UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

NATASHA VICENTE DA SILVEIRA COSTA

ESPAÇO E FOCALIZAÇÃO EM *THE AMBASSADORS*, DE HENRY JAMES

ARARAQUARA – SP
2011

NATASHA VICENTE DA SILVEIRA COSTA

ESPAÇO E FOCALIZAÇÃO EM *THE AMBASSADORS*, DE HENRY JAMES

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. María-Dolores Aybar-Ramírez

ARARAQUARA – SP
2011

CAPA:
The thought which sees. René Magritte, 1965.

Costa, Natasha Vicente da Silveira
Espaço e focalização em The ambassadors, de Henry James / Natasha Vicente da Silveira Costa. – 2011
120 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara
Orientador: María-Dolores Aybar-Ramírez

l. Literatura estadunidense. 2. James, Henry, 1843-1916. Título.

NATASHA VICENTE DA SILVEIRA COSTA

ESPAÇO E FOCALIZAÇÃO EM *THE AMBASSADORS*, DE HENRY JAMES

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. María-Dolores Aybar-Ramírez

Data de aprovação: 28/04/2011

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. María-Dolores Aybar-Ramírez – UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Ricardo Maria dos Santos – UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Profa. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo – UFTM/Uberaba.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A minha mãe Maria Assuncion

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, por incentivar meus estudos.

A minha orientadora, Profa. Dra. Maria-Dolores Aybar-Ramírez, pela atenção sempre zelosa e paciente. Agradeço especialmente por serenar minhas inquietações acadêmicas e pela confiança em minha capacidade.

À Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite pelas sugestões na banca de qualificação, ao Prof. Dr. Sidney Barbosa pelas recomendações iniciais sobre meu projeto de pesquisa e aos funcionários da Pós-Graduação pela prontidão em dirimir quaisquer dúvidas.

À Profa. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo, pela deleitável introdução na literatura anglófona e por incitar reflexões sobre os meandros e possibilidades do ser humano. Ao Prof. Dr. Ozíris Borges Filho, pela iniciação no espaço literário e por ensinar o valor da objetividade, da visão de águia e da constância da tartaruga. À Profa. Elisabete Kefálas Troncon, por desassossegar-me com Vergílio Ferreira. Às Profas. Marister Rondon e Cecília Hirono, pelo estímulo e incentivo na vida acadêmica. Obrigada por auxiliarem, desde o Centro Universitário Moura Lacerda, na construção de uma base sobre a qual erguerei minha pesquisa.

Aos professores do curso de especialização em Crítica Literária e Ensino de Literatura da Universidade Federal do Triangulo Mineiro e, em especial, à Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, ao Prof. Dr. Acir Mario Karwoski e à Profa. Beatriz Gaydeczka, pela contribuição com as disciplinas ministradas.

Aos meus amigos Daniela, Sandra, Vítor, Edelnice, Carolina e Bárbara, com quem pude e posso contar sempre. Ao Stéfano, pelo carinho, paciência e apoio. A Ritinha, Éverton, Daiane, Michael, Luane e Cris, por suavizarem os encargos da dissertação "doce de tacho". Obrigada pelo estímulo e por compartilharem suas vidas comigo.

Ao Biro, por descortinar-me a curiosidade latente sobre as artimanhas da Língua Inglesa, e a Sônia Catarina, por acreditar em minha capacidade profissional.

Ao Grupo Dom Quixote, por acolher-me em domingos inesquecíveis e por introduzir o Henry James em minha vida, esse "habitante resignado e irônico do inferno".

Ao meu tio Carlos e ao meu pai João, cujo auxílio possibilitou meus estudos.

Ao Dr. Pitta, "*the man behind the curtains*".

[...] Ser marginal – sê marginal. Afecta a ti próprio o espaço que é para ti e para ti te foi dado. Na intimidade de ti, na reserva de ti, na pobreza de ti. O mais que viesse e te invadisse o teu espaço, que é que te dava? A ampliação do teu rumor na amplificação alheia dele, seria alheio e não teu. A tua voz é breve, não a amplies ao que não é. E o teu pensar, o teu sentir, o teu ser. Não os sejas mais do que és. E então verdadeiramente serás.

Vergílio Ferreira (1986, p. 302-303)

RESUMO

O objetivo desta dissertação é explorar a relação intrínseca e sinérgica entre as categorias narrativas do espaço e da focalização e seu efeito de sentido no romance *The ambassadors* (1998), do escritor estadunidense Henry James (1843-1916). Os principais teóricos que servirão de base a esse estudo são Iuri Lotman (1978) com *A estrutura do texto artístico* e Osman Lins (1976) com *Lima Barreto e o espaço romanesco* relativamente às questões do espaço. Para o estudo da focalização, explorar-se-á principalmente *The rhetoric of fiction*, de Wayne C. Booth (1983), *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette (1995) e *Teoría de la narrativa*, de Mieke Bal (2001). Será analisado, então, como a focalização sugere interpretações ambíguas quanto à consciência central do protagonista Lewis Lambert Strether e de que forma os Estados Unidos da América, a Inglaterra e a França, sob essa perspectiva, são elementos essenciais para a transformação do objetivo inicial do embaixador, para a caracterização psicológica e social de personagens e para a evocação de memórias.

