

A arte da experimentação: centros de consciência e rupturas narrativas em *A Taça de Ouro*

The art of experimentation: centers of consciousness and narrative ruptures in *The Golden Bowl*

Cléverson Felix Rodrigues

Universidade do Estado da Bahia

José Carlos Felix

Universidade do Estado da Bahia

Resumo: Este artigo analisa *A Taça de Ouro* (1904), última obra de Henry James, destacando suas inovações narrativas e estilísticas, com ênfase nos “centros de consciência” e nos personagens-refletores. A pesquisa discute como James fragmenta a narrativa, descentralizando a autoridade do narrador onisciente e atribuindo maior protagonismo aos personagens na construção da história. O estudo também aborda como a obra antecipa questões centrais do modernismo literário, como a fragmentação narrativa e a problematização da função do narrador, propondo uma abordagem que reposiciona o debate das relações entre narrador e personagens, consolidando o legado de James como precursor das vanguardas do século XX.

Palavras-chave: Henry James; Narração; Ficção Inglesa

Abstract: This article analyzes *The Golden Bowl* (1904), Henry James's last novel, emphasizing its narrative and stylistic innovations, particularly the “centers of consciousness” and the “reflectors”. The study examines how James fragments the narrative, decentralizing the authority of the omniscient narrator by granting the protagonism to characters in shaping the story. It also discusses how the novel anticipates central features of literary modernism, such as narrative fragmentation and the problematization of the narrator's role. Ultimately, the article highlights James's repositioning of the relationship between narrator and characters, consolidating his legacy as a precursor to the *avant-garde* movements of the 20th century.

Keywords: Henry James; Narration; English Fiction

Introdução – A experimentação narrativa em Henry James

The Golden Bowl (*A Taça de Ouro*, 1904), último romance publicado por Henry James, alcança o ápice de sua experimentação narrativa, consolidando as técnicas desenvolvidas em obras anteriores,

como *As Asas da Pomba* (*The Wings of the Dove*, 1902) e *Os Embaixadores* (*The Ambassadors*, 1903). Essas obras, pertencentes à fase madura do autor, são marcadas por uma exploração intensa da subjetividade das personagens e do ponto de vista, características que culminam¹ em *A Taça de Ouro*, por meio do emprego sofisticado do narrador refletor e da estrutura em “centros de consciência”. Ao mesmo tempo, tais inovações estéticas inscrevem-se em um movimento mais amplo de transição narrativa, que assinala a passagem das técnicas tradicionais do romance do século XIX para as experimentações formais e subjetivas que definiriam as vanguardas modernistas. Henry James, nesse sentido, ao se apropriar do legado literário das convenções e experimentos estéticos do realismo, preconiza, de forma precursora, as tendências que desafiarão as convenções narrativas e reconfigurariam os paradigmas estéticos e formais do romance no século XX.

Nesse processo, *A Taça de Ouro* dialoga com os conceitos elaborados por teóricos como Wayne Booth (1983) e Austin-Smith (1992), que destacam o narrador refletor e os centros de consciência como recursos centrais para a evolução da narrativa moderna. Booth (1983), em especial, argumenta que tais “centros de consciência” atuam como espelhos multifacetados, refletindo tanto a interioridade dos personagens quanto explorando a fragmentação das experiências humanas no início do século XX. Austin-Smith (1992), em especial, contribui ao situar essas técnicas no contexto de uma retórica narrativa que simultaneamente subverte e reorganiza as convenções literárias.

Logo, em sua fase madura, a prosa de James redefine os limites da ficção, ao tensionar as convenções consolidadas por estéticas como o realismo, apontando para as experimentações da estética modernista. No Brasil, cabe ressaltar que o romance foi traduzido por Alves Calado e publicado pela Galera Record em 2002, coincidentemente impulsionado pelo sucesso da adaptação cinematográfica dirigida pela equipe Merchant-Ivory em 2000, amplamente elogiada pela crítica. Posteriormente, foi reeditado pela BestBolso em 2009, alcançando uma nova geração de leitores.

Enraizado na tradição realista, mas profundamente orientado pela transição estética rumo ao modernismo literário, o romance destaca-se como um marco na evolução da técnica do “narrador refletor”, modulado por uma abordagem narrativa que desloca o eixo da onisciência tradicional para uma perspectiva que privilegia a interioridade dos personagens, permitindo assim a construção de uma narrativa notadamente mediada por suas percepções, pensamentos e emoções. Com efeito, o emprego desse recurso, somado à organização da trama em centros de consciência, compõe uma arquitetura narrativa que oscila entre controle e fragmentação, refletindo a tensão interna da tradição do romance entre a autoridade do narrador onisciente e a fragmentação da subjetividade moderna.

