

Dinheiro e visualidade em "The Real Thing", de Henry James

Money and visuality in "The Real Thing", by Henry James

Thaís Marques Soranzo

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo se debruça sobre a interseção entre o dinheiro e a visualidade em "The Real Thing" (1892). Ao se imiscuírem no conto de Henry James, ambos os elementos caracterizam o espaço de criação como subversivo. Para explorar tal argumento, será retomado o ensaio "Black and White", originalmente publicado em 1889. Ainda que incorpore o aspecto comercial, o texto se vale da ilustração para elaborar uma concepção artística já presente em "The Art of Fiction" (1884), o que reitera o interesse do autor em deslindar as relações entre o pictórico e o verbal.

Palavras-chave: Henry James; The Real Thing; Black and White; Ilustração

Abstract: This paper examines the intersection between money and visuality in "The Real Thing" (1892). Entangling themselves in Henry James's short story, both elements characterize the creative space as subversive. In order to explore that, we will also discuss the essay "Black and White", originally published in 1889. While incorporating commercial aspects, the text builds on illustration to formulate an artistic conception already developed in "The Art of Fiction" (1884), which underpins the author's interest in unravelling the relationship between the pictorial and the verbal.

Keywords: Henry James; The Real Thing; Black and White; Illustration

Ao ser informado pela mulher do porteiro de que um "cavalheiro e uma dama" desejavam falar-lhe, o narrador de "The Real Thing" (1892) de pronto forma "uma imagem dos clientes" (James, 1993, p. 68). No original, traduzido por Paulo Henriques Britto, deparamo-nos com "*an immediate vision of sitters*" (James, 1937, p. 307). Proferida logo na abertura do texto, a expressão conjuga dois elementos que servirão neste trabalho como mote para a leitura do conto: o dinheiro e a visualidade. Ao se imiscuírem na obra de Henry James, tais componentes caracterizam o espaço criativo como um lugar de subversão. Não à toa, o autor adota em "The Real Thing" um narrador-ilustrador, figura que incorpora a um só tempo o âmbito artístico e comercial.

Como artista, é ele quem assume o papel de observador. Quando recebe os Monarch em seu ateliê, ainda sem desconfiar que buscavam trabalho como modelos, lança-lhes um "olhar de relance" [*glimpse*] e conclui que tinham "uma *estampa* muito boa", apesar de serem "*visivelmente*

tímidos” (James, 1993, p. 68, grifos meus). No “sentido pictórico do termo”, arremata o narrador, “eu os tinha *visto* imediatamente” (James, 1993, p. 70, grifo do autor). Na tentativa de compor uma imagem de seus visitantes, o ilustrador jamesiano recorre, assim, a um vocabulário gráfico. Ao esboçar mentalmente o retrato das duas personagens, o narrador recria-o textualmente para o leitor. Como exemplo, retomemos suas considerações iniciais a respeito da senhora Monarch:

“Estamos vindo do senhor Rivet”, disse a senhora por fim, com um pálido sorriso cujo efeito foi o de uma esponja úmida passada numa pintura desmaiada, e de uma vaga alusão a uma beleza desaparecida. Era tão alta e ereta, nas devidas proporções, quanto o homem que a acompanhava, e tinha dez anos a menos sobre os ombros. Expressia tanta tristeza quanto podia manifestar uma mulher cujo rosto não tinha expressão alguma; ou seja, sua máscara oval pintada revelava desgaste tal como uma superfície exposta revela atrito. A mão do tempo atuara livremente sobre ela, porém com o efeito de eliminar os traços (James, 1993, p. 69).

Longe de fornecer uma descrição detalhada, o narrador delinea impressões acerca da mulher desconhecida. Sem contornos nítidos, a obra que se apresenta é antes marcada pelo fugidio: o decurso dos anos apagou os traços da sra. Monarch, de modo que o rosto era isento de “expressão”. De seu sorriso “pálido” [*a dim smile*], vislumbra-se apenas uma “vaga alusão” de uma beleza já extinta. Conquanto ignorasse o motivo que a trouxera até ele, o artista capta os *efeitos* plásticos do declínio daquela figura. Para tanto, além de fazer uso do tracejar da ilustração, o narrador também concebe a senhora Monarch enquanto pintura. Com uma “máscara oval pintada” [*tinted oval mask*], nela se discernia uma tela deteriorada [*a “sunk” piece of painting*].

