

A estrutura ético-moral de "A fera na selva" de Henry James

The ethical-moral structure of "The beast in the jungle" by Henry James

Lucas Zamberlan

Universidade Federal de Santa Maria

Lucas Tokuhara

Universidade Federal de Santa Maria

Tiago Collect

Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: O objetivo deste artigo é demonstrar que tanto os procedimentos narrativos quanto a estrutura da novela “A fera na selva”, de Henry James, possuem como determinação essencial um conteúdo ético-moral. Para a fundamentação teórica, foram utilizados os trabalhos de Booth (1980), Tomachévski (1978) e Friedman (2002), dentre outros. Os resultados obtidos apontam que as técnicas literárias utilizadas por James buscam formar um sistema de valores que guia os juízos do leitor em relação às personagens – construindo, assim, uma estrutura ético-moral.

Palavras-chave: A fera na selva; Henry James; Valor

Abstract: The aim of this article is to demonstrate that both the narrative procedures and the structure of the novella “The Beast in the Jungle” by Henry James are fundamentally driven by an ethical-moral content. The theoretical foundation is based on the works of Booth (1980), Tomachevski (1978), and Friedman (2002), among others. The results indicate that the literary techniques employed by James seek to construct a system of values that guides the reader’s judgments towards the characters – thereby creating an ethical-moral structure.

Keywords: The beast in the jungle; Henry James; Value

Considerações iniciais

Não parece controverso afirmar que as páginas finais de “A fera na selva” foram construídas para causar um grande impacto no leitor.

Escrita por Henry James e publicada em 1903, a novela tem por protagonista John Marcher, um homem de meia idade que não consegue afastar o presságio de que sua vida será acometida

por um acontecimento estranho e terrível. Este fardo, contudo, é parcialmente aliviado quando a personagem reencontra May Bartram, uma velha conhecida. Detentora de um temperamento afável e abnegado, May, ciente do segredo de John, garante que irá esperar junto com ele o evento extraordinário ocorrer. A partir disso, o leitor acompanha uma série de eventos cotidianos, quase banais, nos quais, aparentemente, nada acontece. Tal situação, porém, é quebrada com o declínio do estado de saúde e a eventual morte de May Bartram. Desolado, John passa a vagar sem rumo, visitando o túmulo da amiga com frequência – e é justamente em uma das visitas que de repente percebe fracasso de sua própria vida: o acontecimento terrível ao qual estava predestinado nada mais era do que uma longa espera, o viver cauteloso que nem mesmo pode ser chamado de viver. Ele percebe, com isso, uma verdade que, por seu próprio egoísmo, não pôde antes constatar: May o amava e a salvação da vida de John seria ter retribuído este sentimento. No entanto, a revelação foi anunciada tardivamente; tudo o que restava da amiga era uma lápide fria – a fera, sempre à espreita, havia saltado da selva e o atacado impiedosamente.

A partir deste breve resumo do enredo, o leitor logo perceberá que esta novela, seguindo a linha de diversos outros trabalhos de James (como “A taça de ouro”), acaba por ter, em seu eixo central, a questão do fim da inocência: assim sendo, o momento de apreensão da realidade coincide com a ruína da personagem principal. Como aponta Luiza Larangeira da Silva Mello, tal princípio atuante na trama remonta à própria tradição intelectual norte-americana – especialmente na visão a respeito do mito da queda de Adão, que passa a ser visto como positivo: deste modo, o fim da inocência não só coincide com o conhecimento da realidade, mas se torna a condição de possibilidade para que a dimensão moral do ser humano seja instaurada. Afinal, para “esta vertente interpretativa, o pecado e o conhecimento do mal são partes do processo de amadurecimento moral do indivíduo” (Silva Mello, 2014, p. 85). Neste sentido, o estado de completa inocência implica a incapacidade de distinguir o bem do mal – em suma, “implica a debilidade do juízo moral” (Silva Mello, 2014, p. 85). Percebe-se, com isso, que a referida novela não é meramente um objeto de apreciação desinteressada. Ao contrário, ela carrega, em seu âmago, um conteúdo ético-moral que se torna a base para a criação do efeito único do final. Ou seja, a obra, procurando afetar sensivelmente o leitor, busca construir uma trama que faça com que o sujeito que apreende o texto também repense suas próprias condutas, a forma com que vive.

