

Romancistas e a teoria do romance

Lauro Junkes

Professor de Literatura - UFSC

Se na Grécia clássica, há mais de dois milênios, se constituíram e consolidaram os três gêneros literários institucionalizados por Aristóteles: o lírico, o épico e o dramático, e se a poesia e o teatro permaneceram como gêneros substantivos, o gênero épico apenas subsistiu na sua qualidade adjetiva, pois, na sua afinidade com a cultura clássica, cedeu, com a ascensão da sociedade burguesa, ao romance. Esse novo gênero, passando por *D. Quixote*, *Irmãos Karamazov*, *Ulysses*, *Em busca do tempo perdido*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Grande sertão: veredas* ou *O evangelho segundo Jesus Cristo*, entre outros, demorou para encontrar sistematizadores da sua teoria. Verdade é que, no século XX, se multiplicaram as teorias do romance, consolidando amplo e pormenorizado estatuto do narrador, diversificadas tipologias do foco narrativo e incursões sobre suas dimensões temporais, até aureolarem-se como uma ciência, conforme Todorov reivindicava já nos anos 60, na introdução de sua *A gramática do Decameron* (1982, p.10): “mais do que dos estudos literários, esta obra depende de uma ciência que ainda não existe, digamos a Narratologia, ciência da narrativa”. Antes, porém, dos sistemas teóricos delineados por Percy Lubbock, E. M. Forster, Brooks & Warren, Wolfgang Kayser,

Romancistas e a teoria...

Norman Friedman, Wayne Booth, Franz Stanzel, A. A. Mendilow, Jean Pouillon, Bertil Romberg, Gérard Genette, Oscar Tacca, Boris Uspensky, Mikhail Bakhtin e outros tantos, a verdade histórica impõe reconhecer as reflexões de dois romancistas, a partir da experiência pessoal, sobre a técnica da escritura romanesca e as relações do autor/narrador com sua criação. Trata-se de dois baluartes do romance universal: Gustave Flaubert, na França, e Henry James, no universo anglo-americano. Evidencia-se, desse modo, o avultar e esmiuçar-se da consciência do escritor/artista, não mais um inspirado das musas, mas um artífice preocupado com a estrutura e os efeitos da sua obra.

Flaubert e a impassibilidade na impessoalidade

Ao tempo em que Sainte-Beuve e Taine ligavam estritamente o homem-escritor à obra literária, o primeiro buscando esmiuçar a vida do autor para entender a obra, e o segundo condicionando a obra por uma série de determinismos exteriores, agindo sobre o autor; ao tempo em que Balzac, o mestre do realismo francês, buscava sua criação literária na observação minuciosa e descrição pormenorizada dos costumes contemporâneos, interessando-se pela tipologia social, mas mantendo em sua técnica comunicativa ainda uma presença visível e interveniente do autor-narrador; na mesma França dos meados do século XIX, situavam-se em posicionamento bem diverso o realismo criador e as exigências críticas de Gustave Flaubert (1821-1881). Esmerou-se este em obter um procedimento técnico baseado na *impassibilité*, na impessoalidade, no desprendimento, na objetividade da ausência do autor, conscientemente distinguido do narrador.

Mesmo Sainte-Beuve, logo que *Madame Bovary* apareceu, em 1857, soube de imediato captar a frieza científica e minúcia descritiva do livro, associando tais características do estilo do autor com seu meio familiar — as autópsias do pai cirurgião: “Filho e irmão de médicos distintos, M. Gustave Flaubert serve-se da pena como outros do escalpelo. Anatomistas e fisiologistas, eu vos encontro em toda parte” (*Causeries du lundi*, Vol. XII:346-63, 4 132

de maio de 1857). Não deixou a crítica posterior de associar constantemente sua objetividade e impessoalidade de estilo e seu tratamento científico com a familiaridade no ambiente médico, reforçada pela época do positivismo de Comte e do cientificismo de Claude Bernard.

Sua correspondência volumosa (13 volumes — nas citações, indica-se o volume por algarismos romanos) revela seu constante e decisivo empenho no processo técnico da criação literária, o martírio constante do escritor-estilista em luta com a expressão verbal, não confiando na inspiração nem na efusão subjetiva dos sentimentos. Essa correspondência, da qual pode ser reconstituída mesmo uma poética do romance, apresenta o caráter positivo da liberdade e espontaneidade com que as cartas revelam seu estado momentâneo, sem preocupação com uma história da sua trajetória ou com uma coerência de teoria literária (o que, de fato, hoje revelam), constituindo inestimável acervo para a crítica genética. Entretanto, o próprio Flaubert anota, em carta a Louise Colet, de janeiro de 1854 (IV:23) que “cada obra a fazer tem sua poética em si que é preciso descobrir”, donde sua inquietude incontida em perseguir um perfeccionismo formal.

Sob o aspecto social, Flaubert viveu tendência constante ao isolamento, timidez e enclausuramento de monge, não obstante suas aventuras com as amantes. Opõe-se igualmente ao engajamento, tendo revelado seu desprezo pela arte didática e sua aversão por tratar problemas políticos e sociais, embora mantivesse a convicção de que arte verdadeira é basicamente moral e se ocupa com o real/social. Assim, em carta a Louise Colet, de 26-27 de abril de 1853 (III:183), escreve: “No momento em que estamos, eu creio mesmo que um pensador (e o que é um artista se não é um triplo pensador?) não deve ter nem religião, nem pátria, nem mesmo convicção social alguma”, demonstrando a dúvida absoluta. Apesar disso, tinha suas opiniões políticas, que se impregnavam da atitude social tanto de ódio à burguesia e de atitude avessa às massas proletárias, como de pontos de vista pouco religiosos.

Romancistas e a teoria...

Paradoxalmente, nesse realista consumado, manifesta-se visível a aversão ao real e ao realismo, não obstante sua produção tenha resultado de minuciosa pesquisa e observação analítica da realidade, como demonstra Vargas Llosa (1979), rastreando na vida de Flaubert e na gente e fatos da sua época a semente de inúmeros episódios do romance *Madame Bovary*. Entretanto, escreveu Flaubert, em carta a Mme. Roger des Genettes, em outubro ou novembro de 1856 (IV:134):

Crêem-me apaixonado do real, enquanto eu o execro; pois não foi senão em ódio do realismo que eu empreendi esse romance. Mas eu não detesto menos a falsa idealidade, pela qual nós somos zombados no tempo que corre.