A confluência entre o lápis e o pincel na imagem acima encerra, de certa maneira, a própria posição do narrador em relação às duas artes. Embora ilustrador, ambicionava ser pintor. Numa confissão ao leitor, admite que “não conseguia tirar da cabeça a glória, para não falar nas recompensas materiais, que cabiam a um grande retratista” (James, 1993, p. 70). As ilustrações, prossegue ele, “eram para mim mera fonte de renda [*my pot-boilers*]; tinha eu esperanças de que uma outra arte – que sempre me parecera de longe a mais interessante de todas – viesse a perpetuar minha fama” (James, 1993, p. 70). Por tais declarações, é possível identificar que o artista jamesiano era um tipo comum. Sem grandes pretensões estéticas, nutria o secreto desejo de ser alguém renomado. Entrementes, o cotidiano chamava seu sonho à realidade. Para sobreviver, prestava serviços para a *Cheapside*, revista que, como já sugerido pelo título, tomava a arte como produto barato. O dinheiro, portanto, atravessa o ambiente artístico. Em conformidade com o veículo para o qual trabalhava, o narrador se especializara nas ilustrações em preto-e-branco [*black-and-white*], iconografia que usualmente acompanhava os textos em prosa publicados na imprensa (Gale, 1963); no entanto, ele ressalta sem modéstia, “naquele tempo havia poucos artistas sérios trabalhando em preto-e-branco” (James, 1993, p. 83).

O comentário contém o toque irônico de Henry James. À ocasião, o escritor era testemunha ocular da rápida ascensão da indústria periódica nos Estados Unidos e na Europa. Levadas a cabo sobretudo entre as décadas de 1870 e 1880, as inovações técnicas nos procedimentos de impressão e elaboração de gravuras proporcionaram a expansão de publicações ilustradas a um preço acessível (Tucker, 2010). Conquanto deplorasse as demandas mercadológicas que se impunham ao ofício artístico, James não escapou dessa engrenagem. Por questões financeiras, colaborava a contragosto com veículos que adornavam sua ficção com imagens. Em muitos casos, afirma Amy Tucker, a literatura do autor era então *domesticada*. Segundo a pesquisadora, “à proporção que o estilo de James se tornava intrincado, as ilustrações garantiam o reconforto da familiaridade e da compreensão”¹ (Tucker, 2010, p. 15).

O escritor, contudo, não deixou de exercer um juízo crítico quanto a essas produções. Em “The Real Thing”, a provocação é engenhosa – enquanto o narrador opera com o preto-e-branco, o conto era publicado na *Black and White*. À semelhança da fictícia *Cheapside*, a revista tinha apelo popular. Fundada em 1891, disputava leitores com a *The Illustrated London News* e o *The Graphic*, periódicos britânicos já consolidados pelo investimento em recursos visuais (Sonstegard, 2003). Ao pleitear lugar num impresso que conferia destaque à parte gráfica, a literatura, conseqüentemente, saía em desvantagem. Ofuscado pelas imagens, o texto por vezes sofria alterações de sentido. Ao recuperar a aparição de “The Real Thing” na *Black and White*, Adam Sonstegard (2003) interpreta a obra como uma sátira às práticas da revista em que seria publicada. Para o autor, ciente de que as ilustrações do impresso deturpariam o texto, James faz do conto uma defesa do verbal sobre o visual².

A relação entre o escrito e o ilustrado, no entanto, configurara para o romancista importante objeto de discussão. Conforme salienta Tucker (2010), embora condenasse a proliferação de imagens nas letras, James dedicou uma vasta reflexão teórica em torno do tema. Quando colaborador da Harper & Brothers, produziu uma série de ensaios sobre os principais ilustradores das revistas da editora, dentre os quais Edwin Abbey e George Du Maurier, amigos por quem tinha sincero apreço. Escritos entre 1886 e 1890, os textos foram reunidos no livro *Picture and Text* (1893). Originalmente publicado em 1889 na *Harper's New Monthly Magazine* sob o título “Our Artists in Europe”, o ensaio de abertura foi então renomeado como “Black and White”. Ao tratar das ilustrações em preto-e-branco, James não deixa de aludir ao “negócio das artes” [*business of art*] (James, 1903, p. 14). Na “era da multiplicação” [*age of multiplication*], consterna-se o autor, o mundo se encolhe de forma assustadora; as pessoas “sabem de tudo com antecedência, percorrem anualmente os

¹ No original: “As James’s style became increasingly knotty, the illustrations would remain comfortingly recognizable and comprehensible”. Salvo quando indicada a referência ao tradutor, as citações em língua estrangeira foram vertidas ao português por mim.