Decerto que o próprio James encarou o problema da moralidade de formas muito diferentes ao longo de sua trajetória tanto de ficcionista quanto de crítico literário. Vivien Jones, em seu livro “James the critic” (Jones, 1985), traça os diferentes usos que o termo teve nas mãos deste escritor: ora aparecia como uma espécie de *ethos* de um povo, sentido presente em expressões como “consciência moral americana”, que designava a possibilidade de autoconhecimento da nação, um possível traço distintivo dos americanos com os europeus (frequentemente assumindo tons enrijecidos, de condenação a práticas de outros povos vistas como imorais); também foi

utilizado como um princípio estético, ligado ao assim chamado “realismo moral” – um sentido que foi instrumentalizado para a defesa do ideal dramático na ficção (aquele que poderia tematizar da melhor maneira os diversos dilemas internos das personagens); é possível ainda dizer que a moral, para James, designou uma área específica da consciência, a qual ele tão urgentemente buscava representar. Ciente destas discussões, este trabalho buscou tratar a questão moral como um mecanismo que guia os juízos do leitor, atuando tanto na construção estrutural da obra quanto na escolha das técnicas narrativas empregadas (ou seja, as duas últimas dimensões da moral foram acentuadas).

Neste sentido, o presente artigo tem por objetivo defender que a dimensão ética, justamente por sobredeterminar a utilização dos procedimentos narrativos, bem como a construção da estrutura da novela, não é um mero acessório, mas um elemento fundacional de “A fera na selva”. Assim sendo, a argumentação foi dividida em dois momentos: na primeira parte será discutida a maneira como as técnicas narrativas são empregadas para manipular, por meio de um sistema de valores, as simpatias e juízos do leitor; já a segunda parte se concentrará em demonstrar que a estrutura da novela corresponde a uma estrutura ético-moral e, para defender esta tese, será realizada uma análise de capítulos selecionados da obra.

Efeitos estéticos, efeitos éticos

Para que o momento de agudização dramática do final da novela seja efetivo, há certas condições que precisam ser atendidas.

Inicialmente, é necessário que o leitor seja completamente cativado por May Bartram. Este fator cumpre um duplo papel: ao mesmo tempo em que faz com que a morte da personagem seja um violento baque, ele também permite o desabrochar de um sentimento de compaixão pelo amor irrealizado – o que aumenta a carga trágica do final. Todavia, o efeito único não se sustentaria caso a novela fosse construída com May sendo a encarnação de todas as virtudes e qualidades possíveis em um ser humano, em contraposição a John, figura execrável e egoísta. Para que o trágico se expresse, é preciso que o leitor se compadeça do destino do protagonista; portanto, este, ao mesmo tempo em que é detentor de uma falha que causará sua ruína, também não pode despertar apenas repulsa. Neste sentido, a solução escolhida para resolver a aparente contradição da figura de Marcher se deu por meio de uma técnica muito cara a James: a de relatar a história centralizando o narrador na consciência da personagem.

Esta questão está no âmago das preocupações centrais de James, as quais poderiam ser resumidas a partir da seguinte pergunta: como encontrar a técnica adequada para retratar uma determinada experiência? Embora seus trabalhos na prosa de ficção sejam um brilhante atestado do quão longe este escritor conseguiu avançar na discussão, é certo que ela só foi plenamente

explicitada em um momento posterior: ao reeditar suas obras, em um conjunto conhecido como as “New York Editions”. Nelas, James aproveitou a ocasião para escrever frutíferos prefácios, nos quais abordava diversos problemas relativos à composição literária. “A única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida” (James, 1995, p. 21), afirma em “A arte da ficção” (o mais célebre destes textos críticos, frequentemente lido quase como uma síntese do programa estético jamesiano). Contudo, visto que a vida em sua totalidade é praticamente impossível de ser exprimida em todas as suas determinações, foi quase inevitável que a problemática se deslocasse, ao invés, para a maneira como “alguém apreende lucidamente a experiência da vida, no seu valor moral” (Junkes, 1997, p. 148). Tal lucidez, porém, não implica que este alguém seja um indivíduo plenamente consciente de seus defeitos e qualidades; ao contrário, o caráter lúcido está mais intimamente relacionado com um ideal de sensibilidade:

É igualmente excelente e inconclusivo dizer que se deve escrever a partir da experiência; para nosso hipotético aspirante, tal declaração pode ter sabor de zombaria. Que tipo de experiência é pretendida, e onde ela começa e termina? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; ela é uma imensa sensibilidade, uma espécie de vasta teia de aranha da mais fina seda, suspensa no quarto de nossa consciência, apanhando qualquer partícula do ar em seu tecido. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando acontece de ela ser a mente de um gênio – ela leva para si mesma os mais tênues vestígios de vida, ela converte as próprias pulsações do ar em revelações. (James, 1995, p. 29)

Isto explica, por exemplo, o porquê de James ter escolhido John Marcher para ser o protagonista da novela: por mais que a personagem atravesse a história completamente alheia aos sentimentos de May, muitas vezes incorrendo em interpretações errôneas dos acontecimentos, sua consciência é sensível o suficiente para refletir a respeito da dimensão moral dos fenômenos aos quais está sujeito – só este fator já justifica sua relevância na narrativa.

