

5

Conclusão: “O perfume das coisas”

Eu gostaria de concluir este trabalho, citando um comentário de Jorge Luis Borges sobre obra de Henry James. Em seu prefácio à edição argentina de *The Abasement of the Northmores*, Borges declara não conhecer trabalho mais estranho que o de James. Logo adiante, tenta explicar a sensação de estranheza, dizendo:

“James, antes de manifestar o que é, um habitante resignado e irônico do Inferno, corre o risco de parecer um mero romancista mundano, mais incolor que outros. Iniciada a leitura, incomodam-nos certas ambiguidades, um ou outro traço superficial; algumas páginas depois compreendemos que essas deliberadas negligências enriquecem o livro. Não se trata, bem entendido, da pura vagueza dos simbolistas, cujas impressões, à força de eludir um significado, podem significar qualquer coisa. Trata-se da voluntária omissão de uma parte do romance, que nos permite interpretá-lo de um modo ou de outro; ambos premeditados pelo autor, ambos definidos.”⁴⁰³

Esta passagem de Borges alude a um traço da obra de James que mobiliza a atenção de muitos de seus comentadores: a impressão que ela causa no leitor de que há algo velado, um sentido obscuro, que se pode perceber tanto nos aspectos formais, quanto nos temas e na condução da narrativa. O estilo barroco, que se torna cada vez mais característico, à medida que nos aproximamos da fase tardia de sua obra, e um certo virtuosismo no uso da linguagem – que, a alguns de seus críticos pareceu e parece, ainda hoje, indicar o gosto pelo hermetismo – foram causa tanto de atração quanto de repulsa à obra de James, desde as últimas décadas do século XIX. Em uma carta de maio de 1907, em que comenta *The American Scene*, William James, conquanto declare considerar os relatos excelentes (“*supremely great*”)⁴⁰⁴, alerta o irmão para o perigo que um estilo labiríntico, em que os sentidos não são diretamente apresentados, pode significar para a recepção do livro:

⁴⁰³ BORGES, J. L., *Prólogos, com um prólogo de prólogos*, p. 35.

“You know how opposed your whole ‘third manner’ of execution is to the literary ideal which animate my crude and Orson-like breast, mine being to say a thing in one sentence as straight and explicit as it can be made, and then to drop it forever; yours being to avoid naming it straight, but by dint of breathing and sighing all around and round it, to arouse in the reader who may have had a similar perception already (Heaven help him if he hasn’t!) the illusion of a solid object, made (like the ‘ghost’ at the Polytechnic) wholly out of impalpable materials, air, and the prismatic interferences of light, ingeniously focused by mirrors in an empty space. But you *do* it, that’s the queerness! And the complication of innuendo and associative reference on the enormous scale to which you give way to it does so *build out* the matter for the reader that the result is to solidify, by the mere bulk of the process, the like perception from which *he* has to start. As air, by dint of its volume, will weight like a corporeal body; so his own poor little initial perception, swathed in this gigantic envelopment of suggestive atmosphere, grows like a germ into something vastly bigger and more substantial. But it’s the rummest method for one to employ systematically as you do now a days; and you employ it at your peril. In this crowded and hurried reading age, pages that require such close attention remain unread and neglected. You can’t skip a word if you are to get the effect, and 19 out of 20 worthy readers grow intolerant. The method seems perverse: ‘Say it *out*, for God’s sake,’ they cry, ‘and have done with it.’ And so I say now, give us *one* thing in your older directer manner, just to show that, in spite of your paradoxical success in this un-heard of method, you *can* still write according to accepted canons. Give us that interlude; and then continue like the ‘curiosity of literature’ which you have become. For gleams and innuendos and felicitous verbal insinuations you are unapproachable, but the *core* of literature is solid. Give it to us *once* again! The bare perfume of things will not support existence, and the effect of solidity you reach is but perfume and simulacrum.”⁴⁰⁵