Palavras-chave: Espaço. Focalização. Literatura estadunidense. Embaixada. Representação.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to explore the intrinsic and synergistic connection between the narrative categories of space and focalization and its effect in novel The ambassadors (1998), by the American writer Henry James (1843-1916). The main theorists who will base this study are Iuri Lotman (1978) with A estrutura do texto artístico and Osman Lins (1976) with Lima Barreto e o espaço romanesco, regarding the literary space. To study the focalization, this research will explore notably The rhetoric of fiction, by Wayne C. Booth (1983), Discurso da narrativa, by Gérard Genette (1995) and Teoría de la narrativa, by Mieke Bal (2001). Thus, this analysis investigates how the focalization implies ambiguous interpretations regarding the central consciousness of the protagonist Lewis Lambert Strether and how the United States of America, England and France, from this perspective, are key elements for the transformation of the ambassador's first purpose, for the social and psychological portrayal of characters and for the evocation of memories.

Keywords: *Space. Focalization. American literature. Embassy. Representation.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS **27**

1.1 FOCALIZAÇÃO: "*WATCHING THE WATCHER*" **27**
1.2 ESPAÇO LITERÁRIO: "*THE HEART OF THE SUN*" **37**

2 INGLATERRA: FRONTEIRA ENTRE OS ESTADOS UNIDOS E A EUROPA **46**

3 PARIS: NÚCLEO ESPACIAL **59**

3.1 ESPAÇOS PÚBLICOS INICIAIS **59**
3.2 CASAS: ESPAÇOS CARACTERIZADORES **68**
3.2.1 CHADWICK NEWSOME 69
3.2.2 MARIA GOSTREY 79
3.2.3 MADAME DE VIONNET 82
3.2.4 O JARDIM DE GLORIANI 87
3.3 A POUSADA *CHEVAL BLANC* E A EPIFANIA **94**

4 ESPAÇOS ESTADUNIDENSES: LEMBRANÇA **106**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **115**

REFERÊNCIAS **117**

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é investigar de que forma os espaços são construídos em *The ambassadors* (1998) e sua relação com a focalização, considerando, de modo subjacente, o papel da espacialidade literária junto a outros elementos estruturais da narrativa, como a caracterização de personagens e o tempo.

Para isso, o romance será inicialmente contextualizado com o intuito de estipular sua importância na literatura de expressão inglesa e seu diálogo com as principais tendências artísticas de seu tempo. *The ambassadors* (1998) se relaciona com as principais correntes literárias e estéticas no momento de sua elaboração? Se o romance está inserido no movimento literário em voga na época em que foi escrito, qual seria o caminho ou vias dessa inserção? A fim de responder a tais questionamentos, é necessário partir de uma fortuna crítica que problematize sua inclusão nos momentos históricos e literários do fim do século XIX e início do XX.

Na Introdução ao romance, Christopher Butler (1998) explica que a obra surgiu de forma seriada no periódico *North American Review* de janeiro a dezembro de 1903. A primeira edição estadunidense, publicada em novembro daquele ano, revisa a versão em série e restaura três capítulos e algumas páginas originalmente omitidas. Posteriormente, James faz a revisão de *The ambassadors* e outras obras para a edição de Nova Iorque de 1909, versão em que se baseia a edição utilizada para a presente pesquisa, a *Oxford World's Classics*.

Conforme investiga também o notável crítico jamesiano Leon Edel (1963b), *The ambassadors* foi escrito entre 1899 e 1901 e se insere na etapa final da produção de Henry James (1843-1916). O autor recorda que, devido à maturidade alcançada com *The wings of the dove*, *The ambassadors* e *The golden bowl,* publicados respectivamente em 1902, 1903 e 1904, esse período final da literatura jamesiana é denominado *major phase* pelo historiador e crítico Francis Otto Matthiessen em 1944.

É fundamental ressaltar que, ao final da redação deste trabalho, foi publicada a primeira tradução para a língua portuguesa de *The ambassadors* (1998), exercício primoroso realizado por Marcelo Pen Parreira, professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Assim, a tradução da versão inglesa presente nas notas de rodapé procederá dessa obra *Os embaixadores*, lançada pela editora Cosac Naify em 9 de novembro de 2010.

O romance em estudo trata da viagem do estadunidense Lewis Lambert Strether a Paris a fim de fazer com que o jovem Chadwick Newsome retorne à cidade de Woollett,

Massachusetts, para assumir os negócios da família. Ao permanecer na Europa, o embaixador passa a idealizar o aspecto prazeroso e libertário desse novo espaço e contraria o objetivo inicialmente acordado: pede que o jovem permaneça em Paris com Madame de Vionnet. Com o intuito de cumprir o que o embaixador inicial deixara inacabado, partem à Europa Sarah Pocock, irmã de Chadwick, juntamente com seu marido e cunhada. Finalmente, o desejo do jovem em se desenvolver nos negócios e a pressão da família o influenciam a retornar a Woollett.

Tal deslocamento espacial que alicerça *The ambassadors* (1998) aponta para além da descoberta do exterior e se torna elemento essencial para o autoconhecimento da personagem Strether. Além disso, a experimentação do espaço permeia de modo significativo a produção de James, conforme se vê em títulos como *Washington square* (1880), *A landscape painter* (1866), *An international episode* (1878), *A London life* (1888), *Europe* (1899) e *A little tour in France* (1884), por exemplo.

Em *Henry James, an introduction and interpretation*, Lyall Powers (1970) afirma que a produção literária de James se localiza num vasto período de desenvolvimento literário em língua inglesa que iria quase exatamente da ficção de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) à produção de William Faulkner (1897-1962). Para Powers (1970, p. 126), "*The literary milieu in which James began his writing was largely dominated by romantic fiction and by taste that deemed immoral any book that could not be safely put into the hands of a Victorian maiden.*"[1]

Como indicador do puritanismo jamesiano, o crítico aponta a reticência quanto à temática do sexo em sua literatura e, para Powers (1970), esse vestígio se manifesta também em *The ambassadors* (1998):

> *Strether is like the other heroes of James's international stories in that, despite his age, he is clearly a naïf. He has had some modest success in his life at home in Woollett, but is a wide-eyed lamb in the great world of Europe. Furthermore, he comes into that world not in utter nakedness but trailing clouds of New England Puritanism*.[2] (POWERS, 1970, p. 89).