Semelhantemente ao nosso simbolista ardoroso, Cruz e Sousa, Flaubert foi um obsessivo pela arte literária. Em carta à mãe, escrita de Atenas, a 24 de dezembro de 1850 (II:282), externa sua euforia:

Quanto a mim, encontro-me num estado olímpico, aspiro o antigo com razão plena. A vista do Panteão é uma das coisas que mais profundamente penetraram na minha vida. Pode-se dizer decididamente, a arte não é mentira. Que os burgueses sejam felizes! Eu não lhes invejo sua felicidade pesada.

A arte, a literatura, o escrever constituíam mesmo o refúgio orgiástico da própria existência (fornecendo título à tese de Vargas Llosa), conforme anota em carta a Mme. Leroyer de Chantepie, a 4 de setembro de 1858 (IV:277): “O único meio de suportar a existência é distrair-se (*s'étourdir*) na literatura como orgia perpétua. O vinho da Arte causa uma longa embriaguês e ele é inevitável”.

Desde o início da carreira de escritor — e ele pôde dedicar-

se plenamente a ela, impossibilitado de continuar o curso de direito, vivendo o restante da vida de boas rendas — crescia nele a convicção de que escrever não é improvisar, mas exige um planejamento sério, seguido de inacabável reflexão, reconsideração (ver carta de 1º de fevereiro de 1852), num processo infinito de perfeccionismo, evidenciando as sucessivas edições como ele estava sempre corrigindo e modificando, de modo que um livro nunca resultava em redação definitiva. Por isso anota Vargas Llosa (1979:56 e 60) quanto ao seu modo de trabalhar: “Trata-se de um criador em quem a gestação do tema é sempre lenta, uma gradual contaminação, uma progressiva obsessão”, qualificando mais adiante seu método como “lenta, escrupulosa, sistemática, obsessiva, teimosa, documentada, fria e ardente construção de uma história”.

Realista, mas almejando superá-lo na conciliação com o esteticismo, sempre desconfia da espécie de excitação chamada inspiração, baseada em emoções nervosas, exigindo trabalho frio e pausado (II:204) do artista (identifica sempre artista com escritor), exigindo dele, na criação da obra de arte, o mesmo esforço persistente do alpinista ao escalar montanhas.

Não alienando, em absoluto, a criação artística da vivência e experiência real, posicionava-se, de saída, no sentido de que a própria escolha do tema não resultava de opção momentânea do criador, mas como que de um fator irracional, devendo o escritor estar de tal modo impregnado de certas experiências, convicções e sonhos, armazenados em sua vivência interior, que o tema se impunha a partir deles. Em carta sem data (fins de 1861?, IV:464) afirmava ele: “Não se é absolutamente livre para escrever tal ou tal coisa. Não se escolhe o próprio assunto. Eis o que o público e os críticos não compreendem. O segredo das obras-primas lá reside, na concordância do tema e do temperamento do autor”.

Levanta-se, então, toda a problemática de *Madame Bovary*. Demonstra convincentemente Vargas Llosa como, na base do romance, está o escandaloso acontecimento real provinciano da história de Delphine e Eugène Delamare (falecidos respectivamente

Romancistas e a teoria...

em 1848 e 1849), além do manuscrito *Mémoires de Madame Ludovica*, de Louise d'Arcet/Pradier, bem como outros fatos, pessoas e experiências reais do autor, como as diversas possibilidades de derivação do patronímico *Bovary*.

Entretanto, em carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, de 18 de março de 1857, assegura Flaubert (IV:164) que

Madame Bovary não tem nada de verdadeiro. É uma história totalmente inventada; eu nela nada coloquei nem de meus sentimentos nem de minha existência. A ilusão (se existe alguma) vem ao contrário da impessoalidade da obra. É um dos meus princípios, que não se deve escrever-se (*S'écrire*). O artista deve ser na sua obra como Deus na criação, invisível e todo-poderoso; que seja sentido em toda parte, mas que não seja visto. E depois, a Arte deve elevar-se acima das impressões pessoais, e das susceptibilidades nervosas. É tempo de dar-lhe, por um método implacável, a precisão das ciências físicas.

Aparentemente parece que o romance nada tem de real e de verdade, sendo pura obra de invenção. Entretanto, demonstra o método de o artista não estar na obra, de o autor ausentar-se da narrativa. Flaubert cultivava acuradamente a pretensão de criar a ilusão de um mundo fictício, que não despertasse nenhuma emoção imediata, ilusão provinda do procedimento técnico da impessoalidade do autor. Na mesma carta a Mlle. Leroyer, continua expondo como muito viajou, muito conheceu e contactou com a vida e, se “eu pouco comi, mas consideravelmente ruminei”, o que comprova sua consciência de assimilação da vivência real, resultando posteriormente em tema literário, com sua ilusão na impessoalidade.

Por outro lado, a conhecida expressão flaubertiana de que *Madame Bovary c'est moi* — como que afirmando o contrário

da ilusão inventada, exposta na carta — deve significar sobretudo que a invenção do romancista nada mais é do que a sua própria história pessoal, convicção e experiência vivida, mas processada impessoalmente através de muita ruminação. Daí nem todo ficcionista conservar consciência plena do que consta no seu escrito, por mais lúcido que seja. Se a realidade é seu campo de trabalho, a realidade funde-se nele. Flaubert teve consciência dessa duplicidade existente no romancista: ao mesmo tempo em que ele vive e compartilha a experiência humana, pode ser um frio e ambicioso explorador da vida própria e alheia, o que faz Vargas Llosa (1979:70), também criador-ficcionista, observar que “no escritor há um desdobramento constante, que nele coexistem dois homens: o que vive e o que olha o outro viver, o que padece e o que observa esse padecimento para usá-lo”.

O tema, o assunto resulta, portanto, da vivência mais intimamente gravada no artista. Nesse sentido, observa Flaubert em carta a Louise Colet, de 25-26 de junho de 1853 (III:247-251), que se o livro *Madame Bovary* obteve com tanto trabalho o sucesso, terá demonstrado que “a poesia é puramente subjetiva, que não há em literatura bonitos assuntos de arte” e outros feios, mas que “o artista deve elevar tudo”, pois “ele aspira e faz jorrar ao sol em feixes gigantes o que jazia oculto sob a terra e o que não via”.

Na sua extrema valorização do trabalho formal, a professora Louise Colet, na longa carta de 16 de janeiro de 1852 (II:342-348), diz que

o que me parece belo, o que gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem vínculo exterior, que se cumprisse (ou conservasse) por si mesmo, pela força interna do seu estilo, como a terra se mantém no ar sem ser sustentada, um livro que não teria quase assunto ou em que o assunto seria quase invisível, se isso é possível. As obras mais belas são aquelas em que há menos matéria;

Romancistas e a teoria...

quanto mais a expressão se aproxima do pensamento, mais a palavra adere em cima e desaparece, mais é bela.