De fato, dentre os métodos narrativos empregados por James, o narrador refletor é uma das inovações mais estudadas pela crítica. Nos romances iniciais, como *O Retrato de uma Senhora*

¹ O termo ‘culminação’ é empregado em sentido descritivo, ciente das discussões críticas que questionam a ideia de uma evolução linear ou de um ponto de chegada definitivo na trajetória de Henry James.

(*The Portrait of a Lady*, 1881), James ainda utilizava um narrador onisciente em terceira pessoa, conduzindo a narrativa com autoridade. Contudo, nas novelas de transição, como *Os Papéis de Aspern* (*The Aspern Papers*, 1888) e *A Outra Volta do Parafuso* (*The Turn of the Screw*, 1898), já se percebe um câmbio significativo: os personagens assumem progressivamente um papel mais ativo na construção da história, marcando a passagem para sua fase madura. Nesse contexto, *A Taça de Ouro* desponta como a obra em que o narrador refletor atinge sua plena realização, permitindo que o ponto de vista se desdobre progressivamente de uma onisciência centralizada para uma pluralidade de perspectivas.

Tais considerações iniciais são o ponto de partida para o estabelecimento do recorte e foco deste artigo, voltado a examinar como James constrói essa estrutura narrativa complexa, empregando personagens-refletores para intermediar os eventos e tensionando a relação entre autor, narrador e estruturação narrativa. Se, por um lado, a fragmentação dos pontos de vista sugere um jogo de forças entre os personagens, por outro, ela reflete a dinâmica interna da obra, que simultaneamente postula e subverte as convenções narrativas tradicionais. Assim, James não apenas problematiza a noção de autoridade narrativa, mas também transforma o próprio ato de narrar em um exercício de experimentação estética.

Os Refletores de James: O narrador como mediador

Embora seja o romance menos popular da fase madura de Henry James, *A Taça de Ouro* é amplamente reconhecido pela crítica especializada como seu trabalho mais notável (McElderry, 1966). A trama centra-se em Maggie Verver, seu pai, Adam Verver, o príncipe Amerigo, e Charlotte Stant. Maggie, filha do milionário americano Adam Verver, casa-se com Amerigo, um príncipe de família nobre, mas empobrecida. Adam, por sua vez, desposa Charlotte, sem saber que ela e Amerigo foram amantes. A proposta narrativa de James segue o padrão de seus últimos romances, organizando o ponto de vista de modo a permitir uma observação atenta dos acontecimentos por meio de “alguém que contribuísse com o caso com uma certa quantidade de crítica e interpretação” (James, 1997).

O romance divide-se em duas partes, cada uma composta por três capítulos. Na primeira parte, intitulada “O Príncipe”, Amerigo é o personagem refletor central, e é através de sua perspectiva que os demais personagens e eventos são introduzidos. Os três primeiros capítulos apresentam Amerigo, Adam Verver e Charlotte, respectivamente, com Amerigo servindo como o ponto de partida da narrativa. Por sua vez, a segunda parte, “A Princesa”, o foco desloca-se para Maggie Verver, explorando os desdobramentos dos eventos previamente narrados.

McElderry (1966) compara a estrutura dos capítulos de *A Taça de Ouro* a atos de uma peça teatral. No primeiro capítulo, Amerigo funciona como personagem focalizado e refletor, sendo

através dele que se revelam os eventos principais: seu casamento com Maggie e sua relação prévia com Charlotte. Amerigo, nesse sentido, prepara a cena para a narrativa que se segue. No segundo capítulo, Adam Verver torna-se o centro da atenção narrativa. Por intermédio de Amerigo, o narrador introduz o dilema de Adam, que, instigado por Maggie, aceita casar-se com Charlotte. No terceiro capítulo, a perspectiva desloca-se para Charlotte, marcando o encerramento da primeira parte. Na segunda parte, os capítulos finais (quatro, cinco e seis) passam a ser narrados a partir da consciência de Maggie, que emerge como o centro narrativo predominante e, de certa forma, assume uma função simbólica da própria “taça de ouro”. Assim como Milly Theale em *As Asas da Pomba*, Maggie realiza uma transição significativa, movendo-se da inocência à experiência.