Entretanto, a defesa feita por James de que o romance deve representar a vida não se dá apenas pela escolha de uma consciência moral. Ela implica, também, uma espécie de depuração de todos os elementos tidos como artificiais. Um caso notável é o do narrador onisciente intruso. Comentando suas impressões de leitura da obra de Anthony Trollope, James condena enfaticamente tais intrusões:

Recentemente me espantei, ao ler muitas páginas de Anthony Trollope, com sua falta de discrição quanto a isso. Numa digressão, num parêntese ou aposto, ele concede ao leitor que ele e esse amigo confiante estão apenas “simulando acreditar”. Admite que os eventos que narrou não aconteceram realmente, e que pode mudar sua história do modo como o leitor preferir. Tal traição de um ofício sagrado me parece, confesso, um crime terrível; era o que eu queria dizer quando falei sobre a atitude de apologia, e isso me choca, por menor que seja, tanto em Trollope quanto teria chocado em Gibbon ou Macaulay. (James, 1995, p. 22)

Embora a condenação das intrusões não seja um princípio rígido (o próprio James por vezes rompe com o princípio da impessoalidade, caso acredite que tal decisão possa favorecer esteticamente a narração, conferindo-lhe intensidade), elas certamente se tornam um problema a partir do momento em que operam uma espécie de quebra da intensidade da ilusão realista. Em outras palavras, uma voz narrativa que se intromete e emite juízos explícitos durante o relato acaba por reforçar a sugestão de que as sequências narrativas estão sendo manipuladas; rompe-se com o sonho ficcional. James, portanto, buscou construir um narrador que se abstém de comentários adicionais ou apologias (como ele mesmo nomeou). Tal figura estaria restrita a relatar os eventos na medida em que são apreendidos por um centro de consciência (papel este normalmente ocupado por uma das personagens) lúcido e sensível – alguém qualificado para tematizar o valor moral da vida. Como aponta Norman Friedman, com a supressão das intrusões do narrador, não só os agentes da trama ganham nova relevância (visto que, agora, os fatos narrados passam a ser mediados por suas percepções), mas também a história “ganha em intensidade, vividez e coerência” (Friedman, 2002, p. 169).

Um dos questionamentos mais imediatos que surgem ao tratar da morte do narrador intruso, porém, é justamente sobre a situação dos juízos e simpatias do leitor. Este é um dos pontos nos quais a estética tangencia a ética; enquanto o primeiro campo diz respeito às sensações e às impressões sensíveis do ser humano (em contraposição ao conhecimento lógico e racional), o segundo constitui um conhecimento que visa oferecer orientação (“Como devo agir?” – eis o dilema fundamental) (Santos, 2012). Tal orientação, contudo, não se dá livremente – ela funciona a partir de valores, que nada mais são do que insígnias que representam uma versão condensada e idealizada de determinada conduta. Contudo, o valor não é meramente um horizonte de diretrizes no qual os sujeitos podem basear suas condutas e julgamentos; especialmente na obra literária, ele é o elemento que atua como baliza, responsável por garantir a própria inteligibilidade do texto, condicionando a resposta do leitor. Como afirma Boris Tomachévski, toda obra literária pede uma atitude do leitor, seja ela de indignação ou simpatia, de tal modo que os julgamentos do receptor acabam por ser encarnados na própria construção do material. Assim, “a obra torna-se atual no preciso sentido do termo, porque age sobre o leitor acordando nele emoções que dirigem sua vontade” (Tomachévski, 1978, p. 172).

Naturalmente, essa noção de que todo texto possui um substrato valorativo indica que o relato estritamente impessoal é uma impossibilidade: contar uma história, mesmo com um narrador supostamente neutro, já implica criar orientação por meio de um sistema de valores. É certo que, nesse caso, os juízos assumem um disfarce mais elaborado, embora seja impraticável o completo desaparecimento. Tal questão (isto é, de que, ao eleger uma técnica, o texto está, na verdade, manipulando os afetos do público) permite retornar ao que foi estabelecido anteriormente em relação à contradição da personagem de Marcher – ou seja, como conciliar as falhas e defeitos

da personagem com a simpatia que deverá ser despertada no leitor (para que o efeito do final se manifeste plenamente)? James, de certo modo, resolveu o impasse ao centralizar a consciência da personagem na voz narrativa. Isto porque a “visão interior prolongada leva o leitor a esperar boa sorte para o personagem com quem viaja, independentemente das qualidades reveladas” (Booth, 1980, p. 261). Porém, esta característica, naturalmente, não implica que os juízos do leitor são completamente suspensos (como se verá mais adiante, na análise do terceiro capítulo da obra, no qual o público deve abandonar Marcher), apenas que eles são suavizados para que o sentimento de piedade possa se manifestar. Porém, para tratar deste ponto, vale um breve retorno.