Pelo que “não há assuntos nem belos nem vis, e se poderia quase estabelecer como axioma, posicionando-se do ponto de vista da arte pura, que não há assunto algum, sendo o estilo em si somente uma maneira absoluta de ver as coisas”.

Assegura mesmo, em carta a Colet de 1847 (II:49) que “os belos assuntos tornam as obras medíocres”. O artista, o poeta, o escritor pode procurar seu assunto em qualquer parte e seu tema pode surgir das situações mais banais ou dos seres mais medíocres, como a poesia não mais necessita de fontes nobres, segundo escreveu a Louise Colet, em meio à elaboração de *Madame Bovary*, em carta de 27 de março de 1853 (III:138):

Outrora acreditava-se que só a cana de açúcar produzia o açúcar. Agora se o tira de quase tudo; acontece o mesmo com a poesia. Extraíamo-la do que quer que seja, porque ela jaz em tudo e por toda parte: não há um átomo de matéria que não contenha o pensamento; habituemo-nos a considerar o mundo como uma obra de arte de que é preciso reproduzir os procedimentos nas nossas obras.

Já anteriormente, em carta de setembro de 1845 (I:192), contando apenas 24 anos, Flaubert, antecipando a possibilidade de escolher e trabalhar qualquer assunto, participara a seu amigo Le Poittevin que “para que uma coisa seja interessante, basta contemplá-la por longo tempo”. A convicção do tema não escolhido mas imposto pela vivência transparece, na frieza implacável do escritor, de uma carta escrita a Ernest Feydeau, em outubro de 1859 (IV:340), ao saber que estava em agonia a esposa deste, fazendo o amigo ver a experiência viva (mas amarga) imposta pela ocasião e de que poderia servir-se como matéria para sua

obra: “Tu tens e vais ter bons quadros e tu poderás fazer bons estudos! Deve-se pagá-los caro. Os burgueses nem sequer suspeitam que nós lhes servimos nosso coração. A raça dos gladiadores ainda não morreu, pois todo artista é um deles. Ele diverte o público com suas agonias”.

Para impregnar-se de matéria, assunto, tema, empreendia Flaubert viagens, como longamente percorreu os países do Oriente Médio, África do Norte, e igualmente observava atenta e cientificamente o mundo ao seu redor, buscando com zelo documental fundamento para a inspiração. Explicita esse procedimento em carta a Louise, de 29 de novembro de 1853 (III:388): “É preciso ruminar (*ruminer*) seu objetivo antes de sonhar com a forma, pois esta não chega boa senão quando a ilusão do assunto nos obsessiona”.

Após a pesquisa, reflete intensamente, rumina o material, conversa com amigos até decidir-se por um assunto. Por outro lado, lê muito e intensamente, tendo suas leituras preferidas concentração em Shakespeare, Montaigne, Rabelais, os clássicos em geral, entre muitos outros. Assim surgiu, por exemplo, a decisão pela temática de *Madame Bovary*. Seguiu-se, então, um plano (*dessin*) premeditado de trabalho, inicialmente com o argumento, a sinopse de personagens e episódios, para depois prolongar-se na redação, com seu trabalho atroz, escrevendo, retornando, reestruturando, com supressões e acréscimos, tudo numa lenta gestação, não se desligando praticamente nunca o produto da gestação, num parto libertador, pois o livro publicado ainda prosseguia no processo de emendar incessante, sem nunca atingir a satisfação plena e a obra terminada.

Em carta sem data (fins de 1857) a Ernest Feydeau (IV:239-40) acentua que “os livros não se fazem como os filhos, mas como as pirâmides, com um plano premeditado, trazendo grandes blocos um por cima do outro, à força de rins, tempo e suor”.

Isso porque, ao plano, seguia-se a lenta e estafante elaboração formal, a redação pormenorizada da história, de cuja complexidade pesada tinha ele consciência muito viva, conforme

Romancistas e a teoria...

consta de carta a Louise Colet, 13 de setembro de 1852 (III:20): “que pesada máquina a construir é um livro, e sobretudo complicada!” Os 4 anos, 7 meses e 11 dias consumidos quase que ininterruptamente na construção de *Madame Bovary* o comprovam, tendo feito questão de definir claramente o seu início a 1º de setembro de 1851 e seu término (embora continuasse o processo posterior de revisão) a 30 de abril de 1856.

A maior inovação com que Flaubert contribuiu para a evolução literária situa-se nesse estágio. Sua paixão pelo livro e sua pesquisa insaciável das particularidades concentravam-se na obsessão pela forma e na busca do estilo acabado. E nessa tarefa surpreendeu e mesmo desagradou a seus contemporâneos, pela frieza da sua impessoalidade, pelo rigoroso ausentamento do autor da narrativa.

Tendo aos poucos e amarguradamente tomado consciência dos defeitos da primeira versão de *Tentation de Saint Antoine*, reconhece, em carta a Louise, de 1º de fevereiro de 1852 (II:362) que “eu mesmo fui o Antoine no *Saint-Antoine* e o esqueci”. Então, em outra carta a Louise, logo em seguida, a 8 de fevereiro de 1852 (II:365) já define outro rumo na sua técnica:

eu estou em todo um outro mundo agora, aquele da observação atenta dos detalhes mínimos. Tenho o olhar inclinado sobre os musgos embolorados da alma. Há uma grande distância dos clarões mitológicos e teológicos de *Saint Antoine*. E da mesma forma como o assunto é diferente, eu escrevo num procedimento totalmente diverso. Eu quero que não exista no meu livro um só movimento, nem uma só reflexão do autor.

Começa a definir-se a marca mais característica de seu estilo e uma guinada marcante na história do desenvolvimento técnico da expressão literária.

Noutra carta a Louise, de 9 de dezembro de 1852 (III:61-

62), comentando *Uncle Tom* como livro estreito, elaborado na perspectiva moral e religiosa, faltando o ponto de vista humano, entre defeitos e acertos, afirma que “as reflexões do autor me irritaram em todo o tempo”. Comenta que, se a forma dramática tem o aspecto bom de anular o autor, Balzac não alcançou tal ponto, perdendo-se em reflexões e intromissões, como “legalista, católico, aristocrata”. E introduz a imagem depois repetida da semelhança entre o autor e Deus no processo criativo:

O autor, na sua obra, deve ser como Deus no universo, presente em toda parte, mas visível em parte alguma. Sendo a Arte uma segunda natureza, o criador dessa natureza deve agir por procedimentos análogos. Que seja sentido em todos os átomos, sob todos os aspectos, uma impassibilidade, oculta e infinita. O efeito, para o espectador, deve ser uma espécie de assombro.