Seguindo a tipologia postulada por Friedman (2002), o narrador em *A Taça de Ouro* pode ser enquadrado na categoria de onisciente seletivo múltiplo e refletor, pois reflete as percepções dos personagens e as transmite ao leitor. Contudo, os personagens também filtram os acontecimentos antes de transferi-los ao narrador, estabelecendo uma dinâmica que Austin-Smith (1992) considera fundamental para a técnica de Henry James. Nesse sentido, cabe assinalar que James organiza sua prosa ficcional em “centros de consciência” (Booth, 1983), a partir dos quais cada centro é modulado por um personagem específico. Essa abordagem, fundamentada na ideia de *showing*, possui uma dimensão performativa, pois visa produzir no leitor a impressão de estar diretamente presenciando os eventos narrados. Essa estratégia é reforçada pela precisão com que James especifica os momentos em que esses centros se iniciam e se encerram na trama (James, 1998).

Apesar de sua sofisticação, a complexidade narrativa de *A Taça de Ouro* tem gerado debates críticos significativos, particularmente advinda de uma vertente crítica que interpreta o romance como “ambíguo” e “indeterminado” (Austin-Smith, 1992), devido à dificuldade em acompanhar seus múltiplos pontos de vista. Outros, no entanto, enxergam a disputa pelo controle narrativo entre os personagens inscritos em um jogo de poder, sugerindo que o ponto de vista funciona como uma arena de conflito. Essa tensão entre opacidade e controle ilustra o caráter experimental da obra de Henry James, que, conforme apontado no artigo *A casa da ficção e suas múltiplas janelas*, emprega a narrativa como espaço de elisão e sobreposição entre o narrador onisciente e os refletores (Rodrigues; Felix, 2022). Por sua vez, a onisciência seletiva múltipla é postulada por Friedman (2002) como um procedimento estético narrativo em que:

(...), o leitor ostensivamente não escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da ‘direção de cena’, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens. (Friedman, 2002, p. 177)

Essa estruturação, como discute o artigo, reflete o esforço de James em transcender a linearidade narrativa tradicional visto que a técnica de elisão entre o narrador onisciente e as consciências dos personagens, destacadas por Rodrigues e Felix (2022), conferem à narrativa uma aparência de autonomia que simultaneamente desafia e ampliam os limites das convenções estéticas características do realismo literário.

Com efeito, a escolha de James por essa técnica em *A taça de Ouro* dialoga diretamente com a distinção entre *telling* e *showing*, explorada por críticos como Beach (1932). Enquanto o narrador realista tradicional frequentemente privilegia o *telling*, James opta por explorar as potencialidades de uma dimensão performática características do *showing*, expondo os acontecimentos de forma que “eles contem a si próprios”. Essa estratégia, como argumentam Rodrigues e Felix, insere a obra em um contexto de experimentação modernista, na qual a narrativa performativa substitui o relato direto, transformando a experiência da leitura em uma interação mediada pela perspectiva dos personagens.

Se comparado com outras obras da mesma magnitude e envergadura narrativa, a exemplo de *As Asas da Pomba* (1902), um estudo analítico de *A Taça de Ouro* demonstra indiscutivelmente a evolução e refinamento da técnica de James, que se distancia de uma postura biográfica para adotar estruturas narrativas filtradas pela consciência dos personagens. Essa progressão ilustra um movimento em direção ao que Rodrigues e Felix denominam “multifuncionalidade dos centros narrativos”, nas quais os refletores extrapolam a mera função representativa, incorporando-se a própria estruturação narrativa ao desempenhar uma função agônica na condução da trama e na construção de significados.

O Enigma dos Centros Narrativos: Alternâncias e desafios

Em *A Taça de Ouro*, a estruturação narrativa é sustentada pelos personagens, que operam como centros de consciência que, de acordo Wayne C. Booth, em *The Rhetoric of Fiction* (1983), funcionam como filtros pelos quais a história é vista e sentida.

Os narradores mais importantes, mas não reconhecidos, na ficção moderna são os ‘centros de consciência’ em terceira pessoa, por meio dos quais os autores filtram suas narrativas. Esses ‘refletores’, como James os chamava ocasionalmente, funcionam como espelhos altamente polidos, refletindo experiências mentais complexas, ou como os olhos de câmera, muitas vezes turvos e limitados à percepção sensorial, presentes em grande parte da ficção desde James. Em ambos os casos, cumprem a mesma função dos narradores explicitamente reconhecidos, embora possam conferir intensidades próprias ao relato. (Booth, 1983, p. 153, tradução nossa).²

² “The most important unacknowledged narrators in modern fiction are the third-person ‘centers of consciousness’ through whom authors have filtered their narratives. Whether such ‘reflectors’, as James sometimes called them, are highly polished mirrors reflecting complex mental experience, or the rather turbid, sense-bound ‘camera eyes’ of much fiction since James, they fill precisely the function of avowed narrators—though they can add intensities of their own”. (Booth, 1983, p. 153).