Genericamente, toda atividade estética, de certo modo, pode ser resumida como um ato que se vale de certos meios (técnicas, procedimentos) para atingir um determinado fim (efeito). Ou seja, está imbricado, em toda realização artística, um aspecto teleológico – aspecto este que, naturalmente, é comandado por valores. Assim sendo, o autor, ao produzir uma nova realidade, também acaba por criar uma série de personagens que se tornam veículos de manifestação do valor (por exemplo, o valor moral de uma obra se concretiza plenamente na medida em que o leitor apreende sensivelmente a conduta das personagens, oferecendo, deste modo, um julgamento para as ações dramáticas). Ocorre, com isso, uma inversão: o autor, anterior aos agentes da história, se encontra na embarçosa situação de somente conseguir efetivar o valor estético e ético de seu trabalho a partir das personagens – estas, por sua vez, nasceram de um criador e, ainda assim, se tornam a forma de manifestação deste mesmo criador; se cronologicamente elas são posteriores, logicamente elas são anteriores. James, com sua pretensão de criar seres vivos e autônomos para povoar suas narrativas, certamente se viu atormentado por tal problemática.

Como aponta Dorothy Hale:

James simultaneamente aumentou a subjetivação da forma romance impregnando-a do ponto de vista dos personagens e depois fez dessa técnica formal a base da arte do romance. Assim, a teoria e a prática jamesianas da arte do romance introduziram a noção de que não apenas existem técnicas narrativas melhores e piores para retratar a autonomia dos personagens, como também que esses métodos compostivos colocam o autor em uma relação ética com seus personagens. Para James, a arte do romance é, portanto, inseparável de uma estética da alteridade que se fundamenta tanto na relação interpessoal implícita entre autor e personagem, estabelecida pela forma do romance, quanto na representação mimética dos próprios personagens como “outros” dotados de vida. Dessa maneira, a noção de que o romancista é servo do personagem que ele cria aparece inserida numa eticidade da composição, cujo fim e medida são representar os personagens como sendo diferentes do autor. (Hale, 2015, p. 34)

Como a formulação de Hale deixa entrever, é evidente que, embora as personagens de James sejam figuras veiculadoras de um valor que provém do próprio autor, elas não se tornam meras marionetes, despidas de autonomia: o critério mais importante é sempre a quantidade de vida que elas são capazes de refletir. É certo, também, que, por mais que o objeto estético tenha

como ponto de partida a consciência de um sujeito, ele não se torna restrito às intenções de seu criador. Isto se dá porque a matéria a ser transfigurada não é estática, mas oferece resistência, “o que acarreta uma problematicidade, uma incerteza ou uma imprevisibilidade relativas quanto a seu resultado” (Vázquez, 1977, p. 320).

Porém, a atividade estética não se restringe apenas à relação escritor-personagem. Uma característica fundamental da obra literária é o fato de que o “autor cria uma imagem de si próprio e uma imagem do leitor; faz o seu leitor, tal como faz o seu *alter ego*; e a leitura mais bem-sucedida é aquela em que os eus criados – autor e leitor – entram em acordo perfeito” (Booth, 1980, p. 153). Logo, o valor cuja encarnação sensível se dá na própria conduta da personagem não é depositado na obra, pelo autor, para se tornar um fim em si mesmo. Ao contrário, o que se deseja é, novamente, afetar o leitor – portanto, a gênese do valor (seja ele ético ou estético) na obra literária se dá como resultado da tensão existente entre autor-personagem-leitor. Este pacto proposto, contudo, não possui garantias de que vá se efetivar e, normalmente, toda a falha desta relação advém de um mesmo ponto: se a imagem do leitor, necessária para a imersão no texto, representar uma projeção na qual o próprio sujeito que lê não deseje se engajar, não deseje ser – isso pode se dar por vários motivos: recusa moral, de princípios intelectuais etc. (Booth, 1980, p. 153).

Tais formulações serão de extrema importância para a análise da estrutura de “A fera na selva”, ao mesmo tempo em que acabam por comprovar, definitivamente, que o grande desejo de Henry James era “chegar a valores éticos que, encontrando sua melhor formulação estética, possibilitavam a produção da obra de arte autêntica” (Graça, 1995, p. 10).

A estrutura ético-moral de “A fera na selva”

A divisão estrutural mais evidente de “A fera na selva” foi dada pelo próprio autor, a saber, os seis capítulos numerados que repartem diferentes momentos da vida de John e May. A presente investigação, portanto, tomará tal divisão como ponto de partida.

Como desenvolvido anteriormente, as necessidades que se impõem para a concretização do efeito único da novela podem ser resumidas do seguinte modo: o leitor deve ser plenamente conquistado pela personagem de May Bartram e sentir, por John Marcher, um misto de moderada frustração e piedade.

