

Stage fright e a liquidação de débito: Considerações em torno de Henry James e "A lição de Balzac"

Stage fright and the debt to repay: Reflections on Henry James and "The Lesson of Balzac"

Marcelo Pen Parreira

Universidade de São Paulo

Resumo: O regresso de Henry James aos EUA, após 20 anos, constituiu um ponto de inflexão, que o autor descreve por meio de um sentimento de urgência e de "paixão de nostalgia". Durante a visita, apresentou a palestra "A lição de Balzac", arrostando o que Leon Edel denominou *stage fright*, seu medo do palco. Mas qual o sentido dessa "lição" para o enfrentamento do trauma e reparação da nostalgia implicada na volta ao lar? Este artigo procura examinar alguns motivos, padrões, conjunturas e enredamentos com os quais podemos discutir a questão em seu aspecto literário e nas implicações geopolíticas capazes de serem extraídas da forma como James concebe o circuito da produção romanesca internacional.

Palavras-chave: *Stage fright*; Henry James; Balzac; Romance; Figurações do dinheiro

Abstract: Henry James's return to America after 20 years marked a turning point in his career. The author justified his visit with a sense of urgency and a "passion for nostalgia". During his stay, he gave the lecture "The Lesson of Balzac", overcoming what Leon Edel calls his "stage fright". But what is the point of this "lesson" in recovering from trauma, in atoning for passion through a homecoming? This article attempts to examine some motifs, patterns, figures, and connections that can be used to discuss this question both in its literary sense and in the geopolitical overtones associated with James's view of the international novelistic production.

Keywords: Stage fright; Henry James; Balzac; Novel, Pecuniary imagery

Introdução

"Que falta, pois? um nada, mas esse nada é tudo."

Balzac, *A obra-prima ignorada*

Há diversas razões pelas quais podemos considerar "A lição de Balzac" um dos mais formidáveis estudos literários anteriores às investigações de cunho mais ou menos acadêmico que se seguiriam naquele século vinte. Em primeiro lugar, está naturalmente a pertinência ainda atual do comentário sobre o lugar ocupado por Balzac, como "pai" ou "mestre de todos nós [os

escritores]”, como “fundador” do que se pode chamar romance realista moderno tal como James (1984, pp. 120 e 138) o concebeu – uma apreciação que de certa forma antecipou em mais de quarenta anos a tese de Auerbach (2020, pp. 502-08) acerca do realismo atmosférico do escritor francês. Em segundo, reside não apenas a acuidade no trato de certos elementos narrativos, como o personagem e o ponto de vista, os quais ele examina em conjunção profunda com determinações sociais e éticas, além da espantosa intuição histórica acerca do abismo que se formou entre Balzac e os autores que, como o próprio James, trafegaram entre a modernidade literária e as vanguardas contemporâneas. Em terceiro lugar, para os mais modestos propósitos do círculo de amantes da obra jamesiana, está o fato de que esse texto pode ser visto como uma espécie de ponte entre suas preocupações da década de 1880, cujo exemplo maior talvez seja o ensaio “A arte da ficção”, e as ponderações sistemáticas que constam nos *Prefácios* à conhecida Edição de Nova York, que tanto influenciaram algumas correntes críticas, como o *New Criticism* e a escola de Chicago, entre outras.

Neste último aspecto, podemos divisar, por exemplo, logo no início, traços de um edifício que viria a ganhar contornos mais precisos na famosa “casa da ficção” do “Prefácio a Retrato de uma senhora” (2003, p. 160-61). A duração da palestra, sugere ele, impede que se demore na entrada do edifício:

Reconheço ser impossível pedir-lhes que permaneçam comigo naquele pórtico guarnecido de colunas – pavimentado com mármore, peço-lhes que acreditem, e coberto de flores encantadoras. Devo convidá-los a entrar diretamente na casa e ter paciência comigo como se eu já tivesse logrado despertar-lhes o interesse.¹

James nos leva, então, para o interior da casa, para o centro da cena, onde encontramos a comunidade de escritores e leitores, em especial da tradição anglo-saxã, na qual inclui a norte-americana. A combinação de imagens aqui é mais instável, descerrando a construção para o influxo de atividades produtivas como a criação de ovelhas ou de elementos da natureza, como lobos, floresta e até mesmo as diferenças entre dia e noite e as quatro estações. No entanto, páginas depois, surgem as múltiplas, amplas janelas um pouco sujas e sem cortinas de um “vasto apartamento”, que ele emprega para apresentar Dickens, as quais se contrapõem ao “extraordinário número e comprimento de corredores que se estendem e ramificam” na ficção de Balzac.² A despeito de seu aspecto informe e amalgamado, a edificação nos aproxima aqui mais claramente de seu ar, supomos, doméstico, ao pensar nos ficcionistas como uma família, além de retomar o credo

¹ “I recognize it as impossible to ask you to linger with me on that pillared portico — paved with marble, I beg you to believe, and overtwined with charming flowers. I must invite you to pass straight into the house and bear with me there as if I had already succeeded in beginning to interest you”. (James, 1984, p. 115).