Nota explicativa: todos os textos em língua estrangeira que figuram no corpo da pesquisa são de tradução nossa, exceto, conforme já mencionado, os procedentes da obra *Os embaixadores*. Esclarecendo esse fato, doravante, será dispensada a expressão "tradução nossa" após as versões realizadas em nota de rodapé.

[1] O meio literário em que James iniciou sua escrita foi amplamente dominado pela ficção romântica e por um critério que considerava imoral qualquer livro que não pudesse ser colocado de forma segura nas mãos de uma donzela vitoriana.

[2] Strether é como os outros heróis das histórias internacionais de James e, apesar de sua idade, é claramente um *naïf*. Obteve um sucesso modesto na vida em casa, em Woollett, mas é um cordeiro de olhos arregalados no grande mundo da Europa. Além disso, ele chega a esse mundo não em completa nudez, mas nas nuvens do puritanismo da Nova Inglaterra.

Com base no estudo da narração e da focalização, entretanto, esta pesquisa buscará mostrar que o protagonista não é claramente um ingênuo e que o romance possibilita interpretações menos unívocas e mais ambíguas, diferentemente do que aponta Lyall Powers (1970). Quanto aos reflexos do puritanismo da Nova Inglaterra, ver-se-á como o espaço estadunidense é relacionado ao preconceito, à restrição da visão de mundo e ao capitalismo durante o percurso da viagem de Strether.

A propósito desse grupo fundador da Nova Inglaterra, os puritanos, cabe destacar a pesquisa do historiador James Adams (1921, p. 81-82):

> *Puritanism was essentially a movement of protest, and so was largely negative. In fact, to such a degree was it a matter of protest and negation, that the Puritan became absolutely fascinated in his contemplation of that first great protestor and protagonist of negation, the devil himself. It has frequently been pointed out that, in the one great poem which the movement has given us, the "Paradise Lost" of Milton, the real hero is Satan, and that it is upon him that the poet's interest centres.*[3]

Esse grupo de protestantes ingleses renunciou a uma postura puramente religiosa ou patriótica e se mostrou ganancioso e intolerante, conforme comprovam a caça às supostas bruxas na cidade de Salem e o assassínio dos povos indígenas norte-americanos. Por isso, segundo o autor de *The founding of New England* (1921), a educação, a economia, a lei, o governo, a liberdade e a emancipação mascaravam interesses capitalistas e motivos mundanos, deixando de representar valores com fins em si mesmos.

Considerando que os primeiros assentamentos puritanos nos Estados Unidos da América centraram-se majoritariamente no estado de Massachusetts com as colônias de Plymouth (1620) e Massachusetts Bay (1630), torna-se extremamente significativo o fato de as cidades ficcionais de Woollett e Milrose localizarem-se respectivamente em Massachusetts e Connecticut, dois dos seis estados que compõem a Nova Inglaterra.

Cabe ressaltar que tal pesquisa extraliterária de cunho histórico, apesar de não justificar ou determinar as criações romanescas, encerra um nexo significativo com a espacialidade ficcional e seus valores. O destaque artístico aos espaços de Massachusetts e Connecticut sugere uma crítica ao conjunto de concepções puritanas e à hipocrisia que dominou a Nova Inglaterra, conforme será visto ao longo da análise. As escolhas espaciais,

[3] O puritanismo foi essencialmente um movimento de protesto, e, nessa condição, amplamente negativo. Na verdade, até certo ponto, era uma questão de protesto e negação, pois o Puritano se tornou absolutamente fascinado em sua contemplação do primeiro grande manifestante e protagonista da negação: o próprio demônio. Aponta-se frequentemente que, no grande poema que o movimento nos deu, o "Paraíso Perdido" de Milton, o verdadeiro herói é Satanás, centro de interesse do poeta.

por isso, demonstram previamente o teor histórico e o juízo crítico latentes em *The ambassadors* (1998).

A alusão a uma terceira cidade estadunidense, Boston, capital de Massachusetts, aproxima Henry James (1843-1916), em termos estéticos, de Nathaniel Hawthorne (1804-1864). Enquanto o autor de *The scarlet letter* (1850) representa o adultério e suas consequências na mente puritana de Boston, essa capital constitui a única cidade estadunidense com referência extraliterária retratada em *The ambassadors* (1998). No total, são instaurados três centros urbanos pertencentes aos Estados Unidos da América: Woollett, Milrose e Boston; sendo essa última destacada pela equivalência a uma cidade historicamente existente.

Essa consideração sobre Boston pode ser interpretada como uma alusão deliberada e homenagem à grande obra de seu compatriota, sobre a qual James (1879, p. 111) ressalta:

> *The book was the finest piece of imaginative writing yet put forth in the country. There was a consciousness of this in the welcome that was given it – a satisfaction in the idea of America having produced a novel that belonged to literature, and to the forefront of it. Something might at last be sent to Europe as exquisite in quality as anything that had been received, and the best of it was that the thing was absolutely American; it belonged to the soil, to the air; it came out of the very heart of New England*.[4]

O valor artístico e cultural de *The scarlet letter* (1850) é defendido na obra de crítica literária *Hawthorne* (1879), em que James também explora a vida, romances e contos do autor homônimo dentre considerações históricas sobre a escravidão e perseguição de bruxas em Salem, Massachusetts. Assim, percebe-se que determinados apontamentos extraliterários enriquecem sobremaneira a interpretação do romance e revelam seu aspecto crítico ou de censura, em consonância com a afirmação de Santos e Oliveira (2001, p. 74) de que "Nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional, mesmo que, a partir desse plano, sejam estabelecidas relações com espaços extratextuais."