Mais tarde, em carta a George Sand, de dezembro de 1875 (VII:280) retoma posição idêntica: “Mas, no ideal que tenho da Arte, creio que não se deve mostrar nada de seu, e que o artista não deve aparecer na sua obra senão como Deus na natureza. O homem não é nada, a obra é tudo”.

Guy de Maupassant revela em seu livro sobre Gustave Flaubert (1990:13 e 26) como apreciou muito essa impessoalidade de Flaubert, tendo com ele a preocupação fundamental de particularizar ou individualizar, como romancista, os seres e fatos, tendo inclusive, segundo Wellek (1972-IV:12), realizado “a síntese de realismo e esteticismo” que teria fracassado em Flaubert. Para Maupassant, Flaubert é “um autor impessoal”, pelo que “eu desafiaria quem quer que fosse, depois de ter lido sua obra, a adivinhar o que ele é na vida particular, o que pensa e o que diz em suas conversas de cada dia”. (Tenha-se presente que na época em que estas palavras eram escritas, estava em plena voga o paralelismo de Sainte-Beuve e Taine entre autor e obra). Se é

Romancistas e a teoria...

possível saber o que deviam pensar Dickens ou Balzac, porque “aparecem a todo momento em seus livros”, com Flaubert acontece a diferença: ele “jamais escreveu a palavra eu. Ele nunca vem conversar em público no meio de um livro, ou saudar esse público no final, como um autor no palco, e não escreve prefácios”. Mais adiante, volta a acentuar que

Gustave Flaubert, com efeito, foi o mais ardoroso apóstolo da impessoalidade na arte. Não admitia que o autor fosse em momento algum sequer vislumbrado, que deixasse transparecer em sua página, em uma linha, em uma palavra, uma única parcela de sua opinião, um simples vestígio de intervenção. Ele devia ser o espelho dos fatos, mas um espelho que os reproduzisse dando-lhes aquele reflexo inexprimível, aquele não sei quê de quase divino que é a arte.

Na sua objetividade impessoal, buscando sempre o distanciamento, o ausentamento do autor de sua obra, ressalta em sua correspondência com George Sand, as profundas diferenças que há entre os dois e que Martine Reid (1991:53-68) reconhece como cartas dialógicas, não puro monólogo individual, não obstante as concepções artísticas opostas de idealismo e realismo. Entre as centenas de cartas trocadas numa dezena de anos, destaquem-se algumas. Na sua carta a George Sand de 5/6 de dezembro de 1866 (V:253), Flaubert se posicionava no sentido de que “a arte não é feita para pintar as exceções” ou o excepcional, por um artista ideal, pois este seria um monstro. E continua: “Eu experimento uma repulsa invisível em colocar sobre o papel qualquer coisa de meu coração. Eu penso mesmo que um romancista não tem o direito de exprimir sua opinião sobre o que quer que seja”.

E a 10 de agosto de 1868 repetia quase o mesmo: “Eu não creio mesmo que o romancista deva exprimir sua opinião sobre as

coisas deste mundo. Ele pode comunicá-la, mas eu não gosto que a diga. Isso faz parte da minha poética (V:396-397)”.

Em lugar de opinar diretamente sobre a matéria ou de exprimir a si mesmo, pode ele, em sinuosidade oblíqua, comunicar sua posição através da forma de organização do relato, pelo modo de iluminar ou obscurecer personagens no seu agir, de descrever certas situações. Enfim, a forma e a estruturação revelam mais apropriadamente a posição do que sua opinião diretamente manifestada. Já atitude e concepção artísticas de Gorge Sand divergiam opostamente, conforme passagens citadas por Martine Reid (1991:55e 56). Em 1866 respondia ela a Flaubert: “Não colocar nada de seu coração no que se escreve? Eu não compreendo absolutamente, oh! absolutamente. A mim parece que não se pode lá colocar outra coisa”. E seu subjetivismo expressivo referia-se também ao outro elo extremo da cadeia comunicativa, conforme consta de carta de 15 de janeiro de 1876: “Ocultar sua própria opinião sobre as personagens que se coloca em cena, deixar por conseguinte o leitor incerto sobre a opinião que ele deve ter delas, é querer não ser compreendido, e desde então o leitor vos abandona”.

Se Flaubert foi pessoalmente um criador obsesionado pela forma, fazendo do escritor/artista um trabalhador incansável do estilo, posicionando-se de forma a que na ficção tudo dependesse da forma, também busca uma crítica mais estética da obra em sua forma, o que exige entusiasmo e gosto, qualidades raras, como manifesta em carta a George Sand de 02 de fevereiro de 1869 (VI:8). Se a crítica era gramatical com La Haye e histórica com Sainte-Beuve e Taine,

quando ser-se-á artista, apenas artista, mas bem artista? Onde conheceis uma crítica que se inquieta com a obra em si, dum modo intenso? Analisa-se muito finamente o meio em que ela foi produzida e as causas que a condicionaram; mas a poética ‘inconsciente’? Donde ela resulta? Sua composição, seu

estilo? O ponto de vista do autor? Nunca!

Entretanto, como realista de tanto zelo documental, aproveitando tão insistentemente o tema banal, medíocre, não separa ele a idéia da forma, tornando-se um esteticista da arte pela arte, alienado da realidade. Em longa carta a Louise Colet, de 27 de março de 1853 (III:141), expande-se entusiasticamente sobre a mulher oriental, comenta sua dificuldade em rever *Madame Bovary*, referindo-se à falsa poesia da comédia de Augier, baseada na concepção antiga de que “a forma é um manto. Não, absolutamente! A forma é a própria carne do pensamento, como o pensamento é sua alma, sua vida. Quanto mais largos forem os músculos do vosso peito, mais comodamente respirareis”.

Tal esmero formal de Flaubert foi reconhecido e exaltado por Henry James, e os cultores do *nouveau roman* chamavam Flaubert de precursor, devido à sua leitura estética e sua descrição objetiva.

Consciente do seu método de trabalho e da sua poética, já muito concretamente praticada, critica ele, em carta a Mme. Roger des Genettes, de 1864 (V: 160), o método de Taine e sua aplicação no estudo da literatura inglesa, obra elevada e sólida, mas de ponto de partida errado:

Há outra coisa na Arte além do meio em que se exerce e os antecedentes fisiológicos do agente (*Ouvrier*). Com esse sistema explica-se a série, o grupo, mas jamais o indivíduo, o fato especial que faz com que se seja aquele. Esse método conduz forçosamente a não apreciar absolutamente o talento. A obra-prima não tem outras significações senão como documento histórico. Eis radicalmente o inverso da velha crítica de La Haye. Antigamente, acreditava-se que a literatura era uma coisa toda pessoal, e que as obras tombavam do ato como aerólitos. Agora,

nega-se toda vontade, todo absoluto. A verdade, creio eu, encontra-se no entremeio.