² “...a vast apartment that appears to have windows, large, uncurtained and rather unwashed windows” e “extraordinary number and length of his radiating and ramifying corridors” (James, 1984, pp. 126-7). A relação com a “casa da ficção” do prefácio que ele escreveria anos depois reside sobretudo na ênfase dada às janelas, no presente ensaio ainda meramente esboçadas. Em sua incrível variabilidade de formas, elas se debruçam sobre a cena humana: “Em suma, a casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas. Cada uma foi aberta, ou pode ser aberta, na vasta fachada, pela urgência de uma visão individual ou pela pressão de uma vontade própria”. (James, 2003, p. 160).

liberal de “A arte da ficção”, expresso por meio da diversidade de fatura e a liberdade de que os escritores devem dispor para buscar o engajamento com seu material.

Terror e angústia

Essa breve preleção mostra como James emprega abundantemente o campo das imagens para expressar, de modo eficaz, ainda que por vezes paradoxal, suas ideias acerca do universo literário. Eu gostaria de me ater, em princípio, às imagens e ao campo semântico ligado ao aspecto pecuniário, que, conforme vejo, de forma implícita e explícita lastreiam as suas ideias. Mas, antes, examinarei rapidamente a noção sugerida por seu biógrafo Leon Edel (1987, p. 602), que afirma que James teria de superar, na performance relativa ao ensaio em questão, o seu “stage fright”, o medo ou pavor de palco.

“A lição de Balzac” consiste em uma palestra, que James proferiu em várias ocasiões durante sua turnê ou excursão pelos Estados Unidos em 1904 e 1905. O autor regressava ao seu país após “quase um quarto de século” de ausência,³ sendo que a viagem compreendeu um território muito mais amplo do que o de sua mais bem conhecida Nova Inglaterra, incluindo localidades antes ignoradas, como a Califórnia e a Flórida. Parte de suas impressões,⁴ como sabemos, foi registrada aos pedaços em periódicos e, em 1907, no volume *The American Scene*.

Da forma como James descreve em cartas e Edel o apresenta, o impulso para visitar os Estados Unidos foi imperioso. Mostrou-se regido pelo signo do “tarde demais” ou “velho demais”, que de certo modo inverte os pólos do famoso “desabafo” ou “exortação” de Strether a Little Bilham, em *Os embaixadores*, sendo que a abertura para a experiência não residiria no estrangeiro, em especial na Europa, mas no retorno à terra natal. Strether tinha 55 anos e James havia completado 60, mas, enquanto o primeiro sente que para ele já seria “tarde demais”, o seu criador evita o perigo aderindo à “estratégia de consolação” sugerida por Bilham – “Melhor tarde do que nunca!” –, como que embarcando no último minuto no comboio que apitava na estação.⁵

O comboio na realidade é o moderno transatlântico *Kaiser Wilhlem II*, cujas passagens, somadas ao custeio da parte terrestre da viagem, tornavam tudo “infernamente dispendioso” (“damnedly expensive”, Edel, 1987, p. 589). James conseguiu, ao menos parcialmente, cobrir as despesas alugando por seis meses sua residência em Rye, na Inglaterra; arranjando com a *North American Review* a serialização de suas impressões de viagem e, finalmente, proferindo a palestra.

³ Conforme James (1993, p.353) descreve no Prefácio a *The American Scene*: “My visit to America had been the first possible to me for nearly a quarter of a century”.

⁴ James (2015, p. 323) projetava o período em sua terra natal como uma espécie de “poesia do movimento” ou ainda de possibilidades de uma “prosa de produção (isto é da produção da prosa)” [the period there which should represent the poetry of motion, the one big taste of travel not supremely missed, would carry with it also possibilities of the prose of production (that is of the production of prose)].

⁵ Essas imagens e o diálogo, como anuncia James no prefácio, encontram-se no segundo capítulo do Livro Quinto. A advertência de Strether representa, para seu autor, o “germe” ou “grão solto da sugestão” a partir do qual brota toda a composição e no qual “o todo novamente se encaixa” (James, 2010, pp. 221-2, do romance, e 13-15, do prefácio). James escreve para seu irmão William James que precisaria empreender a viagem “antes que ficasse velho demais” (Edel, 1987, p. 588).