Se, por um lado, tais entendimentos possibilitam a apreciação histórica dos espaços pertencentes aos Estados Unidos, as cidades inglesas de Londres e Chester, por outro lado, serão estudadas de acordo com sua natureza de espaço fronteira, enquanto a França será analisada como o espaço principal e foco do romance. O choque entre a carga puritana de

[4] Essa obra foi a melhor composição de escrita ficcional publicada no país. A consciência desse fato demonstra-se em sua recepção – uma satisfação pela idéia de os Estados Unidos terem produzido um romance que pertencia à literatura e a sua vanguarda. Algo de excelente qualidade poderia finalmente ser enviado à Europa assim como o que fora recebido, e o melhor de tudo é sua natureza americana; a obra pertencia ao solo, ao ar; saiu do coração da Nova Inglaterra.

Strether e as novas concepções europeias provoca-lhe questionamentos e reflexões e permite estabelecer comparações espaciais. Dessa forma, o embaixador deve se mover de um mundo de morais absolutas para outro mais relativista, moderno e pragmático:

> *For one can say that Strether is told to approach his problem in the light of the simple moral oppositions (the innocent Chad in the hands of a "wicked woman", the notions of being "virtuous", "saved", or "lost") favoured by those who sent him. But he finds that in a world where moral distinctions or differences are multiplied, these oppositions won't work, and need to be mediated by any number of distinctions that lie between them*.[5] (BUTLER, 1998, p. ix-x).

A personagem percebe, através do deslocamento espacial, que os binômios maniqueístas *bom* e *mau* não podem ser mais opostos de forma simples, conforme indicava a sua visão de mundo anterior na Nova Inglaterra. Essa situação irresolúvel ocasiona-lhe uma tensão, pois Strether não consegue isentar-se totalmente de sua carga puritana. Conforme afirma Powers (1970, p. 90), "*His peculiar vulnerability and his suffering from the tension set up within him by those conflicting oppositions are shown quite dramatically in the microcosm of the European world, Gloriani's garden.*"[6]

Essa tensão dá lugar a uma consciência bipartida, a "*double consciousness*", que oscila entre cumprir a missão com êxito, representando o interesse coletivo da família Newsome, e se beneficiar individualmente com o divertimento que Paris lhe proporciona. É necessário que Strether reveja suas considerações sobre a essência do homem e observe além das aparências a fim de descobrir a verdade sobre Chadwick e a mulher que supostamente o detém na cidade de Paris, cuja cultura "babilônica" mostra-se amplamente diferente daquela de Woollett.

Vale destacar que o paradigma duplo que rege a focalização romanesca gera uma ambiguidade que não permite divisar as verdadeiras intenções do embaixador, e, por isso, essa dupla consciência pode se referir tanto às oscilações entre o puritanismo da Nova Inglaterra e às novas experiências europeias quanto à postura dissimulada do protagonista. De qualquer forma, instaura-se a duplicidade.

O papel do embaixador em Paris é destacado claramente no excelente e breve texto *The logic of delegation in The ambassadors* da crítica literária Julie Rivkin (1986, p. 823):

---

[5] Pode-se afirmar que é ordenado a Strether que se aproxime de seu problema à luz de simples oposições morais (Chad inocente nas mãos de uma "mulher má", as noções de ser "virtuoso", "salvo" ou "perdido") favorecidas por quem o enviou. Contudo, ele descobre que, em um mundo onde distinções morais ou diferenças são múltiplas, tais oposições não funcionam e precisam ser mediadas por algum número de distinções que se situam entre elas.

[6] Sua vulnerabilidade peculiar e seu sofrimento oriundo da tensão provocada por estas oposições conflitantes são mostrados de forma bastante dramática no microcosmo do mundo europeu, o jardim de Gloriani.

> *Hired to mediate between mother and son, between American and European cultural and economic practices, Strether is asked to perform a mission that restores propriety as much as property, sexual as well as commercial fidelity. Returning the wayward son to his mother, the irresponsible heir to the family business, the illicit lover to the legally sanctioned marriage – all should follow from the literal communication of the message that the ambassador carries*.[7]

A autora afirma que o mundo de Woollett encerra a literalidade, uma qualidade atribuível e desejável em um embaixador, enquanto Paris se relaciona às metáforas comprometedoras e processos de constante revisão. Com base na lógica da suplementaridade de Jacques Derrida (1930-2004), a teórica defende que o elemento intermediário, o embaixador Strether, supre a ausência da autoridade que representa, seja ela a Sra. Newsome ou o próprio Henry James.

Contudo, o original sempre correrá o risco de ser traído pelo representante de que depende caso produza efeitos ou significados dissonantes da ideia primeira, o que ocorre quando Strether contraria o objetivo inicial de sua missão. O embaixador teme, segundo a autora, a interpretação figurativa europeia, que o desviará das boas maneiras e do comportamento moral adequado. Cabe adicionar que a natureza sexual do relacionamento de Chad com a dama francesa é tratada de forma metafórica e alusiva: é um acordo tácito entre as personagens sobre o qual nunca discutem verdadeira ou abertamente.