A narrativa da primeira parte do romance principia com o foco no príncipe Amerigo, que atua como personagem refletor e focalizado. O narrador adentra a mente do príncipe, utilizando-o como filtro pelo qual a história é inicialmente apresentada, expandindo gradualmente a perspectiva para outros centros narrativos. Como postula Booth (1983), tais “centros de consciência” funcionam como narradores implícitos, verdadeiros espelhos polidos que refletem experiências mentais complexas, capazes de fazer convergir intensidades próprias à narrativa, mesmo quando limitados por sua subjetividade. Em vista disso, essa dinâmica torna-se um procedimento fundamental na caracterização de Amerigo, a quem o narrador se refere como “nosso personagem” e cuja percepção é descrita como “[...] assim, o representamos como se estivesse captando os ecos de seus próprios pensamentos enquanto perambulava. (James, 2009, p. 6, tradução nossa).³ Nesse sentido, o enfoque inicial, conforme argumentado por Lubbock em *A Técnica da Ficção* (1976), apresenta a narrativa “por cima dos ombros” do príncipe, restringindo o ponto de vista à sua experiência. Embora Henry James tenha como objetivo “mostrar” a história de forma vívida, essa escolha tem como resultado tonar o olhar narrativo inevitavelmente parcial e circunscrito à perspectiva reflexiva de Amerigo. No primeiro capítulo, o foco em Amerigo informa o leitor sobre seu círculo social, incluindo o casal Assingham. Embora secundários, Fanny e Bob Assingham desempenhem um papel crucial ao trazerem nuances para a narrativa mediada por Amerigo. Particularmente, Fanny, que percebe mais do que o príncipe, se posiciona como uma observadora atenta e crítica dos eventos que cercam o relacionamento entre Amerigo, Maggie, Charlotte e Adam Verver (Booth, 1983).

A relação entre Amerigo e Fanny, por sua vez, é caracterizada por uma tensão latente, especialmente em divergências de ambos sobre a amizade do príncipe com Charlotte. Essa tensão culmina em uma espécie de “crise performativa”, descrita pelo narrador:

Por fim, num clímax, ficou bastante claro que eles praticamente haviam parado de fingir—isto é, de fingir que estavam enganando um ao outro com fórmulas. O não dito havia surgido, e houve uma crise—nenhum dos dois poderia dizer o quanto durou—durante a qual ficaram reduzidos, apesar de toda conversa, a olhar um para o outro numa escala bastante incomum. Nesse momento eles poderiam estar mantendo a imobilidade portentosa como uma aposta, sentados para uma fotografia ou até mesmo participando de um *tableau-vivant*. (James, 2009, p. 30).

Essa cena acima ilustra a limitação do narrador em acessar a mente de Fanny Assingham. A visão narrativa permanece restrita ao príncipe, de modo que o que se apresenta são meras conjecturas sobre as ações e emoções de Fanny, mediadas exclusivamente pelos diálogos.

Ademais, o capítulo também explora a interação entre Amerigo e Charlotte durante uma visita a uma loja de antiguidades, onde consideram a compra de uma taça de ouro. O narrador

³ “[...] we thus represent him as catching the echoes from his own thoughts while he loitered”. (James, 2009, p. 6).

hesita entre permanecer com Amerigo ou deslocar o foco para Charlotte, mas a narrativa continua centrada no príncipe, evidenciando a falta de profundidade reflexiva atribuída a Charlotte. Após esse primeiro momento, o narrador desloca o foco para Adam Verver. Sobre esta personagem em particular, Austin-Smith (1992) ressalta que Adam, descrito como um galantuomo por Amerigo e Maggie, torna-se o novo centro de consciência. No entanto, mesmo dominando essa seção do romance, Adam não se estabelece como um refletor suficientemente complexo para sustentar a condução da narrativa.