George Harvey, dono e editor da revista, acenara com a possibilidade de James conseguir 500 dólares por apresentação.⁶

Ainda que o pagamento tenha sido inferior à previsão de Harvey, o motivo pecuniário pode ter sido um dos incentivos para James superar seu medo do palco. À guisa de comparação, poucos anos antes, em 1896, o editor Clement Shorter solicitou a James uma “história de amor” para ser publicada na *The Illustrated London News*. A revista ilustrada tinha feição mais popular do que os demais periódicos a que James estava habituado e oferecia, segundo ele, uma “soma menor do que estou acostumado a receber”. Mas James propõe 300 libras esterlinas pelos direitos autorais da serialização na Inglaterra de uma ideia que poderia servir tanto a uma “peça ‘de incidentes’ – quanto a um romance” protagonizado por duas moças.⁷ Feliz com a proposta, Shorter convida o escritor para um “jantar do clube Omar Khayyam” (“Omar Khayyam Dinner”), que James em princípio aceita, mas depois recusa ao saber que o editor o havia inscrito como uma das “atrações” (“features”) da noite e que, nesses jantares, espera-se “discursos” (“speeches”):

Assim deixe-me dizer logo algumas palavras no sentido de que jamais, de forma deliberada ou consentida, vou a jantares em que prevalece esse costume [de esperar que “se diga algumas palavras”]; de que o mero pensamento de algo dessa natureza me enche de terror e angústia, e de que diante do mais vago sinal de que esperam que eu contribua com algo além do silêncio encantador, recorro à artimanha de desaparecer na hora.⁸

Vale esclarecer dois pontos. O primeiro é que a “ideia” que James oferece é a de *The Other House*, adaptação de uma história concebida inicialmente para o palco e que, na opinião de Edel (1987, p. 453), resultou em “um romance desagradável”. Louis Begley (1999, p. viii) discorda da ideia do biógrafo de que a obra fosse fruto de um tratamento descontrolado de “fúria primitiva” (“primitive rage”), dizendo que estamos diante, ao contrário, de um romance imaculadamente projetado (“immaculately plotted”). Seja como for, a obra acaba não figurando na Edição de Nova York, organizada por James. Para mim, a ironia do autor residiu em atender a solicitação do editor por uma “história de amor” com um melodrama de ordem bem mais escabrosa, em que a corrupção da inocência é literalmente apresentada por intermédio do afogamento de uma criança órfã. Há de fato duas moças lutando pelo coração de um jovem viúvo, na narrativa; o que James não menciona é que uma delas é a assassina.

O segundo ponto se refere aos jantares do clube Omar Khayyam. Tratava-se de uma cerimônia artístico-literário-gastronômica, promovida trimestralmente por um grupo de *literati* londrinos,

⁶ Jornalista, editor, articulador político, “president-maker” [fazedor de presidentes], diplomata e especulador que amealhou fortuna em Wall Street e comprou a Harper and Brothers e a North American Review, o também chamado Coronel [George] Harvey era, para Edel (1987, p. 592), “um símbolo da nova América, enquanto Mark Twain representava a antiga”. James encontraria ambos no início de sua viagem. Ver também obituário de Harvey no The New York Times (1928).

⁷ “... to a play ‘of incident’ – or to a novel” (James, 1916, p. 5).

⁸ Therefore, charitably, let me say my few words now and here – to the effect that I never, consentingly or wittingly, go to dinners where that custom prevails, that the mere thought of it fills me with terror and anguish, and that at the faintest symptom of being looked to to contribute anything but a charmed silence I have a trick for becoming undiscoverable on the spot”. (James, pp. 6-7, tradução minha.)

geralmente na capital, mas por vezes se deslocando para outras localidades, como quando se reuniu em Box Hill, Surrey, para garantir a presença de George Meredith, que raramente deixava a região. Homenagem tanto ao polímata e poeta persa quanto a seu tradutor Edward FitzGerald, o Omar Khayyam Club, fundado em 1892, oferecia jantares requintados, menus ilustrados impressos com palestras e poemas escritos especialmente para a ocasião; e reunia pintores, poetas, escritores, críticos literários, jornalistas e editores, como o próprio Shorter, Edmund Gosse, Max Pemberton, James Rhoades, Arthur Waugh, William Sharp, além de convidados e homenageados como Meredith, Thomas Hardy e, claro, James.⁹

Por que James teria sentido “terror e angústia” para discursar entre pares de uma comunidade que ele possivelmente conhecia melhor do que o público que depois enfrentaria no Contemporary Club, palco da primeira sessão de leitura de “A lição de Flaubert”? A imprensa da época descreveu essa plateia afluyente como uma “audiência de mais de cem damas e cavalheiros elegantemente trajados – os mais notáveis representantes [...] das letras, da arte, das profissões liberais e da vida pública da Filadélfia” (Edel, 1987, pp. 601-02)?¹⁰ Teria ele de algum modo suposto que o caráter algo frívolo, o ar entre rarefeito e hedonista, do Omar Khayyam Club poderia não ser o ambiente ideal onde apresentar suas ideias?