² De acordo com Sonstegard, além de dividir espaço com reportagens e anúncios, “The Real Thing” foi grosseiramente ilustrado por Rudolf Blind. Na contramão da engenhosidade artística clamada por Henry James, o ilustrador se valeu de um trabalho convencional, mostrando-se “um leitor medíocre do conto” [“a poor reader of the tale”] (2003, p. 186). Para uma análise das imagens que acompanharam o texto na *Black and White*, ver especialmente a seção “The Magazine’s Pictures and the Master’s Prose” (pp. 181-186).

países através das revistas e privam-se do florescer da experiência pessoal”. Em resumo, todos já se acostumaram com “a perda do mistério”³ (James, 1903, p. 21).

Elemento constitutivo da “civilização do jornal” (Kalifa et al., 2011), as ilustrações se afiguravam para James como parte da pasteurização da imprensa. A tradução visual de determinado texto abortaria a faculdade imaginativa que o escritor prezava como qualidade máxima do objeto literário. Por essa razão, explica James, é provável que o artista incumbido de ilustrar o conto moderno odeie sua tarefa; afinal, numa obra psicológica marcada pela “calmaria”, haveria, “a nível superficial, muito pouco a ser representado”⁴ (James, 1903, pp. 37-38).

O autor, entretanto, não faz uma crítica implacável contra as ilustrações. Em mais de um momento do ensaio, dispensa elogios a essa arte ou, ao menos, a certos ilustradores. George Du Maurier – de quem, vale lembrar, James emprestara a anedota que daria ensejo a “The Real Thing”⁵ – é um dos artistas estimados pelo escritor. Embora acreditasse que o camarada às vezes se mostrasse demasiado condescendente com “a musa da elegância” [*muse of elegance*], de modo a passar ao largo dos maltrapilhos, James enaltecia a vividez das imagens engendradas pelo lápis de Du Maurier. Concebendo a ilustração como um meio próprio, o artista, que “por tantos anos interpretou a vida social da Inglaterra, fez da interpretação um texto em si mesmo” (James, 1903, pp. 33-34). Em outros termos, “a representação do Sr. Du Maurier é a própria coisa representada”⁶ (James, 1903, p. 34).

Vislumbra-se em tais formulações o projeto estético de Henry James. Se encarada como um fim em si mesma, e não como mero acessório de um texto, a ilustração é capaz de atizar a imaginação, revelando-se, assim, “um inocente deleite para os olhos”⁷ (James, 1903, p. 28). Não por acaso, ao discorrer sobre os atributos de Edwin Abbey, o autor define as ilustrações do artista como “vívidas, primorosas e visualmente consistentes” (James, 1903, p. 16). Conquanto se valha do familiar, o trabalho de Abbey tem a destreza de criar “um outro mundo”⁸ (James, 1903, p. 17).

Àquela altura, as considerações apresentadas em “Black and White” soavam conhecidas ao leitor jamesiano. Anos antes, no famoso ensaio “The Art of Fiction” (1884), o escritor havia postulado que a ficção tinha por princípio ser “ilustrativa” [*illustrative*] (James, 2011, p. 26). Para tanto, o romancista deveria buscar uma “impressão pessoal direta” [*direct personal impression*], a

³ No original: “[...] knowing all about everything in advance, having trotted round the globe annually in the magazines and lost the bloom of personal experience. It is a part of the general abolition of the mystery with which we are all so complacently busy today”.

⁴ No original: “the poor little ‘quiet’, psychological, conversational modern tale”; “so little, on a superficial view, would there appear to be in it to represent”.