“Adam Verver, em *Fawns*, naquele domingo de outono, poderia ter sido observado abrindo a porta do salão de bilhar com certa liberdade, isto é, poderia ter sido observado se houvesse um espectador.” (James, 2009, p. 100). Esse excerto evidencia a abordagem de James de apresentar os personagens como objetos de observação, mas também como sujeitos cuja introspecção narrativa permanece limitada. A sugestão de que Adam “poderia ter sido observado” reforça a distância entre ele e o narrador, enfatizando a ausência de uma imersão total em sua interioridade. Como discutido por Booth (1983), os refletores mais eficazes são aqueles que, como “espelhos polidos”, capturam e refletem experiências mentais complexas e dinâmicas, uma qualidade que Adam não demonstra. Sua presença como centro de consciência parece ser mais descritiva e periférica, funcionando quase como um espaço de transição na estrutura narrativa, ao invés de um núcleo que impulse a ação ou a interpretação. Essa estratégia narrativa, portanto, sublinha o esforço de James em experimentar com múltiplos centros, enquanto articula uma crítica sutil às limitações dos próprios personagens em mediar plenamente os eventos da trama.

Beach (1932) aponta que James desenvolve seus personagens introduzindo-os em situações específicas, permitindo que o leitor construa um entendimento prévio sobre eles. Contudo, em *A Taça de Ouro*, o interesse inicial do narrador por Adam rapidamente se dissipa, levando a uma nova mudança de foco narrativo. Desta forma, o narrador, então, volta-se para Charlotte, que, apesar de ser apresentada como um novo centro de consciência, não desempenha um papel significativo como refletora. Segundo Austin-Smith (1992), o narrador parece “perder a esperança” com Charlotte, retornando ao príncipe Amerigo, reiterando a dificuldade em encontrar um personagem capaz de sustentar a narrativa nessa fase inicial.

Assim, a primeira parte do romance revela um problema de comunicação latente, tanto entre os personagens quanto entre o narrador e os eventos. O narrador, ao transitar entre os centros de consciência de Amerigo, Adam e Charlotte, enfrenta dificuldades em acessar plenamente as mentes das personagens e em encontrar uma perspectiva que ofereça profundidade reflexiva suficiente para sustentar a narrativa. Essa limitação é exacerbada pela relutância dos próprios personagens em expressar sentimentos ou abordar questões capazes de romper com a aparente harmonia que tentam preservar. Essa tensão, tanto interna quanto externa, ao mesmo tempo em que fragmenta a narrativa, potencializa a complexidade das relações e a fragilidade das conexões interpessoais.

No entanto, essa fragmentação narrativa, longe de ser um entrave, constitui uma estratégia deliberada de Henry James para explorar as nuances psicológicas e os silêncios que permeiam a convivência social. Ao final da primeira parte, o narrador abandona Amerigo, Adam e Charlotte, redirecionando suas esperanças para Maggie. Diferente dos centros narrativos anteriores, Maggie promete uma maior profundidade reflexiva, sendo construída como uma personagem com maior capacidade de compartilhar sua perspectiva e, potencialmente, iluminar os eventos que permaneciam opacos na narrativa inicial.

Da inocência à experiência: a jornada narrativa de Maggie

Na segunda parte do romance, a narrativa passa a ser conduzida a partir da perspectiva de Maggie Verver, que até então era conhecida apenas através das percepções de outros personagens. Logo, é nesse momento que Maggie converte-se na personagem refletora central, e sua presença em todos os capítulos consolida seu papel como a principal mediadora da trama. Diferentemente da primeira parte, que alternava os centros de consciência de forma fragmentada, a segunda parte oferece uma narrativa mais coesa e centrada, permitindo que a força de Maggie como personagem narradora refletora e focalizadora seja plenamente desenvolvida.

De acordo com Austin-Smith (1992), o narrador reconhece em Maggie uma última esperança para oferecer uma visão abrangente dos eventos. Após a transição por Amerigo, Adam e Charlotte, que demonstraram limitações em sustentar a narrativa, Maggie emerge como uma personagem com capacidade única de compartilhar sua percepção do mundo. Amor e desejo tornam-se os principais eixos que guiam sua jornada, e é somente por meio de sua consciência que o desenrolar dos acontecimentos se torna possível.

Austin-Smith (1992) sugere que a entrada tardia de Maggie como centro de consciência enfatiza sua identificação simbólica com a própria “taça de ouro”. Sua personalidade, marcada pelo desejo de aprendizado, pela pureza e pela disposição em compartilhar sua visão, reflete uma transição da inocência para a experiência, traçando um paralelo com a trajetória de Milly Theale em *As Asas da Pomba*. Tal câmbio confere à narrativa outras camadas emocionais e psicológicas, além de reforçar a centralidade de Maggie na dinâmica narrativa.