Em suma, o pudor quanto ao sexo na literatura jamesiana, a opção espacial pela Nova Inglaterra, as concepções maniqueístas resultantes da mentalidade puritana e a possível depreensão da inquietude de Strether, que o impede de desfrutar completamente o prazer da viagem, constituem os vestígios do puritanismo na criação artística.

Ademais, outras inferências históricas e sociais podem ser admitidas na análise quanto ao período da elaboração do romance jamesiano. Ao considerar o panorama do final do século XIX, Joseph Ward (1961, p. 13-14), por exemplo, afirma que em *The ambassadors* (1998)

> *The sense of evil beneath the gilded surfaces of society is paralleled by the detection of evil in moral righteousness. Often this notion is portrayed comically, especially in such Puritanical Americans as Mr. Babcock, the itinerant New England minister in The American, and Waymarsh in The*

[7] Contratado para mediar entre mãe e filho, entre práticas culturais e econômicas estadunidenses e europeias, Strether é solicitado a realizar uma missão que restaura tanto as boas maneiras quanto a propriedade, tanto a fidelidade sexual quanto comercial. Retornar o filho desobediente à mãe, o herdeiro irresponsável aos negócios da família, o amante ilícito ao casamento legalmente sancionado – tudo deve resultar da comunicação literal da mensagem que o embaixador transporta.

> *Ambassadors, but more often than not James points out the power for evil of the selfrighteous.*[8]

A frase "*beneath the gilded surfaces of society*" alude implicitamente a um momento histórico dos Estados Unidos da América localizado entre a Guerra Civil americana (1861-1865) e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918): a *Gilded Age*, ou a era dourada.

A expressão foi cunhada, conforme afirma Pat Reeve (2007) em *Gilded Age*, por Mark Twain (1835-1910) e Charles Dudley Warner (1829-1900) em *The gilded age: a tale of today* (1873) e se refere ao período vitoriano tardio, marcado pelo desejo estadunidense de se livrar de seu passado rural e se estabelecer como potência por meio do acúmulo de capital e inovações tecnológicas. A necessidade de estocagem de mantimentos não perecíveis durante a Guerra Civil acelerou a mecanização da agricultura e intensificou a produção industrial, o que ocasionou melhorias nos meios de comunicação e no transporte ferroviário.

Se, por um lado, a mecanização criou novos empregos e a disponibilidade de alimentos contribuiu para o aumento do padrão de vida, a industrialização trouxe, por outro lado, a redução do preço da colheita, o cultivo excessivo da terra e mudanças irrevogáveis nos padrões da vida rural, ainda de acordo com Reeve (2007). Considerando a prosperidade no quadro econômico, a instabilidade no âmbito social e o consequente conflito de classe, Reeve (2007, p. 308) afirma que: "*By dubbing the era a 'gilded age,' Twain and Warner implied that the seeming prosperity of their age was a thin veneer that failed to mask underlying social problems.*"[9]

Enquanto Twain e Warner retratam criticamente as falibilidades econômicas e políticas dos Estados Unidos da América no início da *Gilded Age*, o sugestivo qualificador "*gilded*" surge em *The ambassadors* (1998) de maneira diversa. O termo é utilizado para descrever os ornamentos de determinados espaços e assume uma conotação metafórica ao revelar não somente características decorativas, mas ao expressar, pela contiguidade, traços psicológicos e morais das personagens que os habitam. Assim, estabelecem-se inferências de cunho histórico e de ordem psicológica, da essência do ser humano.

---

[8] O sentido do mal sob as superfícies douradas da sociedade é acompanhado pela descoberta da maldade na pretensa retidão moral. Geralmente essa noção é apresentada de forma cômica, especialmente em puritanos americanos como o Sr. Babcock, o clérigo itinerante da Nova Inglaterra em *The American*, e Waymarsh em *The ambassadors*, mas, na maior parte das vezes, James destaca o poder para o mal daquele que se considera virtuoso.

[9] Ao apelidarem a época de "era dourada", Twain e Warner sugeriam que a aparente prosperidade de seu período era um verniz tênue que falhara ao mascarar os problemas sociais subjacentes.

Considerando que *gild* significa, de acordo com o dicionário *Longman Dictionary of Contemporary English*, "*to make something look as if it is covered in gold"*[10], instaura-se uma contraposição ao ideal "*golden*", que significa "*made of gold*"[11]. Dentro do contexto da obra, então, seu uso implica a dicotomia entre ser e parecer.

Em meio a esse período bifurcado de desenvolvimento econômico estadunidense, a expressão literária emergente era o Realismo (1865-1914), cujo panorama exposto na coletânea *The Cambridge companion to American realism and naturalism* (1995) pelos teóricos Louis Budd, Donald Pizer e John Crowley será fundamental para compreender a inserção de Henry James nesse movimento.

Partindo inicialmente de uma perspectiva historiográfica, o professor Louis Budd (1995) destaca o sucesso da tecnologia ao esboçar o progresso industrial dos Estados Unidos nas décadas de 1860 e 1870.

> *The most evident proof of progress was the accelerating success of technology.* […] *Electricity was the most obviously impressive find. All along it had lurked there somewhere, once the technical mind found it, it worked for everybody use and pleasure – the telegraph, the telephone, the light bulb, and the phonograph*.[12] (BUDD, 1995, p. 26).

