse elevada. Para Booth (1983, p. 152), precisamos nos lembrar de que diversos narradores dramatizados por vezes não são nomeados como narradores. Por isso, de certo modo, toda fala e todo gesto narra: “most works contain disguised narrators who are used to tell the audience what it needs to know, while seeming merely to act out their roles” (BOOTH, 1983, p. 152)¹⁰⁹. Em *The Wings of the Dove*, em que James faz uso de, pelo menos, três centros de consciência principais, o leitor tem acesso a diferentes pontos de vista sobre a mesma história e, por isso, é importante considerá-los com atenção, uma vez que o escritor explora substancialmente o interior das personagens.

Quando coloca o leitor em contato direto com os sentimentos mais profundos das personagens, James parece tentar induzir simpatia por elas. Ao discutir a questão das *inside views* na narrativa, Booth argumenta que

All authors of stream-of-consciousness narrations presumably attempt to go deep psychologically, but some of them deliberately remain shallow in the moral dimension. We should remind ourselves that any sustained inside view, of whatever depth, temporarily turns the character whose mind is shown into a narrator (...). Generally speaking, the deeper our plunge, the more unreliability we will accept without loss of sympathy. (BOOTH, 1983, p. 164)¹¹⁰

Em *The Wings of the Dove*, James escolhe algumas personagens com caráter duvidoso para o papel de refletores e, conseqüentemente, eleva a responsabilidade de julgamento do leitor. James planeja que essas personagens não sejam rejeitadas logo de início graças ao controle de simpatia desenvolvido por meio da manipulação

¹⁰⁹ muitas obras contêm narradores disfarçados que são usados para dizer à audiência aquilo que precisa de saber, enquanto desempenhando ostensivamente os seus papéis. (BOOTH, 1980, p. 168)

¹¹⁰ Todos os autores da corrente de consciência tentam, presumivelmente, chegar a grande profundidade psicológica, mas alguns ficam-se deliberadamente pela superfície, na dimensão moral. É preciso não esquecermos que qualquer visão interior sustentada, seja qual for a sua profundidade, transforma temporariamente em narrador o personagem cuja mente é mostrada (...). Dum modo geral, quanto mais fundo o mergulho, menor é o grau de confiança que aceitaremos sem perda de simpatia. (BOOTH, 1990, p. 179)

de visões internas das personagens, como Booth (1983, p. 245) o caracteriza. Em sua discussão sobre esse modo de narrar, Wayne Booth (1983) analisa a forma encontrada por Jane Austen para tornar Emma aceitável para o leitor – identificamos que esse é o mesmo método usado por Henry James para criar as personagens Kate Croy e Merton Densher em *The Wings of the Dove*.

Segundo Booth (1983, p. 244), as chances de falha técnica em narrativas em que há personagens com virtudes questionáveis em evidência são grandes. O problema com esse tipo de enredo é encontrar uma maneira de permitir ao leitor que compreenda as falhas de personagens perversas. Kate Croy, por exemplo, foi construída inicialmente por Henry James com grande ênfase no sofrimento de sua família. Ou seja, James primeiramente enfatiza a vida pobre e miserável da antagonista para depois mostrar o pior lado de sua personalidade. Assim, James constrói uma personagem sólida no que diz respeito ao equilíbrio entre o bem e o mal: suas virtudes são exploradas inicialmente e, lentamente, o leitor é levado ao fundo de sua mente para acompanhar seu lado perverso e cruel. Por isso, era necessário construí-la de modo balanceado, ou ela seria facilmente inverossímil, visto que não há pessoas totalmente más ou boas.

Na discussão de *Emma*, Booth (1983, p. 245) argumenta que a narração pela própria personagem é a saída encontrada por Austen: “The solution to the problem of maintaining sympathy despite almost crippling faults was primarily to use the heroine herself as a kind of narrator (...) reporting on her own experience.”¹¹¹. Por comparação, em *The Wings of the Dove*, nos momentos em que a narrativa é desenvolvida a partir da perspectiva de Kate Croy ou Merton Densher, James apresenta uma proposta de leitura aberta a perspectivas não necessariamente enobrecedoras. Por outro lado, Henry James não deixa o leitor esquecer que Kate Croy e Merton Densher não são o que aparentam ser, pois para cada momento dedicado a justificar suas faltas há outro que mostra a real intenção de suas ações e o impacto de suas escolhas na vida de outras pessoas. Além disso, a personagem que sofre o maior impacto das escolhas do casal – Milly Theale - é um centro de

¹¹¹ A solução para o problema de manter simpatia apesar de defeitos quase prejudiciais começou por ser o uso da própria heroína como uma espécie de narrador (...) relatando a sua própria experiência. (BOOTH, 1980, p. 261)

consciência na narrativa e, por isso, o leitor acompanha também o sofrimento causado a ela pelas ações de ambos.