Vale notar, em especial, que *The Other House* é dos primeiros textos que ele escreveu depois do opróbrio – talvez o maior de sua carreira – sofrido com a estreia da peça *Guy Domville*, no St. James's Theatre, em 1895. Sabemos que quando o autor subiu ao palco a seleta plateia o saudou com alguns aplausos, mas sobretudo com vaias, urros e apodos ensurdecadores. O pandemônio foi tamanho que o ator e produtor George Alexander, figura tarimbada da cena dramática londrina, sentiu-se impelido a voltar ao palco e pedir clemência ao público. Em se tratando de medo de palco, eis aí um abalo bastante real!¹¹

O fardo terrível e ouro dos pincéis

Assim, o pavor do palco parece implicar o trauma da fracassada incursão na cena londrina. Se James precisa enfrentá-lo, vemos que agora rearranja a disposição do quadro da literatura mundial, com relação à maneira como o dispusera no início de sua carreira. Dizendo de outro modo, ao conferir proeminência ao mestre francês empregando um imaginário econômico, em termos, entre outros, de custos e dívida, James não apenas acena para suas ideias anteriores, como também sugere uma nova perspectiva que viria a ganhar proeminência com os prefácios da sua Edição de Nova York.

⁹ A respeito da “excursão” do clube a Surrey e da “palestra” de Hardy, na ocasião, ver o relato coetâneo de Arthur Waugh (Waugh, 2008). Para uma análise mais detida do clube e suas implicações sociais e ideológicas na Inglaterra vitoriana e pós-vitoriana, ver Kaiserlian (2011).

¹⁰ “... an audience of more than a hundred elegantly dressed ladies and gentlemen – the most distinguished representatives [...] of letters, art, the learned professions, and public life in Philadelphia” (Idem).

¹¹ O episódio, representado no romance *O mestre*, de Colm Tóibín (2004), bem como a tentativa de James de ombrear-se a Ibsen, com quem era comparado, está descrito por Edel entre as pp. 402-421, de sua biografia (1987).

“Custo” e “dívida” compõem o campo semântico pecuniário, cujas figuras e palavras proliferam no ensaio – “uma apresentação tão rica”, “opulência intelectual”, “tal riqueza de experiência vicária”, “economia nenhuma explica sua façanha”, “essa bagatela por si só”, “*compraram* a informação”, “seu espírito de algum modo pagou por esse conhecimento”, “fadados ao barateamento”, “capital limitado”, “artigo de comércio” etc., etc.¹² O momento-chave a meu ver passa pelo fato de que a lição de Balzac se conjuga com “uma dívida a ser liquidada” (“a debt to repay”, James, 1984, p. 121). Trata-se de débito contraído por aqueles que seriam a um só tempo êmulo e colega de ofício (“emulous fellow-worker”) do escritor, orientados pelo exemplo capaz de ser extraído a partir da ficção balzaquiana.¹³ Tal dívida, podemos supor, talvez seja ainda maior para a comunidade de criadores e leitores do que James (1984, p. 116) chama de “nossa vasta multidão cisatlântica” (“Our vast cis-Atlantic multitude”), cada vez mais carente de orientação crítica, conforme o escritor no princípio pinta por meio da algo surrada imagem dos pastores que guiam (a crítica) e do rebanho guiado (leitores), até fazer a incessante multiplicação de ovelhas metamorfosear-se de modo inquietante em “uma matilha de lobos vorazes” (“pack of ravening wolves”).¹⁴

O débito maior da literatura americana pode ser conjugada ao aspecto de “dívida externa” dos países dependentes com relação aos produtos e formas artísticos metropolitanos, conforme expressaria muito depois Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* e Franco Moretti, em “Conjunctures on World Literature”.¹⁵ Schwarz mostra que o próprio James refletiu nesses termos, quando voltou aos Estados Unidos após seis anos de ausência, em 1881, e enfatizou o “fardo terrível” (“terrible burden”) do escritor americano, tendo de lidar, ao menos por implicação, com a Europa” (*apud* Schwarz, 2000, p. 36).¹⁶

A contrapartida literária desse sentimento se dá com “A madona do futuro” (*The Madonna of the Future*, 1873). No conto, o pintor norte-americano Teobaldo lamenta que seus compatriotas, “pobres aspirantes”, sejam os “deserdados da arte... fadados à imperfeição”, vivendo “em perpétuo exílio” sem o devido estímulo, alimento e inspiração que encontraram os mestres europeus. Vivendo por sua feita exilado em Florença, à sombra de Michelangelo, Cellini e Rafael, Teobaldo confessa ao narrador que havia vinte anos idealizava uma composição perfeita, o retrato de sua musa no papel de madona. O narrador depois descobre que a musa é com efeito uma mulher comum e, pior, envelhecida, e o quadro, uma tela em branco. Como anunciara ele, no preâmbulo de seu relato: “Eu conheci um pobre sujeito, que pintou sua única obra-prima e [...] nem isso pintou” (James, 1997, pp. 3-10).