A crítica de William James contém bons *insights* quanto aos aspectos formais da representação da realidade na obra de Henry, ao mesmo tempo em que revela um pouco da recepção de sua obra tardia, sobretudo nos Estados Unidos. Aquilo a que William alude como o método de Henry James – ou seja, a apresentação de um objeto cuja substância e solidez se constroem a partir de um conjunto de sugestões, insinuações e proposições indiretas que possuem uma qualidade atmosférica, imaterial e mesmo ilusória – levam, antes de tudo, à mesma conclusão de Borges, qual seja, a conclusão de que sua obra é aberta a distintas possibilidades de interpretação, as quais são, muitas vezes, paradoxais, embora não necessariamente equivocadas. De qualquer modo, por mais diversas que sejam as interpretações de seus textos, elas parecem ter em comum o pressuposto, expresso por William James, de que aquilo Henry James escreve jamais é exatamente o que, à primeira vista, parece ser. E seus comentadores

⁴⁰⁴ *Apud.*, GARD, R., *Henry James: the critical heritage*, p. 430.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, pp. 430-431.

dedicam-se, muito comumente, a revelar sentidos obscurecidos pelas aparências, em suas narrativas.

Para Robert Weissbuch, por exemplo, a ficção de James parece tematizar a corte e o casamento, ao modo dos romances ingleses do século XIX, mas, na verdade, seu tema fundamental é o da existência e da experiência do mal; Jonathan Freedman, por sua vez, acredita que o tema internacional de James, ou seja, o tema da relação entre os Estados Unidos e a Europa, revela-se, na verdade, um modo de dar ensejo ao tema nacional, à sua relação com a cultura norte-americana. Outros comentadores refletem sobre a forma como o caráter obscuro das narrativas de James se faz presente nas paisagens, nos homens e em suas ações. Mona Ozouf chama a atenção para a preferência do autor por zonas de sombra, pelos sutis matizes que, na caracterização de pessoas e lugares, ocultam algo, ao mesmo tempo, que o revelam parcialmente. Yvor Winters disserta sobre o obscurantismo do próprio senso moral dos personagens de James. Nenhuma lógica parece poder explicar porque Isabel Archer retorna para o jugo de seu cruel marido, ao fim de *O Retrato de uma Senhora*; ou porque Fleda Vetch renuncia à realização amorosa para a qual não parece haver nenhum impedimento racional, em *Os Espólios de Poyton*; ou ainda porque Daisy Miller vai ao encontro da morte nas miasmáticas ruínas romanas; nenhuma lógica senão a própria lógica interna do senso moral americano, originado na Nova Inglaterra, e que é o senso moral do próprio James, obscuro por definição, como o era a própria vontade divina para os colonizadores puritanos desta região do Novo Mundo.

Finalmente, para Maurice Blanchot – e com ele encerro esta série de exemplos –, o obscurantismo é produto do princípio mesmo que norteia a criação artística, a representação literária na obra de Henry James, qual seja, o princípio da indeterminação. Segundo Blanchot, James mantém manifestos em suas narrativas todos os seus possíveis, todos os seus devires, cuja forma, bem delineada, é aberta a distintas interpretações. Eu me dediquei, nesta tese, à interpretação de alguns dos “possíveis” na obra de Henry James. Tal qual James, procurei me aproximar, ainda que, por vezes, obliquamente, de seus sentidos, tanto através de sua face oculta quanto da revelada.

O ponto de partida desta aproximação foi, como se anunciou na introdução a este trabalho, a declaração de James de que “a suprema relação de alguém é a relação com seu próprio país”. : relação renconstruída na narrativa do retorno à

terra natal, seguido do exílio que durou mais de um par de décadas. “Nós não devemos interromper nossa busca”, dizem os versos de um conterrâneo do nosso autor. “E o fim de toda nossa busca / será chegar aonde nós partimos / E conhecer o lugar pela primeira vez”. Ao tecer esta narrativa, James remodela sua própria subjetividade. Como Iago, de *Otelo*, ele não é o que é, pois é capaz de tornar-se empaticamente a sua própria narrativa. As ambiguidades e paradoxos de que se forma seu texto; a esfera de vagueza e indefinição em que ele se inscreve; a sua maneira peculiar de se aproximar das frases contornando-as, como se nunca às tocasse, como observa William; tudo isso possibilita que James mimitize aquilo que nos conta em sua narrativa, mas de modo a deixar a ver, pela janela jamesiana da grande mansão que é a ficção, não o seu objeto, não propriamente as coisas, e sim o misterioso “perfume das coisas”.