Ainda na análise de *Emma*, que é válida para nossos propósitos, Booth argumenta que

the very effectiveness of rhetoric designed to produce sympathy might in itself lead to a serious misreading of the book. In reducing the emotional distance, the natural tendency is to reduce –willy-nilly- moral and intellectual distance as well. In reacting to Emma’s faults from the inside out, as if they were our own, we may very well not only forgive them but overlook them. (BOOTH, 1983, pp. 249 – 250)¹¹²

Por comparação, em *The Wings of the Dove*, a presença de Milly Theale como um dos centros de consciência é tão importante, pois é o contraponto necessário a Kate e Merton – que também são centros de consciência - e permite ao leitor ser testemunha também de sua vida e sentimentos. O fato de Milly Theale estar mortalmente doente intensifica o potencial trágico da narrativa, uma vez que o leitor pode se identificar com ela. Segundo Booth, quando o escritor decide filtrar a narrativa através da mente de uma das personagens, há chances de o leitor se imaginar na posição daquela personagem, seja ela virtuosa ou não, ou seja: “whether we call this effect identification or not, it is certainly the closest that literature can come to making us feel events as if they were happening to ourselves” (BOOTH, 1983, p. 277)¹¹³.

Nas entrelinhas da narração impessoal escolhida por Henry James, há, portanto, questões relacionadas à moralidade, uma vez que essa técnica narrativa pode levar à confusão ou ambiguidade não intencional quanto à interpretação. Segundo Booth (1983, p. 378), normalmente, a representação da vividez psíquica de personagens que não possuem grandes virtudes contribui para a criação de simpatia por elas, uma vez que “when properly used, this effect can be of immeasurable value in forcing us to see the human worth of a character whose actions, objectively

¹¹² Mas a própria efectividade da retórica destinada a produzir simpatia poderia levar a uma leitura gravemente errônea do livro. Quando se reduz o distanciamento emocional, a tendência natural é reduzir –ao acaso – o distanciamento moral e intelectual. Ao reagir aos defeitos de Emma de dentro para fora, como se dos nossos defeitos se tratasse, é bem possível não só que os perdoemos, como ignoremos também. (BOOTH, 1980, p. 265)

¹¹³ Quer chamemos a este efeito identificação, ou não, ele é certamente o que, em literatura, mais se aproxima de fazer o leitor sentir os acontecimentos como se eles se passassem consigo. (BOOTH, 1980, p. 292)

considered, we would deplore”¹¹⁴. É impossível dissociar o caráter moral positivo ou negativo das ações das personagens, visto que são inerentes a suas ações e sentimentos e estão implicados na escrita. O escritor pode não ter consciência total das implicações morais de seu texto, mas é preciso considerá-las, pois estão em qualquer obra literária, em maior ou menor grau. Para Booth,

When human actions are formed to make an art work, the form that is made can never be divorced from the human meanings, including the moral judgments that are implicit whenever human beings act. And nothing the writer does can be finally understood in isolation from his effort to make it all accessible to someone else – his peers, himself as imagined reader, his audience. (BOOTH, 1983, p. 397)¹¹⁵

Uma das maneiras de intensificar a experiência do leitor com relação às implicações morais do texto é através do uso do discurso indireto livre, portanto. As consequências históricas da manipulação do discurso indireto livre, por conseguinte, dizem respeito à recepção das obras literárias. Segundo Moretti (2009, p. 861), o uso sistemático do discurso indireto livre é um tipo de ruptura política que coloca o romance em conflito com a cultura dominante, uma vez que obriga o leitor a uma intrigante incerteza de juízo e propõe um problema de moral pública. Convencionalmente, a função de julgamento era expressa pela voz didática do narrador. O tom da ideologia corrente, portanto, chegava aos leitores de modo ao mesmo tempo mais sutil e direto, pois podia passar despercebido aos mais inexperientes. Assim, parece que essa nova forma mais impessoal da narrativa intensificou também o papel daquele encarregado de decodificar a história: o leitor. A figura do leitor sempre foi discutida por Henry James em seus prefácios e ensaios críticos, o que demonstra que a sua importância foi apontada há muito tempo antes de ser discutida de forma consistente pela crítica literária.