¹² “So rich a presentation”, “intellectual luxury”, “this wealth of vicarious experience”, “no other economy explains his achievement”, “this thrift alone”, “bought their information”, “his spirit has somehow paid for its knowledge”, “foredoomed to cheapness”, “limited capital”, “article of commerce” (James, 1984).

¹³ Nesse momento James (1984, p. 121) parece acenar para o modelo medieval do exemplário, cujos resquícios vemos no prefácio de Robinson Crusoe, que afirma que a história se adequaria “aos usos que os sábios sempre lhes dão, a saber, a instrução de outros à luz deste exemplo” (De-foe, 2016, p. 43, grifo meu). James, porém, substitui o exemplo da história em si por aquele que poderia ser extraído da composição da história.

¹⁴ Poderíamos ouvir aqui ecos dos “yelling barbarians” [bárbaros estridentes] que o vaiaram na estreia de Guy Domville, uma “nova geração” que “havia tomado conta do mundo” [“a new generation [...] has taken universal possession”]? Ver carta a William James (02.02.1895), em James, 1920, p. 240.

¹⁵ Diz Schwarz (2000, p. 47): “Também nas Letras a dívida externa é inevitável”. Ver também Moretti, 2013, pp. 43-62.

¹⁶ Ver também *The Notebooks of Henry James*, editados por F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock, 1947, pp. 23-4.

O conto faz menção a uma história de Balzac, “A obra-prima ignorada” (1832).¹⁷ Nessa transposição James transforma a profusão caótica de linhas e cores presente na tela de Frenhofer em um pedaço de tela carcomida e vazia, de Teobaldo. Ademais, o pintor de Balzac é um velho excêntrico, mas rico, e é a riqueza que possibilita sua devoção monomaniaca ao ideal inalcançável, à equação mimética impossível, uma busca aparentemente fracassada, a qual, porém, contém um legado de ouro, ao passo que, em James, Teobaldo vive na miséria, um artista da fome, e não parece em princípio legar nada a ninguém.

A riqueza de Frenhofer, na narrativa balzaquiana, contrasta com a pobreza de seu artista aprendiz, Poussin (versão literária do célebre pintor francês do século XVII), mas é o encontro com o primeiro que faz o segundo adquirir confiança em si e eventualmente vislumbrar sua riqueza futura. Conforme prediz à sua amante: “Posso ser um grande homem! Crê, Gillette, seremos ricos, felizes. Há ouro nesses pincéis...” (Balzac, 1992, p. 409).

Fardo, carestia e pobreza de um lado; transmissão, profusão e opulência, do outro. Há nessa altura, tanto na obra quanto no pensamento de James, uma ligação mais direta da pobreza com a produção das nações da periferia do sistema literário, que precisam buscar a transmissão indireta por meio do empréstimo de modelos metropolitanos, de quem se tornam devedores. No entanto, a novela de James sugere uma leitura paralela que “A Lição de Balzac” posteriormente torna evidente. O fracasso de Teobaldo talvez não diga propriamente respeito ao empréstimo estrangeiro, *tout court*. Dizendo de outro modo, ao eixo sincrônico, associa-se o diacrônico, já que uma leitura mais atenta revela que o modelo não é apenas metropolitano, mas *historicamente ultrapassado*. Essa leitura se ampara na contrapartida que o conto oferece em determinada altura, e que vem reforçada no desfecho irônico: “Macacos e gatos – gatos e macacos”. Na história, a antítese de Teobaldo é um escultor contemporâneo não nomeado, que o narrador alcunha de “Juvenal da fornalha”; ele faz sucesso fabricando estatuetas em série de gatos e macacos em pose de galanteio. Trata-se de uma produção que, segundo o escultor, encontra-se espalhada por toda Europa e seria muito apreciada por americanos (James, 1997, p. 59). Ao sucesso do empreendimento, contrapõe-se, assim, uma miséria: a *pobreza como marca da modernidade*.

Essa ideia, como sugerimos, ganha relevo em “A Lição de Balzac” por meio das metáforas pecuniárias. “Não existe arte convincente que não seja ruinosamente dispendiosa”:¹⁸ tal é a lição engastada, segundo James, nas dobras profundas do texto balzaquiano; ela também indica a distância que haveria entre Balzac e seus “sucessores”, como George Eliot, Tolstói e Émile Zola. O autor de *O pai Goriot* teria sido o último escritor a ser generoso na execução da obra (do the thing handsomely), enquanto seus herdeiros passam a ideia de que poderiam ter gastado mais:

Muitos dos que o seguiram nos parecem tê-la executado “por uma bagatela”, sem dúvida principalmente pelo fato de terem sido, desacorçoadamente, fadados ao barateamento.