Na insistência da forma habilmente perseguida, através da impessoalidade, da atuação invisível e não percebida do autor no texto, Flaubert não nega, porém, que a obra venha do autor e que, na raiz da mesma, encontra-se o autor. Confessa ele em carta a Taine, sem data (1868?-V:350), como, ao escrever, impregnava-se de tal modo do que acontecia, a ponto de senti-lo em si, como quando descrevia a morte de Ema:

Meus personagens imaginários me afetam me perseguem, ou antes sou eu que estou neles. Quando eu escrevia o envenenamento de Ema Bovary, eu tinha tão bem o gosto de arsênico na boca, estava eu próprio tão bem envenenado que fui acometido de duas indigestões seguidas, duas indigestões muito reais, pois vomitei todo o meu jantar!

Portanto, desprendimento e envolvimento se entrelaçam na objetividade impassível. Até mesmo a profusão de casos e fatores externos que Flaubert aproveita na concepção de Ema, segundo expõe detalhadamente Vargas Llosa, evidencia como a “criação” literária não é algo fortuito, aleatório, nem, absolutamente, o autor é irrelevante no processo, mas constitui o catalizador de inúmeros fatos, aspectos, modelos reais que ele transforma ou deforma, segundo quer modernamente Macheray, no romance.

Para referir-se às várias tentativas levantadas por intérpretes para definir como Flaubert criou o patronímico *Bovary* e mostrar como o subconsciente não raro intervém, com sua experiência armazenada, Vargas Llosa (1979:83) afirma que “a respeito de suas fontes, um autor, comumente, sabe menos que seus intérpretes...”

Embora não o explicita claramente, por a problemática não ter sido sequer vislumbrada a seu tempo, Flaubert não manifesta

Romancistas e a teoria...

em seu romance a distinção entre autor e narrador. O autor, homem de carne e osso, historicamente situado, não pode prescindir totalmente, em sua criação, da própria experiência de vida, nem abolir suas idéias, emoções, instintos ou obsessões, permanecendo impassível. Mas pode desdobrar-se, e Flaubert claramente o evidencia, inventar um narrador, mesmo que invisível, assumindo este, na técnica narrativa, a atitude de objetividade e impassibilidade. Flaubert ainda não fala em narrador, mas autor ou artista ou produtor. Entretanto, a distinção moderna está implícita na sua concepção e método literários. Nele também a experiência é o ponto de partida e de chegada da criação literária, processando-se, com a intervenção da escritura, a ordenação dos elementos, a deformação ou transfiguração da realidade pelo estilo.

O instrumento da teoria flaubertiana da impessoalidade consubstancia-se, pois, no narrador que, invisível mas onisciente, proporciona ao autor a possibilidade de fazer-se desaparecer na obra, dando a impressão de que a obra de arte literária é auto-suficiente, como que manifestando-se por si mesma. Avolumando-se em Flaubert tal convicção enquanto compunha *Madame Bovary*, escrevia ele a Louise Colet, a 27 de março de 1852 (II:279-280):

O artista deve arranjar-se de modo a fazer crer à posteridade que ele não viveu. A arte não comporta a presença do artista, o narrador não deve intrometer-se na obra, devendo o relator permanecer invisível na obra e impassível em relação ao que narra, descrevendo e comunicando apenas, sem julgar, tirar conclusões ou ditar sentenças. Na mesma carta, afirma a falsidade intrínseca da literatura como moral, e denuncia a intromissão: “Há um belo livro a escrever sobre a literatura probante; no momento em que provais, mentis. Deus sabe o começo e o fim; o homem, o meio. A Arte, como Ele no espaço, deve permanecer suspensa no infinito, completa em si mesma, independente de seu produtor”.

Para concretizar tecnicamente tal intento, uma das invenções fundamentais de Flaubert foi o discurso indireto livre, que abriu caminho para a sondagem interior de Proust e constituiu o

precedente imediato do monólogo interior desenvolvido por Dujardin e aprofundado por Joyce e Faulkner, bem como sua impassibilidade germinou a técnica behaviorista de um Dos Passos ou Hemingway. Enfim, para Vargas Llosa (1979:154-155),

a grande contribuição técnica de Flaubert consiste em aproximar tanto o narrador onisciente do personagem que as fronteiras entre ambos se evaporam, em criar uma ambiência na qual o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando mentalmente.

Tal invenção flaubertiana resultava sobretudo de dois fatores: o “uso sábio dos tempos verbais e, sobretudo, da interrogação”. Parafraseando ao inverso dizeres de uma carta a Louis Bouilhet, de 5 de outubro de 1856 (IV:130), com Flaubert desanimado vendo *Madame Bovary* na sua primeira impressão: “Este livro indica muito mais paciência do que gênio, bem mais trabalho do que talento”, V. Llosa (1979:195) conclui seu estudo: “Seu gênio foi feito de paciência, seu talento é apenas obra do trabalho”. Convertendo o desânimo em inevitável elogio, tais palavras sintetizam sabiamente uma conclusão sobre o mestre Flaubert.

Henry James: o ficcionista reflete sobre sua arte

Henry James, nascido em Nova York em 1843 e falecido na Inglaterra como cidadão britânico em 1916, irmão do filósofo e psicólogo William James, foi um destacado escritor que, após dedicar a vida à criação ficcional, passou a refletir sobre arte e ficção, fornecendo princípios e terminologia valiosa para a subsequente discussão crítica. Após concluir sua carreira de escritor de ficção, sobretudo com os mais excelentes romances publicados entre 1900 e 1904: *The Ambassadors*, *The Wings of the Dove* e *The Golden Bowl*, preparou ele a monumental “Edição Nova York” das suas obras completas, escrevendo para cada romance

Romancistas e a teoria...

e volume de contos um “Prefácio”. Elucidava, assim, sua carreira de artista da palavra, através de reflexões que formulavam os princípios da sua arte, seu processo de criação, a forma e as técnicas com que estruturou suas narrativas. Observa Blackmur (1962:234-235), após analisar seus prefácios e reuni-los num volume à parte, que “nunca houve um conjunto de obra tão eminentemente ajustado à crítica como a ficção de Henry James e certamente nunca houve um autor que percebeu a necessidade e dispunha de tal habilidade para criticar especificamente e em extensão sua própria obra”.

Nesses prefácios, James demonstra sua “consciência de artista” e seu ensaio crítico ultrapassa qualquer conexão com sua própria obra, constituindo-se em referência permanente sobre “aspectos técnicos da arte da ficção”.