O estudo de Hélio de Seixas Guimarães (2012) sobre a figura do leitor na obra de Machado de Assis estabelece um importante panorama sobre o leitor ficcional e se apoia, principalmente, nas ideias de Wolfgang Iser. De fato, o leitor discutido por Iser é eminentemente ficcional e, assim, sua construção se dá através

¹¹⁴ Quando correctamente usado, esse efeito pode ser de inestimável valor, porque nos obriga a ver o valor humano de um personagem cujas ações, consideradas objectivamente, deploraríamos. (BOOTH, 1980, p. 394)

¹¹⁵ Quando se modelam ações humanas para fazer uma obra de arte, a forma conseguida nunca pode divorciar-se do significado humano, incluindo os juízos morais que estão implícitos sempre que os seres humanos agem. E nada do que o escritor faz pode ser compreendido, em última análise, isolado do seu esforço de o tornar acessível a alguém – os seus iguais, ele próprio como leitor imaginado ou a audiência. (BOOTH, 1980, p. 412)

de estruturas textuais que funcionam como uma espécie de guia de leitura (GUIMARÃES, 2012, p. 41).

Para Wolfgang Iser, um dos grandes nomes da conhecida *Estética da Recepção*, há três dimensões no texto literário, a saber: dimensão funcional, que se configura pela relação que o texto estabelece com o contexto social e histórico; dimensão comunicativa, que possibilita a transmissão de experiências para o leitor e, por fim, a dimensão assimiladora, na qual se evidenciam a “prefiguração da recepção” do texto e as faculdades e competências do leitor estimuladas por essa prefiguração (GUIMARÃES, 2012, p. 41). Nessa perspectiva teórica, o texto literário é um processo que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor.

Segundo Guimarães (2012, p. 43), o conceito de leitor apresentado por Iser é bastante dinâmico, uma vez que, para Iser, o papel do leitor é um dado estrutural e profundo que resulta da interação mais variada entre personagens, enredo e a própria ficção do leitor. Guimarães (2012) defende a existência, no texto literário, de uma configuração retórica de leitor, ou seja, a existência de um leitor enquanto construção ficcional que pode ser apreendido por meio da análise do texto. De fato, é esse o leitor que estamos discutindo neste trabalho, pois acreditamos que, através da diferente manipulação do foco narrativo, James projetou também diferentes leitores em *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove*.

Segundo Wolfgang Iser (1996), é no processo de leitura que o texto literário, ou qualquer tipo de texto, se torna realidade. Ou seja, uma teoria do texto literário já não é mais possível sem a consideração do leitor:

A obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor. (ISER, 1996, p. 50)

Tomaremos como base o leitor referido por Iser (1996), conceituado como leitor implícito. Esse leitor não tem existência real, como já mencionado, mas materializa o conjunto de pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis: “A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” e, desse modo,

“ênfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ela” (ISER, 1996, p. 73). É dessa forma, segundo Iser (1996), que são estabelecidos os possíveis papéis aos possíveis receptores.

Iser (1996, p. 73) argumenta que todo texto literário oferece determinados papéis ao leitor que, por sua vez, são definidos como estrutura do texto e como estrutura do ato. No que se refere à estrutura do texto, supõe-se que cada texto literário representa uma perspectiva do mundo que é criada por seu próprio autor: “O texto, enquanto tal, não apresenta uma mera cópia do mundo dado, mas constitui um mundo do material que lhe é dado” (ISER, 1996, p. 73). Quanto ao esquema elementar do papel do leitor delineado no texto, Iser (1996) argumenta que ele se estrutura da seguinte forma:

[o romance] tem uma estrutura perspectivista que compõe-se de algumas perspectivas principais que podem ser claramente diferenciadas e são constituídas pelo narrador, pelos personagens, pelo enredo e pela ficção do leitor. (...) Elas marcam em princípio diferentes centros de orientação no texto, que devem ser relacionados, para que se concretize o quadro comum de referências. A tal ponto uma certa estrutura textual é estabelecida para o leitor que ele é obrigado a assumir um ponto de vista que permita produzir a integração das perspectivas textuais. O leitor, porém, não pode escolher livremente esse ponto de vista, pois ele resulta da perspectiva interna ao texto. Só quando todas as perspectivas do texto convergem no quadro comum de referências o ponto de vista do leitor torna-se adequado. (ISER, 1996, p.74)