Além de ser designada como personagem refletora, Maggie também assume o papel de focalizadora. Conforme argumenta Mieke Bal (2021), quando um narrador focaliza um personagem como objeto central, a trama passa a girar em torno dessa figura. Isso marca a distinção entre a segunda parte do romance da primeira, pois Maggie mantém consistentemente seu *status quo* como narradora refletora e focalizadora. Logo, a relação entre o narrador e Maggie demonstra-se mais adequada aos propósitos narrativos de James, superando a fragmentação e os limites observados nas tentativas anteriores com Amerigo, Adam e Charlotte, como se atesta no excerto abaixo:

A situação viera ocupando, durante meses e meses, o próprio centro do jardim de sua vida, mas havia se afastado como uma estranha e alta torre de marfim, ou talvez algum maravilhoso pagode chinês, lindo, mas estranho, uma estrutura coberta de porcelana dura e brilhante, colorida, cheia de figuras e adornadas, nas bordas que se projetavam, com sinos de prata que tilintavam encantadoramente quando agitados por ares fortuitos. (James, 2009, p. 301)

O excerto acima, extraído da segunda parte da narrativa, narrado a partir da consciência de Maggie, revela sua percepção do estado de seu casamento. A imagem da torre de marfim ou do pagode chinês sugere um afastamento emocional e uma sensação de algo belo, porém artificial e inatingível. Essa visão é ilustrativa da aproximação entre narrador e personagem, que Austin-Smith (1992) descreve como uma elisão sutil: o narrador não apenas descreve os pensamentos de Maggie, mas também os traduz em imagens vívidas que capturam a ambiguidade de seus sentimentos. Esse recurso cria uma relação simbiótica entre narrador e personagem, que não foi observada com os centros de consciência anteriores.

Essa integração entre a visão de Maggie e a interpretação narrativa não apenas fortalece sua posição como centro reflexivo, mas também aprofunda o impacto emocional e simbólico da segunda parte do romance. Ou seja, a escolha de Maggie como foco central é, assim, um ponto de virada que redefine a dinâmica narrativa e permite que a estruturação da dimensão formal de *A Taça de Ouro* explore com maior intensidade e complexidade dos elementos temáticos do romance como amor, desejo e, sobretudo, transformação pessoal.

Silêncios, lacunas e ambiguidades: o teatro narrativo de Henry James

Tanto na primeira quanto na segunda parte de *A Taça de Ouro*, o narrador onisciente faz constantes alusões a um observador hipotético. Essa figura, recorrente nos romances de Henry James, especialmente em sua fase madura, desempenha um papel crucial na interação entre narrador, personagens e leitor, funcionando como um recurso narrativo que expande a experiência interpretativa. Para Austin-Smith (1992), o narrador, talvez de forma inconsciente, acaba por revelar aspectos de seu próprio processo narrativo ao evocar essa audiência imaginária, engendrando uma dinâmica que pode ser observada em excertos que remetem a um espectador exterior, como o trecho abaixo, que encapsula a sutileza dessa estratégia narrativa:

O espectador de quem eles seriam dignos poderia ter lido significados próprios na intensidade da comunhão dos dois – ou então, mesmo sem significados, ter encontrado o seu relato, esteticamente, em algum jogo agradável de nosso moderno sentido de ‘tipo’, tão raramente distinguido de nosso moderno sentido de beleza. (James, 2009, p. 30)

Esse excerto, extraído da primeira parte do romance, exemplifica como Henry James utiliza o espectador hipotético para mediar as interações narrativas. Enquanto o príncipe Amerigo atua como personagem refletor e focalizado, o narrador desloca parte da responsabilidade interpretativa para esse espectador externo. Como argumenta David Seed (1981) em *The Narrator in Henry James's Criticism*, essa figura pode ser entendida como um reflexo do contato de James com o teatro, onde a audiência desempenha um papel central na recepção e interpretação das cenas apresentadas.

Ao delegar ao observador hipotético a tarefa de “ler significados próprios” ou de encontrar beleza em padrões e interações sociais, o narrador não apenas amplia o alcance de sua narrativa, mas também mascara suas limitações. A referência a um “jogo agradável de nosso moderno sentido de ‘tipo’” sublinha como o narrador constrói sua onisciência como algo maleável, projetando no espectador a capacidade de decifrar ambiguidades e silêncios. Esse recurso, longe de ser uma simples técnica estilística, evidencia a tensão entre o domínio da técnica narrativa e a fragmentação inerente à experiência humana, central à obra de James. Dessa forma, o observador hipotético não se configura apenas como uma mera figura retórica, mas projeta uma extensão simbólica do narrador, articulando as complexidades do texto ao envolver o leitor como um participante ativo no processo de interpretação.