Nesses prefácios transparece como, para James, a arte é algo muito sério e complexo, e ela requer todo o empenho do artista. A técnica romanesca está ligada à concepção do mundo, à representação da vida, da experiência. O objeto ou matéria essencial da arte é a vida, ou melhor, como alguém apreende lucidamente a experiência da vida, no seu valor moral. Tal valor moral só pode ser apreendido e representado através da inteligência lúcida e dramatizada de personagens centrais adequadamente selecionadas, capazes de superarem a desordenada danação e vazio da vida. No prefácio a *The Spoils of Poynton*, segundo Allott (1968:75) James escrevia que “sendo a vida toda inclusão e confusão, e sendo a arte toda discriminação e seleção”, há necessidade de centros lúcidos de consciência. Eis porque James optou por situar o ponto de vista no interior de personagens, dramatizando eventos na consciência de alguma personagem como observador e experienciador, espelhando a experiência vital, de modo a obter melhor ilusão realista.

De fato, H. James sempre se empenhou acuradamente em obter a “intensidade de ilusão” e não a própria realidade ilusória. E essa intensidade de ilusão exige que o autor se apague, não esteja presente, comentando, evidenciando conhecimentos não naturais e chamando a atenção sobre si mesmo. Quando ele enfatiza

o modo dramático ou cênico, tal ênfase é determinada pelo seu desejo de obter intensidade de ilusão.

E assim já está surgindo a arte da ficção de H. James que, segundo E. Miller Jr. (1972:15), Percy Lubbock sintetizou erradamente ao considerar o ponto de vista como a totalidade da teoria da ficção de H. James; entretanto, destaca Miller, que o ponto de vista “não é a totalidade da teoria, mas é central e vital”. Já Françoise van Rossum-Guyon (1976, p. 21) afirma que “a noção de ponto de vista no romance encontra a sua origem, ou antes, a sua consagração nos prefácios de Henry James.

De fato, H. James nunca formulou uma sistematização de categorias do ponto de vista, mesmo porque tal sistematização só poderia ocorrer quando o assunto estivesse mais largamente tratado, e James foi pioneiro nesse tratamento. James procurava em verdade uma “arte da ficção”, uma técnica global (incluindo, ao lado do ponto de vista, outros aspectos técnicos como a organização do enredo — “*plot*” —, o tom, o estilo, a caracterização de personagens) que não apenas firmasse a ilusão de realidade, como já fazia a tradição literária, sobretudo realista, mas que a substituísse pela verdade duma ilusão, explorando a perspectiva, que se manifesta pela interpretação dos fatos, e assim superasse tanto a frouxidão narrativa (a vituperada “*looseness*”) como a tradicional onisciência do autor.

Deve-se ter em conta que, se James teoriza sobre esses aspectos técnicos nos seus prefácios, de fato ele os utilizou antes, praticamente, na arte da composição ficcional. As noções sobre ponto de vista provavelmente ele as desenvolveu enquanto trabalhava seu conceito de consciência dramatizada, ou o drama da percepção interna. Percebeu ele que não só a ação e as personagens, por si mesmas, logravam atrair o interesse. Mas tal interesse crescia somente quando a ação envolvia seres vivos, que respiram, que sentem e respondem às situações contextuais da ação, refletindo-se tudo na consciência dramatizada.

Mesmo que os grandes romancistas já se tivessem preocupado com a mente da personagem, que funciona como

Romancistas e a teoria...

espelho ou refletor sensitivo (e James conhecia, por exemplo, Flaubert), discute James conscientemente, nos seus prefácios, os sucessos e as deficiências do ponto de vista nos seus próprios romances. Teve ele consciência de que não há regras fixas sobre o assunto, devendo a ação e as personagens determinar o melhor e o mais frutífero ponto de vista. O problema consiste em descobri-lo em cada caso. No prefácio a *The Wings of the Dove*, mas mais especificamente no de *The Portrait of a Lady* de acordo com Miller (1972:313-314), James descreve a “casa da ficção” como tendo “não uma janela, mas um milhão” de janelas, cada qual diferente na forma e no tamanho, sendo cada uma atravessável “pela necessidade da visão individual e pela pressão do desejo individual”. Mas são apenas janelas, não portas abrindo para a vida. Contudo, “em cada uma delas está uma figura com um par de olhos, ou pelo menos um binóculo, que constitui muitas vezes para observação um instrumento sem igual, assegurando à pessoa que dele faz uso uma impressão distinta de qualquer outra”.

Muitos podem olhar a mesma coisa, mas a vêem de modo diferente, uns mais, outros menos. Esse vasto campo da cena humana em sua frente, que permite múltiplas visões, constitui a “escolha do assunto”. A abertura penetrável da janela, qualquer que seja seu tamanho, é a “forma literária”. Entretanto, assunto e forma são, “separadamente ou em conjunto, como que nada, sem a presença de um observador (“watcher”), ou seja, sem “a consciência do artista”, pois “ele é o olho que olha, percebe e seleciona”.

Em carta a Mrs. Humphrey, de 1899, James já anotava que não há regra geral de apresentação, mas muitas variações em apresentar algo “por trás” (“by ‘going behind’” — expressão muitas vezes usada e que talvez seja a matriz da visão “por detrás” de Pouillon):

Eu considero que há cinco milhões de tais ‘regras’ (ou tantas quantos assuntos há, em todo o mundo — eu temo que os assuntos não sejam 5.000.000!), somente cada uma

delas importa, artisticamente, pelo caso particular — envolvido na responsabilidade artística do escritor para isso; e cada qual então — e somente então — com vigor e firmeza,

segundo consta em Miller (1972:155-156). Inegáveis são as formas e possibilidades de que a arte dispõe, mas sempre é indispensável a consciência do artista. É ele que seleciona, a partir de diferentes janelas, a maneira apropriada de observar a cena.

Aqui está a questão do ponto de vista, que James sempre considerou devidamente entre seus instrumentos técnicos. Vitoux (1977:460-461) observa, a esse respeito, que “o estabelecimento duma perspectiva não consiste, pois, para ele no respeito a um princípio normativo, mas num meio de obter uma coerência de conjunto e uma concentração dos efeitos.

Com efeito, James não prescreveu essa ou aquela classificação de perspectivas, mas vislumbrou amplas possibilidades na sua utilização”.