⁵ Em 22 de fevereiro de 1891, Henry James anota num de seus Cadernos que George Du Maurier comentara a respeito de uma dama e de um cavalheiro que, formando um “casal velhaco, esmorecido e arruinado”, não tinham meios de arranjar dinheiro e por isso buscavam emprego como modelos. Arrebatado pelo “páthos, pela estranheza e pela singularidade da situação”, James de imediato toma o incidente como tema para um conto. Entretanto, previne o autor, o episódio “não pode ser uma ‘história’ no sentido vulgar da palavra. Ele deve ser uma imagem; deve ilustrar algo. Deus sabe que isso basta – se a ideia realmente for capaz de ilustrar” [“an oldish, faded, ruined pair [...]. I was struck with the pathos, the oddity and the typicalness of the situation. [...] It must be an idea – it can’t be a ‘story’ in the vulgar sense of the word. It must be a picture; it must illustrate something. God knows that’s enough – if the thing does illustrate”] (JAMES, 1955, pp. 102-103).

⁶ No original: “He has interpreted for us for so many years the social life of England that the interpretation has become the text itself. [...] Mr. Du Maurier’s representation is the thing represented”.

⁷ No original: “the innocent lust of the eyes”.

⁸ No original: “so vividly, so minutely, so consistently seen!”; “it might be round the corner; and so it is – but the corner is the corner of another world”.

fim de fabricar na obra uma “ilusão de vida” [*illusion of life*], com “ares de realidade” [*air of reality*] (James, 2011, pp. 23-24). Os termos empregados em sua teoria da ficção reaparecerão nas reflexões sobre ilustração. Ao pensar num texto *ilustrativo*, James não o concebe no sentido didático, mas sim em sua coerência interna, já que o romance, enquanto “uma coisa viva” [*a living thing*], terá cada uma de suas partes atrelada às outras. Por esse viés, a ilustração – tal como elaborada por Du Maurier e Abbey – encerra uma realidade própria. Não à toa, vocábulos como *impression* ou *illusion* surgem em “Black and White” para reforçar o “encanto” [*charm*] da execução de certos desenhos.

Logo, ao se debruçar sobre as intersecções entre o verbal e o ilustrado, o autor estabelece uma espécie de “fraternidade” entre as duas artes (James, 1903, p. 15). Para além do aspecto comercial, a relação entre elas poderia ser explorada na criação artística. Em pretensa modéstia, James confere ao ilustrador um lugar de maior privilégio se comparado ao do escritor. Não obstante o esforço do trabalho, sempre haverá uma diferença marcante entre “as descrições evasivas e débeis da prosa conceituada e a projeção imediata das figuras a lápis”⁹ (James, 1903, p. 15). Em última instância, acrescenta o romancista, o artista que maneja as palavras gostaria “de descobrir o segredo do pictórico”¹⁰ (James, 1903, p. 15).

Pode-se dizer que o escritor lograra tal feito. Ao se reportar a Broadway, vilarejo do condado de Worcestershire onde convivera com os ilustradores da Harper & Brothers, James reconstrói o lugar de maneira um tanto imagética. Numa nota idílica, garante que lá tudo vira “tema ou efeito” [*a subject or an effect*] (James, 1903, p. 6). Conquanto não tenha a obrigação de “captar uma perspectiva” [*“render” the perspective*] num desenho, o autor acaba por bosquejar com a pena o cenário campestre. Não fosse pela abundância do verde, o ambiente seria tomado por pedras – “a pedra local era lisa e charmosa, o que lhe dava a aparência de ter sido destinada a grandes construções e, mesmo sob aquele clima seco, de ter sido lavada e envernizada pela chuva”¹¹ (James, 1903, p. 7). A cidadezinha, em suma, despertava no viajante a afeição pelas “casinhas de um cinza acastanhado”, em meio “àquele amplo e longínquo panorama cercado de grama”¹² (James, 1903, p. 3).

A fim de recriar a beleza e a serenidade da paisagem, Henry James lança mão de um vocabulário pictórico, de forma que o leitor pareça ter uma tela diante dos olhos. Como um mundo à parte, a Broadway do autor é o lugar onde, afastado das urgências da metrópole, os artistas que ali se hospedam podem dar vazão à inventividade (Tucker, 2010). Nessa toada, o estúdio do narrador de “The Real Thing” também se apresenta como um universo próprio. Ainda que não tenha ganhado uma descrição idealizada feito a do vilarejo de Worcestershire, o ateliê concentra o desenrolar da narrativa. O recinto, contudo, não é blindado contra o funcionamento da realidade exterior. Além

⁹ No original: “the difference between the roundabout, faint descriptive tokens of respectable prose and the immediate projection of the figure by the pencil”.