¹⁷ A história de Balzac é, por sua vez inspirada, em narrativa de E. T. A. Hoffman, “Der Baron von B.” (1819).

¹⁸ “The lesson than there is no convincing art that is not ruinously expensive” (James, 1987, p. 133).

[...] e quem dirá que a economia severa da vasta maioria daqueles aparentemente êmulos da tentativa de “representar” o assunto humano e a cena humana não provém de nada pior do que a consciência de que possuem um capital limitado?¹⁹

James (1984, p. 133) segue dizendo que a “frugalidade crescente” determina resultados nefastos para a arte romanesca e que a “falta de crédito” (“*discredit*”) e o “estado de falência” (“*bankrupt state*”) seriam a consequência natural de o romance ter-se tornado objeto de “manufatura fácil” (“*easy manufacture*”), um artigo de comércio a exhibir em todos os lados “o selo da máquina” (“*stamp of the machine*”): Macacos e gatos – gatos e macacos. Esse estado que tanto Lukács quanto Benjamin considerariam depois inerente ao romance como “forma da apatricidade [*Heimatlosigkeit*] transcendental”,²⁰ James relaciona com a alta modernidade posterior a Balzac. Para ele, com o mestre francês ainda seria possível produzir produtos preciosos que “costumávamos pensar como próprios à classe do artesanato”.²¹

A marca da manufatura, que Benjamin (2012, p. 221) aproxima da narrativa tradicional, “uma forma artesanal de comunicação”, para James está associada à oficina do escritor francês, em cujo cadinho se misturam *compromissos éticos e formais inerentes à composição literária, os quais constituiriam, no fundo, a lição ou lições de Balzac*. As dimensões deste texto não me permitem examiná-las; muitas dizem respeito a ideias que James desenvolvera antes, como aponte, mas agora aparecem de uma forma que somente nos *Prefácios* encontrariam maior afinidade, indicando um refinamento da sua visão artística. Correspondem a relações que talvez possamos chamar de dialéticas entre a dificuldade de uma “apresentação” completa e o artifício ligado ao acordo ou meio-termo (“compromisse”) a que o escritor deve chegar, por exemplo,²² ou entre o tempo e o espaço, ou ainda entre a personagem e a situação social que se apresenta.²³ Esta seria a prova, segundo James (1984, p. 136), de “nossa penúria atual” (“our present penury”), o fato de que o

¹⁹ “Many of those who have followed him affect us as doing it, in the vulgar phrase, “on the cheap”; by reason mainly, no doubt, of their having been, all helplessly, foredoomed to cheapness [...] and who shall declare that the severe economy of the vast majority of those apparently emulous of the attempt to ‘render’ the human subject and the human scene proceeds from anything worse than the consciousness of a limited capital?” (James, 1984, p. 133).

²⁰ Devemos a Georg Lukács as conclusões decisivas acerca desse aspecto da matéria. Ver Lukács, 2000, p. 128 e Benjamin, 2012 p. 229.

²¹ Vale observar a passagem completa no original (James, 1984, p. 134): “This flourishing frugality operates happily, no doubt — given all the circumstances — for the novelist; but it has had terrible results for the novel, so far as the novel is a form with which criticism may be moved to concern itself. Its misfortune, its discredit, what I have called its bankrupt state among us, is the not unnatural consequence of its having ceased, for the most part, to be artistically interesting. It has become an object of easy manufacture, showing on every side the stamp of the machine; it has become the article of commerce, produced in quantity, and as we so see it we inevitably turn from it, under the rare visitations of the critical impulse, to compare it with those more precious products of the same general nature that we used to think of as belonging to the class of the hand-made”.

²² James deixa vaga a definição sobre o que seria esse “element of compromise”, o qual “está sempre ali; faz parte da essência; nós vivemos com ele e ele pode servir para nos manter humildes” (“... is always there; it is of the essence; we live with it, and it may serve to keep us humble”). Há algo de fracasso embutido nesse acordo, que implica ainda a ideia de fingimento, de “evocação do meio” (“evocation of the medium”), de “destilação do ar natural e social” (“distillation of the natural and social air”), parecendo apontar para a concepção de “ar da realidade” (“air of reality”), defendida em outros ensaios, como em “A arte da ficção”. (James, 1984, p. 134 e James, 1995, p. 31.)