Antes dele, ninguém insistira tão lucidamente na necessidade duma “consciência-espelho”, em “refletores”, “centros” ou “registros”. Para ele, era preciso encontrar um centro do assunto, e ele freqüentemente localizava esse “centro” na dramatização da consciência. Seu interesse pelo ponto de vista se desenvolveu gradativamente com as descobertas das possibilidades dramáticas duma consciência que se desdobra. Para ele, ao escrever, importante era a opção por um adequado “refletor”. Tal “centro refletor” deveria caracterizar-se pela sensibilidade e qualidade de consciência. Nesse método que preconiza, a função específica do autor é muito discreta, consistindo em delinear adequadamente a personagem que selecionou como observador, dramatizando sua consciência. Preocupado com a natureza da unidade na obra literária, para combater e superar a dispersão e o caráter difuso da ficção, James desvendou, como uma das maiores contribuições, a possibilidade de situar a base da unidade não nos próprios fatos

Romancistas e a teoria...

ou nalguma personagem, mas numa consciência dramatizada interagindo com os acontecimentos, pois esse “centro” tudo concentra e unifica.

Para Blackmur (1962:245), James serviu-se essencialmente de dois expedientes inter-relacionados para direcionar a atenção do leitor: a abordagem (“*approach*”) indireta e a cena dramática. O primeiro se caracteriza pela “existência de uma sensibilidade definida, criada e interposta entre o leitor e a experiência sentida que é a matéria da ficção”, porque James não punha seus leitores em contato direto com o assunto, uma vez que este não consistia em algo realmente acontecido, mas na maneira como alguém sentiu o que aconteceu — o que só podia ser conhecido por uma inteligência intermediadora. Já a cena dramática era o expediente principal que James usou para objetificar a abordagem indireta e conferir-lhe forma autolimitante.

Essa “abordagem indireta” de que fala Blackmur deve corresponder ao que James denomina de “certa visão indireta e oblíqua”, explicitada no prefácio a *The Golden Bowl*, a propósito da

minha preferência para tratar meu assunto, para ‘ver minha história’ através da oportunidade e sensibilidade de alguma testemunha ou repórter mais ou menos desprendido, não estritamente envolvido, mas sempre e por toda parte interessado e inteligente, alguma pessoa que contribui para o caso, sobretudo por uma quantidade de crítica e interpretação.

O que ele buscava não era “meu próprio relato impessoal do assunto em questão”, mas antes “meu relato da impressão de alguém sobre o mesmo”. Esse alguém podia ser “um participante inominado, não apresentado e não autorizado” (“*unwarranted*”), ou seja, “o deputado ou delegado concreto do autor impessoal, um conveniente substituto ou apologista (*apologist*) para o poder

criador de outra maneira tão velado e desencarnado”. Assim, “nada, em resumo, penso agora, deve alguma vez ter-me parecido melhor — melhor para o processo e o efeito de representação, meu ideal irreprimível — do que a mera majestade escamoteada de ‘autoria’ (‘authorship’) irresponsável (Segundo Miller, 1972:265-266)”.

No cerne da teoria e da obra de ficção de H. James figura, então, a sensibilidade dum “centro de consciência”, duma “refinada inteligência central” (“*fine central intelligence*”) como a denomina Blackmur (1962:246): se o romance não é peça teatral (embora busque a cena dramática), ele tem a possibilidade de destacar uma refinada inteligência central, através da qual tudo nele pode ser unificado e da qual tudo pode ser feito depender.

Dessa possibilidade, de que só o romance e nenhuma outra arte pode dispor, James tirou o máximo proveito. Se a arte da ficção é uma forma orgânica, ela deve ter um centro solidamente estabelecido e determinado, que tudo comanda. Para evitar tanto a irresponsabilidade do autor onisciente, como a “terrível fluidez” da narração em primeira pessoa (“*the terrible fluidity of self-revelation*”, segundo o prefácio a *The Ambassadors*), James preferiu sempre o ponto de vista controlado e interno, em terceira pessoa, a partir do espírito, da inteligência, da mente e sensibilidade de uma personagem. Essa personagem-centro-refletor deveria ser inteligente, ter mente lúcida, polida como um espelho. Por isso James sentia-se perturbado por Flaubert ter escolhido mentes estúpidas e pouco inteligentes para centros de consciência. Para ele, tanto Emma Bovary como Frédéric de *L’Education Sentimental* representavam escolhas erradas na perspectiva. Essa perspectiva deveria sobretudo conferir à obra consistência e espessura, preservar sua consciência e impô-la na sua auto-suficiência, como ilusão da realidade ou realidade da ilusão.

William York Tindall (1978:63-64), no capítulo que dedica a *A Portrait of the Artist as a Young Man*, do seu livro *A readers guide to James Joyce*, observa como a técnica de Henry James foi explorada por James Joyce. O método “oblíquo” e indireto da

Romancistas e a teoria...

consciência reflexora dramatizada, que H. James inventou e empregou em *The Ambassadors*, recebe em Tindall a denominação de “método subjetivo-objetivo”, e o mesmo também é empregado por J. Joyce em *A Portrait...* (que será o exemplo típico indicado por N. Friedman para a “onisciência seletiva”). Esse método é, segundo Tindall, ao mesmo tempo objetivo e subjetivo; tanto o autor (narrador) como a personagem têm, cada qual, sua tarefa, mas inter-relacionada:

Narrando sua história em terceira pessoa — numa distância conveniente de seu assunto — Joyce toma seu posto nem por isso menos dentro do seu assunto, limitando suas revelações àquilo de que o menino se apercebe e ao que o afeta. Nós o vemos, por isso, ao mesmo tempo de dentro e de fora.

Acrescenta depois que esse

ponto de vista jamesiano admite o autor, ao mesmo tempo dentro do seu assunto e em algum lugar entre esse e a audiência (o leitor — “*audience*”), para controlar quando ele apresenta as impressões de um observador. Não o que ele observa mas o observador observando é o assunto e sua mente é nosso palco.

São diversos os termos ou as expressões que James utilizou para exprimir o mesmo objetivo. Insiste na necessidade de um “centro de interesse” (“*center of interest*”), um ponto de convergência na arte da ficção, que se identifica facilmente com o “centro de consciência”, ou, como esclarece em “The novel in ‘The Ring and the Bock’”, esse centro está “na consciência abrangente (‘embracing’) de Caponsachi, que, vindo em socorro da nossa questão de tratamento, da nossa procura por um ponto de controle, praticamente salva tudo, e mostra a si mesmo além

disso a única coisa que pode salvar”. No prefácio a *Roderick Hudson* coloca o centro de interesse na consciência do observador, Rowland Meller, sendo que “o drama é o próprio drama dessa consciência, que teve que ser tornada aguda e perspicaz para tornar possível essa função”, de acordo com Miller (1972:158 e 163).

No prefácio a *The Wings of the Dove* esclarece como teve necessidade de recorrer a sucessivos “centros” que se alternavam na função de “registers” ou “reflectors” (Miller, 1972:246-247). No prefácio a *The Princess Casamassina* usa a expressão espelho (“mirror”): a provisão para o interesse nessa obra “consiste em colocar vantajosamente, colocar bem no centro da luz, os mais polidos possíveis espelhos do assunto, segundo Miller (1972:246 e 240)”.