A realidade estava sendo descoberta por peritos técnicos que buscavam explicar o real através da razão, relegando a um segundo plano os pensamentos mágicos e religiosos ou tentando aniquilá-los. Documentando parcialmente esse panorama social, a tecnologia do telégrafo, por exemplo, é utilizada duas vezes por Strether, que busca comunicar-se rapidamente com Woollett.

Ademais, o teórico destaca a presença de questões políticas e econômicas no âmbito literário ao afirmar que "*Howells, responsive to the evolving political-economic struggle, solidified into a gentle force for social justice.*"[13] (BUDD, 1995, p. 36), aspecto também reforçado por Donald Pizer (1995, p. 3): "*The real, especially in America, has therefore also had a positive political inflection, as is revealed by several generations of Howells scholars who have related his literary beliefs and practices to democratic values.*"[14].

---

[10] Fazer com que algo pareça coberto de ouro.
[11] Feito de ouro.
[12] A prova mais evidente do progresso foi o acelerado sucesso da tecnologia. [...] A eletricidade foi, obviamente, a descoberta mais impressionante. Durante todo o tempo escondia-se em algum lugar; e, uma vez que a mente técnica a descobriu, trabalhou para o uso e prazer de todos – o telégrafo, o telefone, a lâmpada e o fonógrafo.
[13] Howells, sensível à luta político-econômica em evolução, tornou-se uma influência delicada a favor da justiça social.
[14] O real, especialmente nos Estados Unidos da América, tem, portanto, uma tendência política positiva, como é revelado por várias gerações de estudiosos de Howells que têm relacionado suas crenças literárias e práticas aos valores democráticos.

Pizer (1995) também aborda introdutoriamente a dificuldade em definir o Realismo visto que, durante as décadas de 1870-80, as obras literárias novas, interessantes e semelhantes em vários aspectos eram rotuladas realistas, e que as produções ficcionais da virada do século igualmente novas, interessantes e similares em diversas formas eram consideradas naturalistas. O teórico assume não ser essa uma solução satisfatória e conclui que, quando a evidência do próprio texto literário e da história não produz definições precisas e uniformes, deve-se aceitar "[...] *that an amorphous, flexible, and ultimately 'undefinable' terminology is in itself a contribution to the understanding of what occurred.*"[15] (PIZER, 1995, p. 6).

John Crowley (1995), diferentemente, parte de uma perspectiva literária e analisa de forma comparativa duas obras que considera representantes do Realismo: *The portrait of a lady* (1881), de Henry James, e *The rise of Silas Lapham* (1885), de William Dean Howells (1837-1920). O autor afirma que Howells e James são frequentemente considerados os cofundadores do movimento que dominou a literatura estadunidense depois da Guerra Civil (1861-1865) e aponta as características básicas do movimento:

> *Present in this early review are all the rudiments of realism as James and Howells would define it. Realism eschews the devices of romance, especially reliance on melodrama and exotic backgrounds.* […] *Realism depends on character rather than story for its effects. Realism values the particularity of ordinary life*.[16] (CROWLEY, 1995, p. 120).

No Realismo, a caracterização da vida comum afasta o movimento da figura dos cavaleiros, marinheiros e peregrinos das produções literárias do Romantismo. Da mesma forma, a ficção realista desvia-se dos espaços exóticos românticos, como a charneca de *Wuthering Heigths* (1847) e o oceano de *Moby Dick* (1851). Ao mesmo tempo em que a descrição dos espaços jamesianos abstém-se dessa excentricidade romântica, sua contribuição literária afasta-se do engajamento político presente no Realismo, elemento que o distingue de seu colega Howells.

Conforme afirma o crítico literário Irving Howe (1963, p. 166), James era "[…] *brilliantly gifted at entering the behavior of political people, but he had no larger view of politics as a collective mode of action. He had a sense of the revolutionaries but not of the*

[15] [...] que uma terminologia amorfa, flexível e, enfim, "indefinível" é em si uma contribuição para compreender o que ocorreu.

[16] Presentes nesta análise inicial estão todos os rudimentos do realismo como James e Howells o definiriam. O Realismo evita os artifícios da história sentimental, especialmente a dependência do melodrama e paisagens exóticas. [...] O Realismo depende da personagem, em vez da história, para os seus efeitos. O Realismo valoriza a particularidade da vida comum.

revolutionary movement."[17] Segundo Howe (1963), James foi criticado por não refletir a realidade política de seu tempo ou por fazê-lo de modo inábil, exibindo imagens imprecisas de movimentos sociais, equivocando-se sobre a vida política ou apresentando desconhecimento sobre a classe trabalhadora.

James de fato expõe uma família da classe alta no romance em estudo, alude ao Império Napoleônico (1804-1815) e a figuras como Mary Stuart (1542-1587), Cleópatra VII (69-30 a.C.) e a rainha Elizabeth I (1533-1603). Contudo, sem discorrer mais longa e abertamente sobre questões políticas e históricas como seus contemporâneos Howells e Twain, o realismo de James volta-se à exposição da interioridade psicológica das personagens, tornando-a mais relevante que a ação ou o enredo e abordando, por isso, outro aspecto dessa vida cotidiana.

Ademais, o crítico William Troy (1963) destaca a ausência de enredo jamesiano baseado na ação, no sentido de eventos dinâmicos executados pelas personagens, pois os romances se voltam ao drama moral: "*In these terms, plot, for example, becomes more easily definable: it is the abstract curve of the moral drama being enacted in the mind or conscience of a character.*"[18] (TROY, p. 87-88). O vínculo incessante entre as artimanhas do narrador e as reflexões, anseios e experiências do protagonista em *The ambassadors* (1998) exemplifica um romance psicológico reforçado pelo discurso indireto livre.