²³ Vale observar que um dos elementos da composição diz respeito à representação temporal, em especial do “lapso de tempo”. Para James (1984, p. 136), o modo atual corresponderia ao uso do “espaço em branco” ou dos asteriscos (“blank space, or row of stars”), com os quais Balzac não teria afinidade. Em Balzac, perceberíamos o esforço constante de representar, ao modo de um escorço, a passagem do tempo. Há, nesse tópico, um interessante contraponto entre o fracasso de Teobaldo e o de Frenhofer: o primeiro termina com uma tela em branco (a blank), enquanto o esforço do segundo resulta em uma profusão caótica, fruto da representação incessante. Poderíamos associar assim os dois modos de des/empenho à distinção que James (Idem, pp. 136-7) propõe entre as pinceladas meticulosas (“art of the brush”), que ligaríamos ao Frenhofer balzaquiano, e os traços do lápis de ardósia (“art of the slate-pencil”) de Teobaldo, este último deixando inevitavelmente lacunas, espaços vazios, aberturas para (in)determinações apreciativas.

interesse na composição, o mais “caro” de todos (“the costliest”), produz um *des-entendimento*; na símile de James, seria como se o apelo pela composição fosse algo, para a mentalidade moderna, do campo da trigonometria ou da osteologia.

Como sugerir, James enxerga esse novo arranjo das determinações em jogo na literatura mundial menos como um espaço geográfico ou geopolítico, regido por um capitalismo internacional de forças desiguais (centrais e periféricas), do que por um desenvolvimento histórico que aparta modos distintos de sociabilidade e fazer artístico resultantes do desenvolvimento de novas forças produtivas (artesanal e industrial).²⁴ Nesse quadro, a literatura americana, representada aqui por Hawthorne e, podemos deduzir, pelo próprio James, não apenas se liga mais diretamente ao “imenso conjunto anglo-saxão de leitores e produtores” (“huge Anglo-Saxon array of producers and readers”, James, 1984, p. 116), ao lado de Walter Scott, Jane Austen, William Thackeray e das irmãs Brontë, como se associa ainda tanto com outras literaturas nacionais – a francesa, sobretudo, com George Sand e Émile Zola, e a russa, com Tolstói – quanto com a maneira como esses escritores, embora revelando estratégias distintas na produção romanesca, parecem conjuntamente animados pela pedra de toque da arte balzaquiana. Em resumo, trata-se de uma imensa fraternidade ou família, (des)unida sob a égide do romance como forma levada à excelência por Balzac.

Nessa configuração, James regressa aos Estados Unidos não mais como um jovem escritor (ou aspirante?) que em 1881, em um hotel em Boston, como que descobre qual seria a sua missão, ciente do famoso fardo representado por sua dupla consciência (como representante da periferia cultural e praticante de uma forma oriunda do centro), mas por fim como um artista inteiramente cosmopolita, ciente do jogo complexo do seu *métier* e ciente *daquilo* que importa, mesmo e sobretudo diante do campo minado dos tempos modernos, pronto para entregar a chave da cidade na forma do *exemplum*, das balizas da *imitação* que devem nortear o romancista consequente. Se tomarmos o caso de Zola de forma metonímica para expressar o modo de representação pós-Balzac, todos os escritores seriam necessariamente escritores *devedores*, medidos por sua extraordinária performance de “representação imitada” (“representation imitated”, James, 1984, p. 130).

Sob esse aspecto, torna-se ainda mais curiosa a estratégia retórica do ensaio de quase no último momento como que se dar conta de um *engano*. Aquela plateia não era afinal formada por outros escritores – como talvez, em parte, a audiência do Omar Khayyam *Club* poderia ter sido. Também parece curioso que a “lei desses assuntos” (“law in these things”, James, 1984, p. 137) seja pronunciada pela primeira vez na Filadélfia, onde sabemos foi assinada tanto a Declaração de Independência dos Estados Unidos quanto a sua primeira Constituição nacional. Se a chave da cidade abre a porta para o mundo, a munificência falhada de Frenhofer assegura a riqueza do Poussin – “há ouro nesses pincéis!”. Como portador do conhecimento, James reconhece o poder dessa emancipação.

²⁴ Naturalmente as duas ordens se encontram imbricadas, mas quero aqui chamar a atenção para a de cunho histórico, sem a qual a primeira, geopolítica, parece ser incapaz de responder à equação conjuntural.

Ainda que hoje a crítica largamente a desabone, não deixa de ser significativa a hipótese de Edel de que James teria imaginado a Edição de Nova York com 23 volumes, para emular *A comédia humana*.²⁵ Ou seja, embora saibamos que critérios muito mais comerciais e de negociação de copyrights determinaram a configuração final de sua coletânea de obras selecionadas, não nos escapa por outro lado que, nos prefácios escritos para ela, James retomaria muitos dos aspectos e visões apresentados na “Lição”. Mas não precisará mais de Balzac. O palco da experiência volta-se, sem rebuço, para o seu próprio fazer. Por mais nuançada, idiossincrática, fragmentada, eivada por fantasmas, sonhos, advertências, desnorteios e frustrações, pouco satisfatória como vade-mécum,²⁶ mais ao modo de um imenso mosaico de apreciações, reminiscências, evocações, imagens e mais imagens, um anti-compêndio de fato, a lição presente no novo empreendimento será aquela que o próprio James, diante do ajuste de contas com sua vida e carreira, como um pródigo Frenhofer do início do século XX, passará então a oferecer.