Assim sendo, os eventos que se sucedem no primeiro capítulo são muito simples: na luxuosa propriedade de Weatherend, John reencontra May, uma mulher que conhecera há tempos, em uma visita à Itália. Os dois logo se aproximam, a princípio conversando sobre as lembranças do primeiro encontro, até que May revela estar ciente do segredo de John e, compadecendo-se da situação (entre outros motivos), afirma que irá esperar o evento extraordinário junto com ele. Decerto que as condições preparatórias para o final, neste sentido, já são prontamente atendidas

logo no capítulo inicial. Para entender a manipulação dos valores, que interfere na criação de simpatias do leitor, um trecho é de especial relevância. Trata-se do momento em que John toma coragem para falar com May e, adiantando-se, quer, de uma forma ou de outra, provar que se lembra exatamente de todos os eventos que se deram na Itália:

Ela confessou seu desapontamento – estava tão certa de que ele não se lembrava; para provar que sim, e quanto, ele começou a despejar recordações que se multiplicavam à medida que as suscitava [...]. Marcher se sentiu lisonjeado, a iluminação era brilhante, mas o que realmente mais lhe deu prazer foi quando ela o fez ver, divertida, que na sua ânsia de fazer tudo certo ele havia lembrado quase tudo errado. Não tinha sido em Roma – tinha sido em Nápoles; não fora oito anos antes, fora quase dez. Ela não estava com seus tios, e sim com a mãe e o irmão; além do mais, não era com os Pembles que ele estava, mas com os Boyers, voltando de Roma em sua companhia – um ponto em que ela insistiu, para ligeira confusão dele, e do qual tinha provas na mão: os Boyers, ela já conhecia [...] e essas pessoas que estavam com ele é que os haviam apresentado um ao outro. (James, 1985, p. 17-8)

Como apontam Filho e Costa, logo nesta interação uma curiosa dinâmica já se estabelece. Confiando na precisão de suas lembranças, John acaba por relatar uma versão errônea dos acontecimentos passados – imprecisões que são prontamente ajustadas por May. Assim, nessa relação, “é construída, de um lado, uma personalidade precipitada, segura de si e equivocada, e, de outro, uma subjetividade modesta, exata e correta” (Filho; Costa, 2019, p. 4).

Contudo, por mais que May esteja corrigindo as impressões errôneas de John, nossa simpatia por ela nunca é desfeita. Mesmo que os juízos explícitos do narrador intruso não estejam presentes, o narrador jamesiano logo encontra outras formas de manusear os valores: apesar de estar errado, John não se aborrece com as correções, pois May relembraria dos acontecimentos passados de uma forma divertida (julgamento de Marcher, enunciado em discurso indireto livre). Até mesmo a veracidade da fala de May não é passível de ser contestada, visto que ela possuía provas para tudo o que estava enunciando (como expresso ao final do trecho). Mais adiante, as simpatias do leitor por May aumentam quando ela revela saber do segredo de John. De início confuso, ele já não se recordava mais de ter se aberto com a amiga. Curioso, todavia, é um breve comentário enunciado em discurso indireto livre: “A vaidade das mulheres tem boa memória, mas ela não lhe estava cobrando um galanteio ou um equívoco” (James, 1985, p. 20) – que parece indicar a complexidade dos motivos de May; ela não parece relembrar do passado para se vangloriar. Mais adiante, após fazê-lo se lembrar, ela o assegura:

– Bem – ela respondeu rapidamente: - Eu própria não falei com ninguém. Nunca, mas nunca repeti o que você me disse. – Ela o olhou de maneira a que ele acreditasse no que dizia. Os olhos de ambos se encontraram de tal forma que ele não teve a menor dúvida:
 - E jamais direi. (James, 1985, pp. 22-3)

Toda esta exposição, em síntese, já assegura o leitor as seguintes informações sobre May Bartram: seu caráter é afetuoso (pois John não se irritou em ser corrigido) e confiável (evidente na medida em que ela apresentou provas de que falava a verdade); não é uma mulher dada a vaidades, visto que não cobrava galanteios; e, acima de tudo, nunca revelou o segredo de John para ninguém. Estes dados, por sua vez, já direcionam o leitor para ter uma visão positiva de May, que é ainda mais consolidada ao final do capítulo, no trecho: “– Vou esperar com você – disse May Bartram” (James, 1985, p. 28) – enunciação esta que causa um grande impacto tanto em John quanto no leitor, haja visto que o principal tema do capítulo é justamente o da solidão. Tal caráter fica explícito, por exemplo, logo após o segredo ter sido revelado:

Era tamanha a sinceridade dela que, embora quase excessiva, deixou-o à vontade sobre uma possível ironia. De certa maneira o caso todo era uma nova atração para ele – isto é, desde que aquilo era do conhecimento dela. Não tendo assumido uma atitude irônica, ela claramente assumiu uma de simpatia, algo que ele, durante todo esse tempo, jamais tivera de quem quer que fosse. O que sentia era que não estaria em condições de contar-lhe agora, mas poderia se beneficiar, talvez de forma requintada, com o acaso que o levara a fazê-lo anteriormente. (James, 1985, p. 23)

A solidão, portanto, pode ser constatada logo após a constatação da simpatia de May, no fato de ser algo que John “jamais tivera de quem quer que fosse” (James, 1985, p. 23).