Do mesmo modo, na transição para o ponto de vista de Adam Verver, no início do capítulo dois, o narrador recorre novamente ao observador hipotético, como atesta o excerto a seguir:

Adam Verver, em Fawns, naquele domingo de outono, **poderia** ter sido observado abrindo a porta do salão de bilhar com certa liberdade - isto é, **poderia ter sido observado se houvesse um espectador**. (James, 2009, p. 110, *grifos nossos*)

Aqui, como Austin-Smith (1992) destaca, o observador hipotético é posicionado como um não habitante do mundo diegético, ou seja, ele não possui informações privilegiadas sobre os personagens. Ou seja, a ausência de referência explícita sobre quem o narrador dialoga sublinha a artificialidade dessa figura. O espectador hipotético, nesse caso, serve como uma ponte imaginária para lidar com a impossibilidade de acesso direto à interioridade de Adam, ilustrando a tensão entre o desejo de onisciência e as limitações narrativas.

Por sua vez, na segunda parte da narrativa, enquanto a trama se organiza em torno de Maggie, o observador hipotético continua a aparecer, intensificando as questões sobre a verdadeira extensão da onisciência do narrador. À medida que Maggie desloca-se da inocência para a experiência, o interesse do narrador por ela cresce, sugerindo uma associação mais estreita entre a protagonista e o observador hipotético, o qual passa a ser integrado na narrativa onisciente.

Após a quebra da taça de ouro, um momento simbólico e catalisador na segunda parte, um conflito entre Maggie e Amerigo ilustra a função do narrador hipotético:

Queria dizer-lhe – toma, toma, toma todo tempo que precisares; arranja-te de modo a sofrer menos, ou a ficar, de qualquer modo, menos distorcido e desfigurado. Apenas veja, que eu vejo, e te decidas, a partir dessa nova base, segundo tua conveniência. Espere, isso não demorará, até que possas conversar de novo com Charlotte, porque farás isso muito melhor então, de modo mais fácil para nós dois. Acima de tudo, não me mostres, até estares controlado, o borrão pavoroso, a devastação do suspense e do embaraço produzido, e produzido por ação minha, em sua serenidade pessoal, em sua incomparável superioridade. (James, 2009, p. 438, *grifos nossos*)

Nesse excerto, o narrador simula uma comunicação silenciosa entre Maggie e Amerigo, projetando o que Maggie “queria dizer” sem qualquer garantia de que essas suposições reflitam os pensamentos reais da personagem. Como Austin-Smith (1992) aponta, a ausência de uma certeza sólida nesse diálogo interno ressalta a dependência do narrador em relação ao observador hipotético. Essa figura permite que o narrador preencha lacunas e mantenha a fluidez narrativa, ao mesmo tempo em que mascara as limitações de sua total onisciência.

Esses momentos de “comunicação” entre narrador e observador hipotético revelam uma tensão constante no romance: o narrador tenta articular os pensamentos e desejos de seus personagens, mas é frequentemente impedido pela própria estrutura fragmentada e complexa da narrativa. A presença do observador hipotético, portanto, não é apenas uma solução estilística, mas também uma manifestação do notável esforço de Henry James em equilibrar a onisciência narrativa com as limitações e os silêncios que definem suas personagens e sua prosa.

Considerações finais

A Taça de Ouro, ponto culminante na trajetória literária de Henry James, sintetiza e radicaliza um projeto estético que, ao mesmo tempo em que reconfigura o conjunto de protocolos e convenções narrativas do século XIX, especialmente as de matriz realista, também antecipa rupturas que moldariam a ficção modernista. No romance, a subversão das expectativas associadas à tradição do romance clássico engendra uma miríade de experimentos estilísticos que prefiguram as inovações centrais das vanguardas modernistas. Entre esses experimentos, destaca-se a elisão entre o narrador onisciente e os personagens refletores, que emerge como um elemento-chave nessa ruptura, ao redesenhar da relação entre quem narra, quem observa e quem experimenta os eventos narrados.

Os procedimentos estilísticos analisados ao longo do artigo, como a centralidade dos “centros de consciência” e a invocação do observador hipotético, revelam um esforço deliberado de James em deslocar a função do narrador como autoridade central. Essa escolha, por sua vez, opera tanto na descentralização da narrativa quanto no questionamento da própria natureza do narrar, pois, ao delegar aos refletores – personagens como Amerigo, Adam, Charlotte e, finalmente, Maggie

– a responsabilidade de filtrar e modular os acontecimentos, James esvazia e interdita a posição do narrador tradicionalmente onisciente em sua soberania do narrar, transformando-o em um mediador que interpreta e conjectura ao invés de postular certezas indubitáveis.