Assim entendidos, então, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados. Para Iser (1996, p. 75), o papel do leitor ativa atos de imaginação que de certa maneira despertam a “diversidade referencial das perspectivas da representação e as reúnem no horizonte do sentido”. O sentido do texto, no entanto, é apenas imaginável, uma vez que não é dado explicitamente; como consequência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará. Desse modo, entende-se que o papel do leitor se realiza de forma histórica e individual, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituída que os leitores introduzem na leitura. Por isso,

a atualização do texto se torna acessível à avaliação, pois toda concretização se dá diante do pano de fundo das estruturas de efeito contidas no texto. (...) Aqui se revela uma função central do leitor implícito: trata-se de uma concepção que proporciona o quadro de referências para a diversidade de atualizações históricas e individuais do texto, a fim de que se possa analisar sua peculiaridade. (ISER, 1996, p. 78)

Apenas a imaginação, portanto, é capaz de captar o não-dado, fazendo com que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduza na

consciência receptiva do leitor. Segundo Iser (1996, p. 79), esse conteúdo continua sendo afetado pelas experiências dos leitores. Dessa forma, trabalhamos aqui com uma concepção de leitor implícito que descreve o processo de relação entre as estruturas do texto e os atos de imaginação.

Luiz Costa Lima (1979), em discussão que revê a posição crítica de Ingarden sobre o leitor, explica uma das funções primordiais do leitor implícito. Segundo Lima (1979, p. 106), como possuem função comunicativa, os textos ficcionais são formados por meio de determinações no texto; entretanto, há uma estrutura que dá forma até mesmo para as indeterminações de textos ficcionais. Assim, as “estruturas centrais de indeterminação no texto são seus vazios e suas negações. Eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam” (LIMA, 1979, p. 106). Lima deter-se-á, portanto, na apresentação da ocupação de um ponto determinado do sistema textual pela projeção do leitor.

Lima (1979, p. 106) argumenta que somente quando os esquemas do texto ficcional estão inter-relacionados é que o objeto imaginário começa a se formar e, por isso, esta operação que é exigida do leitor encontra nos vazios o instrumento decisivo. Os vazios, portanto, indicam os segmentos do texto a serem conectados, pois “à medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção do leitor”; assim, quando tal relação se realiza, os vazios “desaparecem” (LIMA, 1979, p. 106). Segundo o crítico literário, conseqüentemente

A individualização da finalidade do falante é, numa ampla medida, garantida pelo nível de conectabilidade observada. Os vazios, porém, quebram esta conectabilidade sinalizando tanto a ausência de conexão, quanto as expectativas do uso habitual da linguagem, onde a conectabilidade é pragmaticamente regulada. Daí resultam diversas funções que os vazios podem preencher nos textos ficcionais. Como elementos de interrupção da conectabilidade, tornam-se o critério de diferenciação entre o uso da linguagem ficcional face à cotidiana: o que nesta é sempre dado, naquela primeiro há de ser produzido. (LIMA, 1979, p. 107)

Dessa forma, o uso de vazios em textos ficcionais contribui para a desautomatização das expectativas habituais do leitor. Para Lima (1979, p. 109), ao se deparar com vazios, o leitor precisa agora reformular para si o texto formulado pelo autor, a fim de poder recebê-lo. A relevância estética dos vazios, por conseguinte, resulta num acréscimo na atividade constitutiva do leitor, pois “se trata

agora de converter as articulações aparentemente livres dos esquemas em uma configuração (Gestalt) integrada” e, assim, em combinar “os esquemas contrafactuais, opositivos, contrastivos, encaixados ou segmentados, muitas vezes contra a expectativa aguardada” (LIMA, 1979, p. 110). Segundo Lima,

Daí, os vazios, através da colisão provocada das imagens, causam, em princípio, a dificuldade da construção de imagem. Tornam-se deste modo esteticamente relevantes. O fato pode ser detalhado de duas maneiras: primeiro, pela consideração crítica do critério, exposto pelos formalistas russos, da arte como meio de dificultar a percepção; depois, pelo exame das consequências resultadas do obstáculo à construção de imagem. (LIMA, 1979, p.111)