Não só isso, mas a estrutura geral do primeiro capítulo, bem como dos demais (com exceção do terceiro, que representa uma inflexão na trama), segue a curiosa ordenação de Sumário + Cena. No trecho em que longos acontecimentos são “resumidos e compactados” ocorre um esforço para representar a consciência moral de John Marcher; tal representação é sempre trabalhada ao redor de um tema em específico, que encontra sua concretização no relato cênico. Assim, o primeiro capítulo trata da solidão e encena este tema na conversa de John e May. Estrutura praticamente idêntica é reproduzida no capítulo seguinte, desta vez, a partir do egoísmo:

Estava preparado, mesmo assim, para ser egoísta – só um pouco – já que na verdade nenhuma ocasião mais tentadora se tinha apresentado. “Só um pouco”, em resumo, era justamente o máximo que May Bartram permitiria. Ele jamais exerceria sobre ela o menor predomínio, e tinha sempre em mente as coordenadas que sua consideração por ela – a mais alta – exigiam que seguisse. (James, 1985, p. 33)

Esta temática é crucial para o capítulo, pois o leitor é levado a conhecer as falhas de caráter de Marcher (implícitas de modo muito sutil na parte anterior) e, assim sendo, logo é orientado a abandoná-lo, a não aceitar suas condutas (bem como o efeito de simpatia suscitado pela técnica de narrador com consciência centralizada). Deste modo, percebe-se que John se enxerga acima do mundo; sua cordialidade nasce do seu senso de superioridade, pois acredita que ninguém poderá

alcançar o elevado padrão de conduta ao qual ele se acredita portador – motivo pelo qual enxerga a todos com compaixão (sentimento este que nasce de sua própria arrogância):

Não incomodava os outros com a excentricidade de obrigá-los a conhecer um homem mal-assombrado, ainda que em certos momentos tivesse a maior tentação de ouvi-los dizer que estavam eles próprios bastante assombrados. Se ficassem tão assombrados quanto ele – que nunca deixara de estar uma hora sequer de sua vida – saberiam o que isso significava. Mesmo assim, não lhe cabia assombrá-los, e ele se limitava a ouvi-los com suficiente civilidade. Esta a razão pela qual tinha tão boas maneiras – embora possivelmente fosse um tanto sem graça; esta a razão, acima de tudo, de se considerar um homem razoavelmente – e até, quem sabe, extraordinariamente – desprendido num mundo ganancioso. (James, 1985, pp. 32-3)

Este senso de superioridade é o principal fator que acarreta a leitura errônea que John faz das situações. Isto fica evidente em um momento posterior do capítulo. Ao perceber o quanto ele e May se aproximaram, John afirma que isso se deu porque: “Haviam desde cedo decidido que a sociedade felizmente não era inteligente, e a margem que isso lhes concedia tornara-se um dos lugares-comuns habituais entre eles” (James, 1985, p. 38) – o que, evidentemente, não explica as razões de May. Ela não se associa a John por enxergar um igual dentre um mar de ignorantes, mas porque nutre sentimentos amorosos profundos por ele.

Assim sendo, seguindo a coerência estrutural estabelecida anteriormente, o segundo capítulo se inicia por um sumário narrativo que desenvolve o tema do egoísmo – unidade esta que é frequentemente associada às debilidades da consciência de Marcher. Deste modo, a cena do capítulo acaba por, também, ter como núcleo central a mesma unidade temática do sumário: John decide confrontar May, desconfiado de que a amiga está escondendo algo. Crente de que ela já sabe o teor do acontecimento extraordinário que o vai acometer, ele a pressiona, alheio aos sentimentos de May, não pensando em mais nada a não ser em seu próprio destino:

– Você sabe e está com medo de me contar. É tão ruim, que você tem medo de que eu descubra. Devia ser tudo verdade, pois realmente parecia que, inesperadamente para ela, ele havia cruzado alguma linha sagrada que ela havia secretamente traçado a seu redor. Mas ela, afinal, não precisava ter-se preocupado; e o verdadeiro clímax foi que ele, de qualquer modo, também não precisava:
 – Você jamais descobrirá. (James, 1985, p. 45-6)