Referências

- ANESKO, Michael. **“Friction With the Market”: Henry James and the Profession of Authorship**. Nova York: Oxford University Press, 1986.
- BALZAC, Honoré de. “A obra-prima ignorada”. **A comédia humana**. Orientação, instruções e notas de Paulo Rónai. Nova edição, revista. São Paulo, Editora Globo, 1992.
- BEGLEY, Louis. “Introduction”. James, Henry. **The Other House**. Nova York: New York Review Books, 1999.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CULVER, Stuart. “Ozymandias and the Mastery of Ruins: The Design of the New York Edition”. **Henry James’s New York Edition: The Construction of Authorship**. Stanford: Stanford UP, 1995.
- DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoé**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin/Companhia, 2016.
- JAMES, Henry. “The Lesson of Balzac”. **Literary Criticism**, Vol. 2. Nova York: The Library of America, 1984.
- JAMES, Henry. “The American Scene”. **Collected Travel Writings**. Nova York: The Library of America, 1993.
- JAMES, Henry. **The Letters of Henry James**. Ed. Percy Lubbock. Auckland: The Floating Press, 2015.

²⁵ “From the very beginning, James had decided the set [The Novels and Tales of Henry James, New York Edition] should consist of twenty-three volumes. [...] The idea of making the edition selective was entirely James’s, and the choice of twenty-three was not arbitrary. In James’s first essay on Balzac in 1875, inspired by the issue of the collected edition of that novelist, we find him saying, ‘Balzac’s complete works occupy twenty-three huge octave volumes, in the stately but inconvenient edition definitive lately published.’ Thus the Master paid homage not only to New York in his Edition; he bowed respectfully to the Comédie Humaine. His edition would be the ‘comédie humaine’ of Henry James.” (Edel, 1987, p. 624) Sobre a crítica à hipótese de Edel, destacam-se, entre outros, Anesko, 1986, p. 143-54, Mcwhirter, 1995, p. 4-5, e Culver, 1995, p. 54-55. Vale observar, outrossim, que o número de volumes da Comédie varia bastante, de edição para edição, e que pelo menos a de Michel Lévy (1869-1876), a qual compreende o ano exibido no ensaio citado por Edel, perfaz 24 volumes, o mesmo número de tomos lançados pela Edição de Nova York, durante a vida do autor (dois romances póstumos seriam acrescidos, “The Ivory Tower” e “The Sense of the Past”, em 1917). Ver Mcwhirter, 1995 e também o arquivo da Bibliothèques Patrimoniales de Paris (<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001919831>) e as informações fornecidas pela Maison de Balzac (<https://www.maisondebalzac.paris.fr/vocabulaire/furne/protocole.htm>).

²⁶ James (2003, p. 21) escreveria ao editor, romancista e amigo William Dean Howells que o conjunto dos prefácios poderiam formar “um tipo de manual abrangente ou vade-mécum para os aspirantes em nossa árdua profissão”.

JAMES, Henry. “Prefácio a **Retrato de uma Senhora**”. **A arte do romance**: Antologia de prefácios. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Editora Globo, 2003.

JAMES, Henry. **Letters to An Editor**. Clement Shorter’s private print. Londres: 1916.

JAMES, Henry. **Os embaixadores**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

JAMES, Henry. **A madona do futuro**. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Imago, 1997.

JAMES, Henry. **The Notebooks of Henry James**. Ed. F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock. Nova York: Oxford University Press, 1947.

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

JAMES, Henry. **The Letters of Henry James**, Vol. 1. Ed. Percy Lubbock. Londres: MacMillan and Co., 1920.

KAISERLIAN, Michelle. “The Imagined Elites of the Omar Khayyám Club”. Poole, Adrian *et al.* **FitzGerald’s Rubáiyát of Omar Khayyám**: Popularity and Neglect. Londres e Nova York: Anthem Press, 2011.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MCWHIRTER, David. “‘The whole chain of relation and responsibility’: Henry James and the New York Edition”. **Henry James’s New York Edition**: The Construction of Authorship. Stanford: Stanford UP, 1995.

MORETTI, Franco. **Distant Reading**. Londres: Verso, 2013.

OULAHAN, Richard V. “Political Battle Gave Joy to Colonel Harvey”. In: *The New York Times*, August 26, 1928, p. 129. Disponível em: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1928/08/26/issue.html>. Acesso em: 19 de out. de 2024.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

WAUGH, Arthur. “London Letter: The Quarterly Dinner of the Omar Khayyám Club” (Ed. Rosemarie Morgan). **The Hardy Review**, Vol. 10, No. 1 (SPRING 2008).