¹⁰ No original: “to find out the secret of the pictorial”.

¹¹ No original: “Everything is stone except the general greenness – a charming smooth local stone, which looks as if it had been meant for great constructions and appears even in dry weather to have been washed and varnished by the rain”.

¹² No original: “one’s affection for the wide, long, grass-bordered vista of brownish gray cottages [...]”.

da dificuldade financeira do narrador-ilustrador, que o leva a trabalhar para revistas comerciais, o dinheiro é o fator que media as relações entre as personagens do conto.

De saída, o major Monarch e a esposa bateram à porta do artista em busca de emprego. Como já indicado em seu sobrenome, o casal, oriundo da aristocracia, era do tipo social que “enfeita uma sala de visitas” (James, 1993, p. 71). Apesar da decadência que assolava as duas figuras, o narrador reconhece sua sofisticação. Enquanto o cavalheiro trajava “um casaco cinza-escuro extraordinariamente bem talhado”, a dama, “esbelta e rígida”, portava-se de maneira “elegante, com seu vestido de tecido azul-escuro, provido de lapelas, bolsos e botões [...]” (James, 1993, pp. 68-69). Nas conversas que teve com o major no ateliê, o narrador punha-se a escutar as “reminiscências do *grand monde*”, mundo este, por sua vez, totalmente desconhecido ao ilustrador. Por essa razão, lembra de ter dito ao homem que, caso “fosse rico, seria capaz de pagar-lhe um salário para que ele me ensinasse a viver” (James, 1993, p. 79).

Pelo esplendor dos Monarch, custou ao narrador acreditar que estavam procurando trabalho. Tomado de surpresa, não foi capaz de “articular a suja palavra ‘modelos’; parecia totalmente inadequada” (James, 1993, p. 70). A situação, no entanto, logo será escancarada. Ao lado da esposa, que desaba em prantos, o major faz um desabafo:

“Não há um emprego que eu não tenha tentado, por mais que espere e reze. O senhor imagina a que ponto chegamos para vir aqui. Secretário, essas coisas? É mais fácil conseguir um título de nobreza. Eu aceitaria qualquer coisa – sou forte; posso trabalhar como estafeta, como carregador de carvão. Usar um boné com frisos dourados e abrir portas de carruagens à frente de um armarinho; carregar malas na estação; trabalhar como carteiro. Mas eles nem sequer olham para mim; já há milhares de outros na mesma situação. *Cavalheiros*, pobres coitados, que antes bebiam vinho, que empregavam caçadores!” (James, 1993, p. 76).

O nobre é aqui ridicularizado. Desprovida de tragicidade, a queda dos Monarch aponta para uma classe que, caracterizada pela ociosidade, perde cada vez mais espaço na sociedade. É significativo, contudo, que tal rebaixamento se dê no ateliê. Livre de convenções, o ambiente da criação artística se afigura como lugar onde as normas sociais podem ser reinventadas. Ao artista, cabe a autoridade para ditar as regras. Num contexto geral, o narrador provavelmente encontraria o casal “em circunstâncias que só permitiriam críticas tácitas” (James, 1993, p. 69); em seu estúdio, porém, não tinha de obedecer ao decoro usual. Ainda que considerasse “muito estranho ver pessoas como aquelas esforçando-se por ganhar um pagamento tão parco” (James, 1993, p. 72), o ilustrador de pronto os toma como objeto de análise. Ao avaliá-los fisicamente, “como se fossem animais à venda”, chega à conclusão de que “[s]eriam úteis para um fabricante de coletes, um dono de hotel ou vendedor de sabonetes. Era fácil imaginá-los com a legenda ‘Nós usamos’ ao peito e fazendo grande sucesso; já os via lançando, com brilho, um novo cardápio num

restaurante" (James, 1993, pp. 71-72). Ao bel-prazer do artista, os aristocratas, que jamais haviam trabalhado, são então associados às atividades das mais ordinárias.