A estrutura “Sumário + Cena” da obra, contudo, não é apenas uma fórmula responsável por ordenar os acontecimentos. Como já estabelecido, o sumário, ao mesmo tempo em que expõe uma série condensada de acontecimentos, também representa a consciência de John Marcher, ou seja, acaba por se tornar uma reflexão geral sobre o comportamento, sobre a conduta humana que é, por sua vez, cristalizada nas unidades temáticas (solidão, egoísmo etc.) da obra. O relato cênico, por outro lado, não é apenas um momento de agudização dramática, mas uma encarnação dos ideais que obtiveram seus respectivos desenvolvimentos nos trechos sumarizados – a cena,

portanto, é uma espécie de aplicação prática das condutas. Neste sentido, a estrutura do livro é uma estrutura ético-moral, ou, melhor dizendo, uma composição que parte da dimensão ética (que trata do comportamento de um ponto de vista geral) para alcançar as determinações morais localizadas (o particular; uma série de condutas representada por normas).

Esta estrutura, todavia, possui uma íntima ligação com o sistema de valores criado pela obra, cujos efeitos podem ser percebidos nos juízos do leitor em relação às personagens. Isto fica evidente quando, ao analisarmos o terceiro capítulo, percebemos uma espécie de ruptura com a estrutura ético-moral do “Sumário + Cena” – ruptura esta que coincide não só com uma mudança de direcionamento do enredo, mas também com a própria mudança da percepção que o leitor tem da personagem de John Marcher.

O terceiro capítulo já se inicia com um sumário de Marcher ruminando as palavras finais de May (“Você nunca descobrirá”) – para ele, a afirmação veio não só como um estranho alívio para sua consciência, mas também como uma “advertência contra o egoísmo” (JAMES, 1985, p. 47). Tal advertência não é direcionada tanto à personagem quanto ao leitor. Isto porque, como mencionado anteriormente, a estrutura deste capítulo não segue a fórmula do restante do livro, pois é composto por “Sumário + Cena + Sumário”. Esta inflexão não é apenas formal e temática, mas valorativa, ou seja, no terceiro capítulo, a imagem do leitor projetada pelo texto deve se desprender da personagem de Marcher. Se nos capítulos anteriores existia um misto de simpatia, piedade e frustração, agora, somente esta última dimensão é acentuada – embora, naturalmente, ela mesma não anule completamente os valores positivos do leitor para com a personagem. Caso isto acontecesse, o final do livro perderia o impacto; é importante lembrar que a frustração, afinal, só se dá porque não desejamos a completa infelicidade para alguém.

O ato de abandonar Marcher se dá lentamente, com o leitor, aos poucos, se decepcionando com a consciência alheia da personagem. No início do capítulo, John afirma estar repensando seu egoísmo, defeito que ele prontamente decide sanar, levando May regularmente para a ópera, convicto de que estava compensando todas as suas faltas. O leitor, porém, sabe que tal atitude não resolve o problema – ele tem, devido ao final do capítulo anterior, uma vaga consciência de que algo importante lhe escapa (embora só conseguirá formular este dilema, em toda a sua plenitude, ao terminar a novela). É justamente neste ponto da história que há a inserção de um motivo dinâmico, a doença de May, que modifica radicalmente a situação dramática. Contudo, depois deste fato, o leitor perde ainda mais a simpatia por Marcher devido à maneira egoísta com que ele enxerga o estado de saúde da amiga: “E se ela morresse antes de ficar sabendo, antes de ver?” (James, 1985, p. 52) – diante da fragilidade do outro, John só pensa em *seu* momento, se alguém estará lá para presenciar.

O momento da doença também é ainda mais agudizado pela cena anterior à revelação, na qual merece destaque especialmente o fim:

Ele teve o cuidado de receber a observação com simpatia:

– Você é tão delicada, tão bonita para comigo! Como poderei jamais lhe pagar?

Ela fez a sua última pausa grave, como se tivesse de escolher o caminho. Mas escolheu:

– Continuando como você é. (James, 1985, pp. 49-50)

Este momento revela não só as motivações para as ações de May, como também toma por função descolar ainda mais o leitor da personagem de John, incapaz de perceber os sentimentos da amiga, a qual vive com a esperança de que os dois possam efetivamente compartilhar uma vida juntos; mas, John, ao invés, assume apenas que ela “vivia a fim de ver o que *houvesse* para ser visto, e estaria destruída se tivesse de desistir antes de apresentar-se a visão” (James, 1985, p. 52).