Assim, após exemplificar o que são os vazios e sua relevância estética, Luiz Costa Lima (1979) se detém nas propriedades estruturais do vazio. Segundo o crítico, os vazios organizam a mudança de perspectiva, de modo determinado, do ponto de vista do leitor. Assim, Lima (1979) argumenta que o vazio age, por vezes, como se houvesse mudado de lugar no campo do ponto de vista do leitor, pois anteriormente sua função elementar consistia na organização da conectabilidade potencial dos segmentos do texto em efeito recíproco. Por outro lado, o vazio habilita o leitor a produzir uma determinada relação entre os segmentos interagentes através do estabelecimento da conectabilidade. Uma vez que pode ser caracterizado como suspensão da conectabilidade entre segmentos de perspectiva, o vazio marca a “necessidade de uma equivalência, assim transformando os segmentos em projeções recíprocas, que, de sua parte, organizam o ponto de vista do leitor como uma estrutura de campo.” (LIMA, 1979, p. 130). Essa tensão ocorrida dentro do campo entre segmentos de perspectivas heterogêneas é resolvida através da estrutura de tema e horizonte que faz com que o ponto de vista, que tem por objetivo ressaltar um segmento como tema, seja condicionado pela posição tematicamente vazia, ou seja, pelo horizonte. Em suma,

As posições tematicamente vazias permanecem presentes no fundo contra o qual novos temas ocorrem, condicionam e influenciam estes temas e, retroativamente, são também por eles influenciados, pois à medida que cada tema recua à posição de horizonte de seu sucessor, muda o vazio, permitindo que se dê uma transformação recíproca. Como o vazio é estruturado pela sequência de posições no fluxo temporal da leitura, o ponto de vista do leitor não pode proceder arbitrariamente; a posição tematicamente vazia sempre age como o ângulo a partir do qual se realiza uma interpretação seletiva. (LIMA, 1979, p. 130)

Por isso, Lima (1979, p. 131) conclui alegando que dois pontos precisam ser enfatizados: a compreensão da estrutura do vazio como um tipo ideal, em torno do

qual se realiza a participação do leitor no texto; o vazio derivado do campo referencial, o qual é preenchido por meio da estrutura de tema e horizonte. Segundo Lima (1979, p. 131), portanto, a mudança do vazio assinala o caminho a ser percorrido pelo ponto de vista do leitor, que sempre será guiado pela sequência “auto-regulada a que se entrelaçam as qualidades estruturais do vazio”. Ou seja, o vazio possibilita a participação do leitor de forma efetiva na realização do texto:

Do ponto de vista desta estrutura, participação não significa que o leitor seja levado a internalizar as posições manifestadas pelo texto, mas sim que ele é induzido a fazê-la agir. Estas operações se desenrolam controladamente, pois limitam a atividade do leitor à coordenação, à mudança de perspectiva e ao esclarecimento recíproco dos pontos de vista relacionados. (...) O vazio torna a estrutura dinâmica, pois assinala aberturas determinadas, que só se fecham pela estruturação empreendida pelo leitor. Neste processo, a estrutura ganha a sua função. (LIMA, 1979, pp. 131-132)

Os estudos sobre a figura do leitor têm obtido mais espaço na crítica literária e vêm contribuindo de forma eficaz para a valorização do leitor enquanto parte integrante da ficção. Para alguns críticos da *Estética da Recepção*, o leitor deve ser visto com a mesma relevância atribuída ao narrador ou às personagens. Nesse sentido, é interessante perceber que a discussão da figura do leitor iniciou com aqueles que mais trabalhavam com ela: os escritores. Henry James, portanto, se configura como um dos precursores da problematização do leitor.

As diferenças estruturais de construção de leitor implícito em *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove* demonstram uma gradual e crescente importância dada por Henry James à participação do leitor. No primeiro romance analisado, James aumenta gradualmente a participação prevista para o leitor, uma vez que o uso do foco narrativo constrói Isabel Archer de modo com que o leitor tenha acesso crescente à sua consciência. Consequentemente, ao aumentar o conhecimento do leitor sobre a complexidade do que sente Isabel Archer, James projeta também um leitor capaz de compreender frases mais densas e complexas, capazes de transmitir o peso da angústia da protagonista. Assim, o desfecho da história é condizente com o leitor que James vinha projetando ao longo da narrativa: o final inconclusivo evidencia a necessidade da participação ativa do leitor para preencher as lacunas deixas em aberto pelo texto.