Ao longo da narrativa, a mobilidade entre os centros de consciência não desponta como uma mera estratégia de fragmentação da onisciência, mas instaura um dispositivo que amplia a profundidade psicológica e a ambiguidade interpretativa da obra. Esse trânsito constante, muitas vezes mediado pelo observador hipotético, dissolve as fronteiras entre narrativa autoritária e subjetividade individual, criando um espaço em que a história se constrói por meio de camadas polissêmicas. Maggie, ao se consolidar como o principal centro de consciência na segunda parte, encapsula essa transformação, ao mesmo tempo em que sua jornada da inocência para a experiência reflete o movimento do próprio romance em direção a um questionamento mais complexo sobre o próprio ato de narrar.

Todo esse elaborado processo culmina em um estilo narrativo que, em seu formalismo rigoroso e sua complexidade estrutural, transcende a mimese do realismo clássico e seu *status* de operador preponderante na organização da experiência do sensível. Ao deslocar o foco do “mostrar” absoluto para o “filtrar” e “interpretar”, a prosa ficcional de James antecipa uma série de questões que se tornariam centrais nas vanguardas modernistas, como a problematização da função do narrador e a fragmentação da perspectiva narrativa. Com efeito, a tensão entre a onisciência limitada e as múltiplas subjetividades dos personagens não se caracteriza como um mero exercício técnico, mas uma declaração estética sobre a impossibilidade de uma narrativa única e absoluta no contexto das complexidades da experiência humana.

Por fim, uma leitura que privilegie a compreensão dos meandros e do funcionamento das técnicas narrativas minuciosamente elaboradas por Henry James ao longo de sua vasta obra, atesta que, em *A Taça de Ouro*, o autor atinge o ápice de seu ambicioso projeto literário. Nesse romance, suas inovações narrativas e estilísticas alcançam um nível de sofisticação sem precedentes dada a complexa estrutura de fragmentação dos vários centros de consciência e densidade psicológica inaudita que os constituem, inaugurando assim uma abordagem narrativa que celebra a complexidade, a ambiguidade e a multiplicidade como princípios estéticos centrais. Mais do que um desfecho para sua produção ficcional, *A Taça de Ouro* sintetiza e transcende o legado de James, antecipando com notável precisão as questões que moldariam as vanguardas literárias do século XX. Ao questionar os limites da narração e ao reimaginar as funções do narrador, James estabelece um marco que reverbera até hoje no campo da ficção literária. E nisso, entre tantos outros deleites como a simples leitura e releitura de seus escritos, reside sua genialidade.

Agradecimentos

Agradecemos à Universidade do Estado da Bahia, ao Programa de Iniciação Científica e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pelo indispensável apoio e financiamento, que tornaram este artigo possível.

Referências

AUSTIN-SMITH. The Man Without Characteristics: **The Rhetorical Narrator in the late Novels of Henry James**. Ottawa: University of Manitoba, 1992.

BAL, Mieke. Narratologia: **Uma introdução à teoria narrativa**. Tradução de Elizamari Rodrigues Becker... [et al.]. – Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.

BEACH, Joseph W. **The twentieth century novel: Studies in technique**. New York: Appleton - Century - Crofts. 1932.

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

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n°53, p. 166-182, março/maio 2002.

JAMES, Henry. **As Asas da Pomba**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Ediouro, 1998.

JAMES, Henry. **A taça de ouro**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2002.

JAMES, Henry. **The Ambassadors**. Oxford University Press, 2009.

JAMES, Henry. **The Golden Bowl**. Edited by Ruth Bernard Yeazell. London: Penguin Books, 2009.

JAMES, Henry. **The Wings of the Dove**. London: Penguin Books, 2008.

JAMES, Henry. **The Turn of the Screw**. London: Penguin Books, 2008.

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

JAMES, Henry. **The Aspern Papers**. London. Penguin Books Limited, 1997.

LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1976.

LUBBOCK, Percy. **The Craft of Fiction**. London, 1921.

MCELDERRY JR., Bruce R. **Henry James**. Tradução de Jorge Caetano Lages da Silva Rio de Janeiro: Lido, 1966.

RODRIGUES, Cléverson Felix; FELIX, José Carlos. **A casa da ficção e suas múltiplas janelas: das mutações e impasses na crítica literária de Henry James aos desdobramentos no romance As asas da pomba (1902)**. Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 11, n. 2, p. 785-800, maio-ago. 2022.

SEED, David. **The narrator in Henry James's criticism**. *Philosophical Quarterly*, v. 60, n. 4, p. 501-518, 1981.