A estética jamesiana alcança a maestria na caracterização psicológica, que será posteriormente explorada e desenvolvida em um nível experimental. Sobre essa técnica narrativa, Lyall Powers (1970, p. 147) afirma que

> *There is an additional reason for dwelling on James's achievement in The Ambassadors: it represents a very important contribution to the development of the modern "psychological" novel. The ambassadors is the story of Strether's consciousness, caught at a crucial moment of awakening; technically it is a dramatization of that consciousness*.[19]

A contribuição de James ao romance psicológico se deve à referida dramatização da consciência da personagem, técnica que mantém somente um ponto de vista ao longo da

[17] [...] brilhantemente talentoso ao entrar no comportamento dos políticos, mas não tinha uma visão ampliada da política como um modo de ação coletiva. Tinha uma percepção dos revolucionários, mas não do movimento revolucionário em si.

[18] Nesses termos, o enredo, por exemplo, torna-se mais facilmente definível: é a curva abstrata do drama moral sendo representado na mente ou consciência de uma personagem.

[19] Há uma razão adicional para discorrer sobre a conquista de James em *The ambassadors*: a obra representa uma contribuição muito importante para o desenvolvimento do romance "psicológico" moderno. *The ambassadors* é a história da consciência de Strether, capturada em um momento crucial do despertar; tecnicamente, é uma dramatização dessa consciência.

narrativa, desnudando os processos mentais da personagem eleita. Sobre a consciência dramatizada, já tratara anteriormente Percy Lubbock (1921, X) em *The craft of fiction*: "*The author does not tell the story of Strether's mind; he makes it tell itself, he dramatizes it.*"[20]

O romancista, valendo-se também da possibilidade de economia do tratamento do tema artístico, desenvolve o conceito teórico "*reflector*", que se refere a essa personagem cuja consciência reflete a história ao leitor. Em *The ambassadors* (1998), a insistência no ponto de vista do refletor Lewis Lambert Strether, sujeito da consciência que guia a focalização do romance, é o elemento que permite identificar eventuais desvios focais e ressaltar a representatividade de seu papel.

Sobre a consciência representada artisticamente, Robert Humphrey (1976, p. 6, grifo do autor) destaca em *O fluxo da consciência* que

> A intenção de introduzir consciência humana na ficção é uma tentativa moderna para analisar a natureza humana. A esta altura, a maioria de nós deve estar convencida de que ela pode ser o ponto de partida para a mais importante de todas as funções intelectuais. Temos, por exemplo, a palavra de Henry James de que a "experiência nunca é limitada, nem nunca é completa". Ele prossegue, no mesmo contexto, para apontar a "câmara da consciência" como sendo a câmara da experiência. Portanto, a consciência é o *lugar* onde tomamos conhecimento da experiência humana.

O destaque ao mundo percebido ou experimentado é a substância da técnica narrativa no romance em estudo, o que torna ainda mais relevante o deslocamento espacial de Strether, que parte dos Estados Unidos à Europa para desempenhar sua função de embaixador da Sra. Newsome. Entretanto, cabe destacar que o tema da representação não se delineia somente por essa embaixada do protagonista.

Se a história em si somente chega ao leitor por refletir na consciência do protagonista (o veículo da informação narrativa), a mente de Strether é o elemento convergente dos fatos exteriores, como a impressão dos espaços, as conclusões acerca das diferenças culturais e considerações sobre outras personagens. Por isso, é possível afirmar que o protagonista é também o embaixador – ou representante – do próprio enredo, dos fatos constitutivos do romance. A embaixada não se constrói somente pelo desenrolar explícito da trama, mas de um modo menos manifesto e vinculado intrinsecamente à técnica narrativa da focalização. Além disso, ver-se-á posteriormente como o narrador e o autor implícito participam de modo solidário para a construção dessa embaixada metafórica.

[20] O autor não conta a história da mente de Strether; ele faz com que ela se conte, ele a dramatiza.

Tendo considerado a inclinação de James para representar os processos mentais, levanta-se o questionamento sobre o emprego do fluxo de consciência, termo cunhado por seu irmão, o psicólogo William James (1842-1910). Acerca desse artifício literário, Humphrey (1976, p. 30) também explica:

> O leitor poderá então perguntar-se por que Henry James não é considerado aqui entre os escritores de fluxo de consciência, pois é bem verdade que James se preocupava frequentemente em descrever o conteúdo mental. O fator saliente que o diferencia dos escritores do fluxo de consciência é o fato de ele descrever o peso racional da inteligência; portanto, ocupa-se da consciência a um nível que corresponde ao estágio da fala. Falta-lhe a qualidade do fluxo livre, elíptico e simbólico do legítimo fluxo de consciência.

James situa-se no limiar da estética modernista e *The ambassadors* (1998) exemplifica a utilização de formas ficcionais que contribuirão para o desenvolvimento do romance psicológico moderno ao longo do século XX. O crítico e tradutor Marcelo Pen Parreira (2007), ao comparar *The ambassadors* e *Memorial de Aires*, publicados respectivamente em 1903 e 1908, mostra como Henry James (1843-1916) e Machado de Assis (1839-1908), contemporâneos entre si e surgidos no Realismo, apontam caminhos diferentes daqueles preconizados por essa escola. Sua tese procura mostrar como ambos romperam com os "[...] padrões artísticos em voga em sua época, sem incorrer em procedimentos passadistas, mas, ao contrário, fazendo a ponte com a modernidade" (PARREIRA, 2007, p. 3).