Todavia, o contato dos Monarch com os baixos estratos sociais não se restringe à imaginação do narrador. Logo após a confissão do major, a senhorita Churm, modelo há tempos contratada pelo artista, irrompe no estúdio:

Estávamos acertando os detalhes quando a porta se abriu e entrou a senhorita Churm, com um guarda-chuva molhado. Ela vinha de diligência até Maida Vale e depois caminhava quase um quilômetro. Tinha um ar um tanto desmazelado, e tinha as pernas um pouco molhadas. Toda vez que a via entrar, punha-me a pensar como era curioso uma pessoa por si tão insignificante ser tanta coisa para os outros. Era uma criaturinha sem importância, e no entanto era uma heroína magnífica. Aquela mulher do povo sardenta podia representar qualquer coisa, desde uma grande dama a uma pastora (James, 1993, p. 77).

Se antes tivemos o relato de que o major apenas tentara se imiscuir no povo, o encontro agora se concretiza. É no ateliê que as classes aristocrática e trabalhadora ficam frente a frente. Agredindo a "perfeição impecável" do casal, a modelo traz consigo a intromissão do cotidiano. Num registro realista, chega esbaforida pela chuva, após o longo trajeto até o emprego. Essa figura comum, no entanto, assumirá diferentes personagens nas ilustrações do narrador. Nesse sentido, além de reunir representantes de diferentes camadas sociais, o ateliê é o espaço onde a realidade empírica cede lugar à realidade fabulada. Conforme explica o narrador, "Agradavam-me as coisas que pareciam ser; com elas sentia-me seguro. Se *eram* de fato ou não, tratava-se de uma questão secundária [...]" (James, 1993, p. 74, grifo autor). Em outras palavras, prossegue ele, era preciso ter em conta "a alquimia da arte" [*the alchemy of art*] (James, 1993, p. 78).

A concepção artística do ilustrador de "The Real Thing" remete ao projeto estético de Henry James delineado nos ensaios "The Art of Fiction" e "Black and White". Os estudiosos do autor, com efeito, perscrutaram o problema da "coisa autêntica" [*real thing*] elaborado no conto. Em trabalho recente, Luiza Larangeira Mello retoma a *Poética* de Aristóteles para definir a "distorção mimética" operada no texto jamesiano. Segundo a autora, "a noção de autenticidade torna-se, no conto, uma falácia do ponto de vista artístico" (Mello, 2023, p. 124). Embora acreditassem fornecer a "essência correta" [*right essence*] para os heróis do narrador, já que provinham da alta roda, os Monarch revelaram-se um entrave à representação artística; a senhorita Churm, em contrapartida, era "dotada de significativa plasticidade mimética" (Mello, 2023, p. 125).

A visualidade, portanto, será um componente decisivo na avaliação do narrador de "The Real Thing". Ainda que de início pudesse apenas esboçar mentalmente um retrato do casal, o ilustrador logo dissipa qualquer dúvida a respeito deles. Antecipando a futilidade em que viveram, garante ao leitor que "via com clareza" [*I could see*] os ambientes que frequentaram, o que permite identificar de imediato "a vacuidade" [*blankness*] em seus rostos (James, 1993, p. 73). A convencionalidade dos

Monarch, assim, é traduzida pelo narrador em termos pictóricos. Não só tinham uma expressão vazia, como “mantinham a linha” [*to have some line*] (James, 1993, p. 74). Ou seja, além de reproduzir um padrão de comportamento, mostravam-se como uma forma pronta. Eram, em suma, feitos de “convenções e verniz” [*all convention and patente-leather*] (James, 1993, p. 88).