Nesse mesmo prefácio usou também as expressões “vessel of consciousness” e “perceiver” para indicar a personagem detentora do foco. Assim James procurou desenvolver processos cada vez mais convincentes de representar a vida mental de maneira dramática (o “drama of consciousness”). Como romancista, buscava conscientemente analisar as técnicas e as situações narrativas, em função dos efeitos intencionados.

Dentro dessa técnica, obtinha variações: uma série de “refletores” sucessivos em *The Wings of the Dove*; dois “registros” diversos nas duas partes de *The Golden Bowl*; crianças como refletores em *What Maisie Knew* — explicando no prefácio a essa obra como nesse caso o registro sofre restrições e deixa lacunas, o que pode dificultar a clareza, havendo certa necessidade de comentário autoral, pois “crianças pequenas têm muito mais percepções do que dispõem de termos para traduzir; sua visão é a qualquer momento mais rica, sua apreensão constantemente mais forte do que o vocabulário de que dispõem ou podem produzir”, ou a economia de um único “centro” em *The Ambassadors* — explicando no prefácio como a necessária unidade e economia de tratamento o fez optar por um centro único, mas na terceira pessoa, evitando assim o privilégio romântico da primeira pessoa, com sua

Romancistas e a teoria...

“terrível fluidez”, que é “endereçada pelo autor diretamente a nós, seus possíveis leitores, com quem ele deve ajustar contas” e considerando ainda que “a primeira pessoa, em peças longas, é forma condenada à frouxidão (‘looseness’), como anota Miller (1972:245-249).

Finalmente deve-se acrescentar que, quanto à técnica formal, James contrapôs a forma pictórica (descritiva e estática) à forma dramática (a cena dinâmica e o diálogo). Seu romance *The Awkward Age* foi composto na forma dramática e no prefácio ao mesmo contrapõe essa cena dramática, com sua objetividade, à técnica do “going behind” (“ir por trás”), de alargar o conhecimento por explanações e ampliações, conforme Miller (1972:181). Entretanto, James não busca aproximação demasiada entre ficção narrativa e drama. Reconhece a conveniência da forma pictórica como preparação para a cena dramática, e a alternância de ambas.

No seu comentário crítico “Le récit dans *The Ambassadors*”, Pierre Vitoux (1977:462-466) evidencia, entretanto, como esse romance também não é perfeito quanto quer, por exemplo, Lubbock, não saindo nunca dos pensamentos de Strether. De fato, é apenas aparente o apagamento da instância narrativa. Nem se pode mesmo definir que o narrador procura apagar-se atrás da sua tarefa. As intrusões deste (mais de sessenta intrusões evidentes, segundo Vitoux) manifestam que o narrador tem intenção de dissimular sua função de reger e ordenar o relato, servindo-se, entretanto, das intervenções como “base para uma cumplicidade amigável com o leitor”. Observa ainda Vitoux que é necessário reconhecer a dissociação, nesse romance, entre “a consciência de Strether como centro de focalização”, através da qual “tudo” passa, e a mediação a que se sujeita esse “tudo”, “pela intervenção duma instância narrativa não identificada com o herói”. Portanto, hoje (sobretudo após Genette), tem-se mais clareza sobre essa dissociação, que já levou a muitos equívocos: Strether não é o narrador (não tem voz), embora tudo passe por sua mente (pelo que ele tem a visão, é o focalizador). Destaca, enfim, Vitoux que, não obstante imperfeições, “o que importa é a coerência de

conjunto que James estabelece ao fazer da focalização o princípio de toda a organização da narrativa”. De outra parte, Wayne Booth, no II capítulo de *A Retórica da Ficção*, traz amplos esclarecimentos no sentido de que H. James não pretendia evitar toda “intrusão”, pois o seu objetivo essencial consistia em buscar uma intensa ilusão no leitor e a esse objetivo podia sacrificar qualquer outro expediente.

Para concluir, é forçoso admitir a lúcida contribuição de H. James em relação à sutileza necessária à instância narrativa para ser coerente e convincente no sentido de produzir a ilusão no leitor. Se não há ainda delineado nele todo um sistema de foco narrativo, algumas observações suas são fundamentais: o tradicional narrador (autor) onisciente, com seu irresponsável desrespeito às limitações de conhecimento próprias a qualquer vivente não satisfaz; o privilégio romântico da narração em primeira pessoa, com sua “terrível fluidez” igualmente não é boa técnica. Inventa e emprega amplamente, então, o método indireto, objetivo-subjetivo: a narração assume o aspecto objetivo da terceira pessoa, mas tudo flui através da mente dramatizada de uma personagem-centro-refletor. As variações possíveis desse método são múltiplas, evidenciadas nos vários romances e narrativas do autor. H. James constitui marco pioneiro inolvidável na exploração do foco narrativo.

BIBLIOGRAFIA

- ALLOTT, Miriam. *Novelists on the novel*. London: Routledge and Kegan Paul, 1968.
- BLACKMUR, R. P. “The critical prefaces of Henry James”. In BLACKMUR, R. P. *The double agent - Essays in craft and elucidation*. Gloucester, Mass. Peter Smith, 1962.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1981.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Louis Conrad, Libraire-Editeur, 1926-1933 (9 volumes). Suplementos, 1954 (4 volumes).
- FRIEDMAN, Norman. “Point of view in fiction: The development of a critical concept”. In STEVICK, Philip (Org.). *The Theory*

Romancistas e a teoria...

- of the novel*. New York: The Free Press, 1967.
- LUBBOCK, Percy A. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.
- MAUPASSANT, Guy. *Gustave Flaubert*. Campinas: Pontes, 1990.
- MILLER JR., James E. (Ed.). *Theory of fiction: Henry James*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- REID, Martine. "Flaubert et Sand en correspondance". In *Poétique*, n. 85, 1991, p. 53-68.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van. "Ponto de vista ou perspectiva narrativa". In ROSSUM-GUYON, Françoise et al. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Veja/Universidade, 1976.
- SAINTE-BEUVE, Charles A. *Causeries du lundi*. Paris: Librairie Garnier Frères, s. d. v. I-XV.
- TINDALL, William York. *A reader's guide to James Joyce*. New York: Otagon Books, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *A gramática do Decameron*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- VARGAS-LLOSA, Mário. *A orgia perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- VITOUX, Pierre. "Le récit dans *The ambassadors*". In *Poétique*, n. 24, 1977, p.462-479.
- WELLEK, René. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder/EDUSP, 1972, v. IV.