Apesar de ser um dos mais breves da novela, o terceiro capítulo ocupa um papel central na estrutura geral da obra. Ao final desta peça, o leitor é prontamente levado a recusar a conduta de Marcher, a recusar seu egoísmo. A estrutura “Sumário + Cena + Sumário”, exclusiva desta seção, também acompanha a inflexão sofrida tanto pelo enredo quanto pelo leitor – o que ela comunica é muito simples: ao protagonista foi concedida a chance de mudar, de tomar as rédeas da própria vida – oportunidade esta que ele desperdiça, fechando-se em sua própria consciência, no movimento autocentrado do sumário. Os capítulos restantes da novela, naturalmente, retornam ao modelo habitual, conformando uma totalidade simétrica que se ajusta aos postulados éticos que o autor propôs na narrativa, mas o leitor sabe que já é tarde demais para John Marcher – a caminhada para o final é uma longa vigília para o ataque final da Fera.

Considerações finais

Em suma, para construir o efeito do final, a novela “A fera na selva” necessita cumprir dois requisitos básicos: ao mesmo tempo em que deve despertar, no leitor, a plena simpatia por May Bartram, também deve construir a personagem de John Marcher de tal modo que o público deverá experimentar, por ela, um misto de piedade e frustração.

Como forma de resolver os sentimentos em relação a John Marcher, James buscou compor a novela a partir de uma técnica na qual estava plenamente familiarizado: a de centralizar a voz narrativa na consciência da personagem. Fazendo isto, ele mantém o leitor a uma distância próxima do agente da trama, o que torna o despertar das simpatias uma tarefa muito mais fácil de ser manejada. Contudo, estas mesmas simpatias não são construídas apenas pela técnica narrativa, mas também, por um todo um sistema de valores que é próprio da obra. Tal sistema nasce da relação entre autor, personagem e leitor e serve de direcionamento para os juízos emitidos ao longo do enredo.

Ao analisar o sistema de valores, pode-se afirmar que a estrutura dos capítulos da novela se dá, majoritariamente, pelo modelo “Sumário + Cena”: no sumário, toma-se contato com uma série de acontecimentos concentrados e com uma reflexão geral sobre o comportamento de Marcher

(cristalizado nas unidades temáticas, que podem corresponder à solidão, egoísmo etc.); já a cena funciona como uma forma de encarnação sensível das ideias que foram summarizadas – neste sentido, pode-se afirmar que a estrutura de “A fera na selva” corresponde a uma estrutura ético-moral, ela vai do universal ao particular.

E mesmo o capítulo três, que representa uma exceção ao modelo de “Sumário + Cena”, também apresenta uma coerência interna, pois, nele, ocorre a introdução de um motivo dinâmico (doença de May) que afeta o andamento do enredo – ao mesmo tempo em que se opera um “abandono” do leitor em relação à personagem de John Marcher.

Referências

- BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- FILHO, Sandro Araújo Freitas; COSTA, Natasha Vicente da Silveira. Uma leitura especial de *The beast in the jungle*, de Henry James. Fortaleza, **Revista de Humanidades**, v. 33, 2019, pp. 1 – 11. Disponível em: <https://doi.org/10.5020/23180714.2018.8860>. Acesso em: 23/10/24.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. São Paulo, **Revista USP**, n. 53, 2002, pp. 166 – 182. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>. Acesso em: 23/10/24.
- GRAÇA, Antônio Paulo. Alegorias da consciência moral. In: JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Tradução de Daniel Piza. São Paulo, SP: Imaginário, 1995, pp. 7 – 18.
- HALE, Dorothy. “Othering Maisie”: Pelos olhos de Maisie e a estética jamesiana da alteridade. São Paulo, **Literatura e Sociedade**, v. 18, n. 17, 2015, pp. 29 – 43. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i17p29-43>. Acesso em: 23/10/24.
- JAMES, Henry. A arte da ficção. In: JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Tradução de Daniel Piza. São Paulo, SP: Imaginário, 1995, pp. 19 – 46.
- JAMES, Henry. **A fera na selva**. Tradução de Fernando Sabino. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1985.
- JONES, Vivien. **James the critic**. New York: Palgrave Macmillan, 1985.
- JUNKES, Lauro. Romancistas e teoria do romance. Florianópolis, **Anuário de Literatura**, n. 5, 1997, pp. 131 – 158. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5413/4837/1704>. Acesso em: 23/10/24.
- SANTOS, José Manuel. O que é ética?. In: SANTOS, José Manuel. **Introdução à ética**. Lisboa: Documenta, 2012, pp. 31 – 59.
- SILVA MELLO, L. L. “O historiador das consciências delicadas”: ficção, realidade e ética na obra de Henry James. Ouro Preto, **História da Historiografia**, n. 16, 2014, p. 75 - 89. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/844/495>. Acesso em: 26/05/24.
- TOMACHÉVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre, RS: Globo, 1978, pp. 168 – 204.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **Filosofia da praxis**. Tradução de Luiz Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.