Já que seu local de trabalho constituía um espaço “onde se aprendia a ver” [*a place to learn to see*] (James, 1993, p. 88), o narrador contrastava a monotonia dos Monarch com a variedade artística propiciada pela senhorita Churm: “Sua aparência normal era como uma cortina que ela podia suspender para apresentar um espetáculo memorável. Este espetáculo consistia em mera sugestão, mas [...] era cheio de vida e era belo” (James, 1993, p. 81). Assim como Churm, cujo nome talvez prefigurasse o encanto da fabulação [*charm*], o personagem Oronte também surpreende o narrador por sua “capacidade heróica” (James, 1993, p. 85). Imigrante italiano que se virava em Londres como vendedor de sorvete, o jovem procura emprego no estúdio. Ao examiná-lo, o artista de pronto vislumbra-o enquanto imagem:

De repente ocorreu-me que esta exata expressão era um quadro [*a picture*]; assim, disse-lhe que se sentasse e esperasse até eu terminar. O modo como ele me obedeceu era outro quadro, e enquanto trabalhava observei que havia ainda outros quadros no modo como ele olhava para o estúdio à sua volta, curioso, jogando a cabeça para trás para ver o teto alto. Era como se estivesse persignando-se na basílica de São Pedro. Antes de terminar, disse a mim mesmo: “Este sujeito não vale nada, mas é um verdadeiro achado” (James, 1993, p. 83).

Contratado como serviçal, Oronte assumiria igualmente a função de modelo. Entretanto, diferentemente do que pensara os Monarch – que “um vagabundo saído das ruas” posaria para o papel de “homem do realejo” –, o rapaz seria retratado como o herói advindo de uma prestigiosa instituição britânica (James, 1993, p. 88). Ganhando igual protagonismo, a senhorita Churm, por seu turno, fazia as vezes de uma princesa russa. Indignados, os Monarch encaravam o arranjo como um embuste. Com relação a Oronte, o major indagava ao narrador: “Então *ele* corresponde à sua imagem do que é um cavalheiro inglês?” (James, 1993, p. 90, grifo do autor). Sua contrariedade também se estendia a Churm: “O senhor acha que ela parece mesmo uma princesa russa?” (James, 1993, p. 77). Já a senhora Monarch julgava que o ilustrador camuflava a modelo por considerá-la demasiado “vulgar”; no entanto, ressalta o narrador, se a jovem Churm desaparecia nos desenhos, “era apenas no sentido em que se perdem os mortos que vão para o céu – por representar o ganho de mais um anjo” (James, 1993, p. 85).

O ateliê, assim, torna-se palco onde o “autêntico” [*the real thing*] e a “contrafação” [*the make-believe*] se defrontam. Extrapolando o plano estético, tal tensão repercute no âmbito social. Enquanto concebia os empregados como cavalheiros e damas, o narrador cogitou retratar os Monarch como criados; o rebaixamento do casal, porém, vai além. Sendo dispensados como

modelos, e necessitados de dinheiro, oferecem-se como criadagem do artista. Churm e Oronte, outrora desprezados por eles, terminam sendo servidos pelo casal. Pelo diagnóstico do narrador, os Monarch “[h]aviam baixado a cabeça, atônitos, resignando-se à lei perversa e cruel em virtude da qual o autêntico era muito menos precioso do que o irreal; mas não queriam passar fome” (James, 1993, p. 92). A inversão dos papéis é aqui completa. Conforme postulava George Monteiro (2003), as credenciais dos Monarch não se aplicam ao universo artístico, ao passo que os empregados adquirem credenciais por meio da arte. A alteração da ordem social, portanto, é operada dentro do espaço de inovação estética, onde o soberano é o artista.

Como instrumento de tal controle, destaca-se o discurso em primeira pessoa. Por ser um relato retrospectivo, a construção da narrativa enquanto texto é ainda mais evidente, conforme nos indicam as marcações temporais: “como costumava acontecer comigo naquele tempo”, “refleti posteriormente”, “ocorreu-me depois o pensamento” (James, 1993, pp. 68-79). Sem a identidade revelada, o narrador de “The Real Thing” não se importa em aclarar os fatos. Quando contrata Oronte, dá-se conta de sua imprudência, pois “nada sabia a seu respeito” (James, 1993, p. 84); ou então, ao admitir que cobiçava ser um retratista de sucesso, lança a seguinte provocação: “confesso-o agora, mas se o faço porque minha aspiração posteriormente levou a tudo ou não deu em nada, o leitor que o adivinhe” (James, 1993, p. 70). Em conformidade com a “atmosfera enganadora da arte” [*the deceptive atmosphere of art*] (James, 1993, p. 90) que o narrador buscava fabricar nas ilustrações, o texto a que temos acesso apresenta-se igualmente como criação.