Já em *The Wings of the Dove*, James projetou um leitor distinto daquele encontrado em *The Portrait of a Lady*, apesar das semelhanças temáticas entre os

romances. O uso de diversos centros de consciência e presença menos evidente do narrador indicam que James tinha por objetivo projetar um leitor ainda mais participativo do que aquele de *The Portrait of a Lady*. O efeito causado pelo uso de três consciências focais principais é similar à de uma história que se passa em nossas próprias mentes: não há uma ordem cronológica evidente, muito menos comentários explicativos do narrador de forma sistemática; há frases que parecem densas demais devido ao fluxo de consciência – o uso do discurso indireto livre estrutura o foco narrativo nesse romance - e à fluidez de emoções e sentimentos trazidos com o uso dessa técnica narrativa. Além de colocar o leitor em posição de destaque ao longo da narrativa, pois é preciso que os vazios e pontos de indeterminação sejam preenchidos por ele, James parece também ter atribuído ao leitor um papel quase tão significativo ao de uma personagem ou narrador, por exemplo, mas de modo diferente do encontrado em *The Portrait of a Lady*. Em *The Portrait of a Lady*, James nomeia o leitor como se fosse uma personagem na narrativa. Por outro lado, em *The Wings of the Dove*, o tratamento dado ao leitor é outro: o leitor projetado por essa narrativa é na maior parte do tempo inferencial e isso se dá desde os primeiros momentos do romance, como percebido na análise de Kate Croy. Por isso, em *The Wings of the Dove*, James projeta em seu texto um leitor que seja perceptivo do que há de mais profundo nos sentimentos das personagens principais. Consequentemente, James atribui ao leitor a responsabilidade pela avaliação das ações dessas personagens. Assim, com a diminuição dos comentários do narrador e com a abertura para que os pensamentos de seus refletores fluam, Henry James prevê um leitor ativamente participativo ao longo de todo esse romance.

Para finalizar, vale enfatizar que, em seus prefácios e ensaios de crítica literária, Henry James seguidamente referiu ao leitor. Talvez James não tivesse consciência do leitor enquanto figura ficcional como temos hoje. O fato é que Henry James demonstrou sensibilidade quanto às discussões sobre os efeitos previstos para as suas obras, ou seja, para a recepção de suas narrativas literárias. Assim, abriu o caminho para as teorizações posteriores ao alegar que, assim como criava suas personagens, o escritor criava também seus leitores. Mestre em estimular a participação do leitor pelo uso de centros de consciência e da criação de pontos de indeterminação em suas narrativas, Henry James foi capaz de – consciente ou

scientemente – projetar diferentes leitores, em tramas semelhantes, através do uso artístico do foco narrativo.

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. *As Asas da Pomba*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1998.

JAMES, H. *From Notes of a Son and Brother*. New York: Charles Scribner's Sons, 1914.

JAMES, H. Letter to the Deerfield Summer School. In: *Henry James: Essays on Literature, American Writers, English Writers*. New York: Library of America, 1984. pp. 93 – 94.

JAMES, H. *Retrato de uma senhora*. Tradução de Gilda Stuart. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JAMES, H. The Art of Fiction. In: *Henry James: Essays on Literature, American Writers, English Writers*. New York: Library of America, 1984. pp. 44-65.

JAMES, H. *The Portrait of a Lady*. London: Penguin Books Limited, 1997.

JAMES, H. *The Wings of the Dove*. London: Wordsworth Editions Limited, 2009.

JAMES, H. *The Wings of the Dove, A Norton Critical Edition*. J.D.CROWLEY; R.A, HOCKS (eds). 2.ed. New York: Norton & Company, Inc. 2003.

Bibliografia Geral

BOOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*. 2.ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BOUDREAU, K. *Henry James' Narrative Technique: Consciousness, Perception and Cognition*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

CHIAPPINI, L. *O Foco Narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10.ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

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.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDEL, L. *Henry James*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1963.

ENDER, E. Unwrapping the Ghost: The Design Behind Henry James's *The Wings of the Dove*. In: **ZACHARIAS, G. W.** *A Companion to Henry James*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Introdução. In: _____ *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público leitor de literatura no século 19*. 2.ed. São Paulo: Nankin/Edusp, 2012. pp. 25-54.

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.

ISER, W. *O Ato da Leitura. Uma Teoria do Efeito Estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. 1 v.

JOUVE, V. *A Leitura*. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KVENTSEL, A. *Decadence in the Late Novels of Henry James*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

LIMA, L. C. *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002.

LUBBOCK, P. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1921.

MEISSNER, C. *Henry James and the Language of Experience*. New York: Cambridge University Press, 2004.

MORETTI, Franco. O século sério In: MORETTI, Franco (org.) *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 823-863.

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.

SARTRE, Jean-Paul. Que é escrever?; Por que escrever?; Para quem se escreve? In: *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993. pp. 09-121.

WEGELIN, C. *The Image of Europe in Henry James*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1958.