Longe de oferecer um manuscrito *autêntico*, pautado numa realidade irrefutável, o narrador assume ter “olhos suspeitos” [*my prejudiced sense*] (James, 1993, p. 78), que talvez o tenham desviado “para um caminho equivocado” [*got me into false ways*] (James, 1993, p. 92). A inexatidão do relato, por sua vez, é realçada pelo aspecto visual. Quando o artista se aconselha com Jack Hawley, não se lembra para onde o pintor viajara, mas do motivo por que se ausentara: para “renovar seu olho” [*to get a fresh eye*] (James, 1993, p. 86). Interessado no *olhar* do amigo, tem ciência de que as *visões* podem variar. Não por acaso, embora às vezes se enfadasse com a empáfia dos Monarch, o narrador se compadece da humilhação do casal. Ao se deparar com os dois lavando a louça e arrumando a casa enquanto ele esboçava a senhorita Churm e Oronte no papel, teve de suspender por um instante a atividade, pois “meu desenho turvou-se diante de meus olhos – a imagem oscilava” [*my drawing was blurred for a moment – the picture swam*] (James, 1993, p. 91). Seja a ilustração ou o texto do narrador, a arte não tem qualquer fixidez. A depender de quem estiver olhando – ou escrevendo –, a imagem pode se embaçar.

“The Real Thing”, portanto, não estabelece necessariamente uma oposição entre o verbal e o visual. Ainda que a crítica às publicações que se utilizavam de ilustrações convencionais para angariar leitores esteja presente, o conto se apropria de um recurso pictórico para lançar luz sobre a inventividade artística. Como parte de tal processo, os impasses que permeiam o campo

estético são igualmente elaborados no texto. Dessacralizando o ambiente artístico, o dinheiro é uma constante no ateliê. Entretanto, é justamente um ilustrador comercial que, articulando uma concepção artística já projetada em “The Art of Fiction” e “Black and White”, ganha protagonismo no conto e subverte relações sociais. Ao incorporar a visualidade e o dinheiro no espaço de criação, Henry James enfatiza em “The Real Thing” a obra como artefato. Em sua engenhosidade, a arte concebe uma realidade com valores próprios, em que a norma vigente já não mais funciona.

Referências

- GALE, Robert. A Note on Henry James’s “The Real Thing”. **Studies in Short Fiction**, v.1, p.65-66, 1963.
- JAMES, Henry. The Art of Fiction (1884). In: **The Art of Fiction and Other Essays**. New York: Oxford University Press, 1948.
- JAMES, Henry. A Arte da Ficção (1884). Trad. Daniel Piza. In: **A Arte da Ficção**. Osasco, São Paulo: Novo Século Editora, 2011.
- JAMES, Henry. Black and White (1889). In: **Picture and Text**. New York: Harper and Brothers [1893], 1903.
- JAMES, Henry. The Real Thing (1892). In: **The Novels and Tales of Henry James – New York Edition**, v. XVIII. New York: Charles Scribner’s Son, [1909] 1937.
- JAMES, Henry. A coisa autêntica (1892). Trad. Paulo Henriques Britto. In: **A morte do leão: Histórias de artistas e escritores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- JAMES, Henry. Notebook III. In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (Orgs.) **The Notebooks of Henry James** (1947). New York: George Braziller, 1955.
- KALIFA et al. **La Civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle**. Paris: Nouveau Monde, 2011.
- MELLO, Luiza Larangeira. “As Coisas que Parecem Ser”: Mimese, Ficção e o Romance em Henry James. In: COSTA, Natasha; NEVES, Larissa (Org.) **Estudos Contemporâneos sobre Henry James**. Goiânia: CEGRAF UGF, 2023.
- MONTEIRO, George. Realization in Henry James’s “The Real Thing”. **American Literary Realism**, n.1, v. 36, p.40-50, 2003.
- SONSTEGARD, Adam. “Singularly like a bad illustration”: The Appearance of Henry James’s “The Real Thing” in the Pot-Boiler Press. **Texas Studies in Literature and Language**, n. 2, v. 45, p. 173-200, 2003.
- TUCKER, Amy. **The Illustration of the Master: Henry James and the Magazine Revolution**. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.