O teórico Michael Whitworth (2007, p. 20), por exemplo, destaca James e Joseph Conrad (1857-1924) como precursores do Modernismo:

> *Writers such as Henry James (b. 1843) and Joseph Conrad (b. 1857) were identified by modernists as significant forerunners, but were not so closely part of their networks. The partnership between the canonical modernists and the earlier generation may serve to remind that there is no inevitable connection between date of birth and aesthetic orientation.*[21]

Apesar de restringir grosso modo seu estudo aos escritores de língua inglesa ativos entre 1910 e 1939, o teórico questiona em *Modernism* os limites cronológicos desse movimento literário com base em textos selecionados de Marjorie Perloff (1931-), Georg Lukács (1885-1971), Theodor Adorno (1903-1969) e outros estudiosos.

[21] Escritores como Henry James (nascido em 1843) e Joseph Conrad (nascido em 1857) foram identificados pelos modernistas como importantes precursores, mas não foram membros íntimos de suas redes de contatos. A parceria entre os modernistas canônicos e a geração anterior pode servir para lembrar que não há conexão inevitável entre a data de nascimento e a orientação estética.

A focalização, por exemplo, é um dos elementos narrativos que indicam o diálogo da obra jamesiana com o Modernismo. O professor Lauro Junkes (1942-2010) afirma que James foi pioneiro no tratamento do ponto de vista e, por isso, não poderia ter sistematizado suas categorias. Esse trabalho só poderia ser realizado quando o assunto fosse tratado mais amplamente. Junkes também destaca a pesquisa de William Tindall, que observou como James Joyce (1882-1941) explorou posteriormente a técnica utilizada por James:

> O método "oblíquo" e indireto da consciência reflexora (sic) 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 [...] (JUNKES, 1997, p. 153-154).

Esse método "subjetivo-objetivo" refere-se ao atributo supracitado da onisciência seletiva em transmitir a informação literária ao leitor através da mente da personagem: têm-se tanto as marcas do narrador quanto da personagem escolhida. De forma semelhante pensa Christopher Butler (1998) ao afirmar que não é sempre possível saber se a consciência com que estamos lidando é do narrador ou da personagem.

É interessante analisar também a epifania, termo introduzido na esfera literária inicialmente por Joyce em *Stephen Hero*, primeira versão de *A portrait of the artist as a young man* (1916) publicada postumamente em 1944. De acordo com a definição de *Stephen Hero* (1963), o processo epifânico é uma manifestação espiritual repentina quer na trivialidade da fala ou do gesto, quer em um estado mental memorável. Cabe destacar que a epifania surge também no romance em estudo, ainda que não da maneira denominada e definível como na obra do referido autor irlandês. Conforme indica o prefácio jamesiano, a ideia basilar do romance reside no questionamento:

> ***Would*** *there yet perhaps be time for reparation? – reparation, that is, for the injury done his character; for the affront, he is quite ready to say, so stupidly put upon it and in which he has even himself had so clumsy a hand?*[22] (JAMES, 1998, p. xxx, grifo do autor).

Nem afirmativa, nem negativa, a resposta do autor é que Strether, em todo caso, passa a enxergar, a ter consciência de seus prejuízos. O objetivo de James de demonstrar a

[22] *Haveria* tempo hábil para a reparação? – reparação, ou seja, pelo dano causado a seu caráter; pela afronta que este sofreu, Strether está bem pronto a admitir, de modo tão estúpido e para cujo fim ele próprio contribuiu de modo tão inepto? (JAMES, 2010, p. 14, grifo do autor).

conscientização da personagem sobre si mesma é inteiramente epifânico, processo que será analisado pormenorizadamente no subitem *A pousada Cheval Blanc e a epifania*. Devido, por isso, à incessante representação dos processos mentais do protagonista e à constituição da espacialidade como motivador determinante para sua auto-análise, é necessário abordar pressupostos teóricos que sustentem tanto a análise da focalização quanto do espaço literário.

A pesquisa da fortuna crítica jamesiana também possibilitou identificar um teórico que considera modernista o autor estadunidense devido justamente ao tratamento conferido à perspectiva. Em *Postmodernism and literature*, Steven Connor (2004) esclarece que o Modernismo caracteriza-se pelo desenvolvimento de uma poética centrada nos princípios da estrutura e que opera de acordo com os preceitos da cenografia e, portanto,

> *That the question of perspective, of who "sees" and how, should bulk so large both for modernist writers of fiction and for theorists of it, such as Henry James and, following him, Percy Lubbock and Wayne C. Booth, is an indication of the strong cooperation between the emerging "poetics" of the novel and a visual conception of its form*.[23] (CONNOR, 2004, p. 63).

Partindo de romances como *Retrato de uma senhora* (1881), de Henry James, e *Retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce, o teórico analisa a concepção visual da forma romanesca na estética modernista, cujo efeito é demonstrar o desejo e a naturalidade de considerar romances como imagens e retratos em vez de imagens em movimento.

A propósito do aperfeiçoamento desse gênero literário, James destaca-se igualmente como teórico e crítico, conforme demonstram seus prefácios – republicados por Richard Blackmur em *The art of the novel* (1934) – e seus ensaios de crítica literária – reunidos na coletânea *Henry James: selected literary criticism* (1981), de Morris Shapira. O romancista argumenta, por exemplo, a favor da seriedade que cabe ao gênero em seu ensaio *The art of fiction* de 1884:

> *It is still expected, though perhaps people are ashamed to say it, that a production which is after all only a "make-believe" (for what else is a "story"?) shall be in some degree apologetic – shall renounce the pretension of attempting really to represent life. This, of course, any sensible, wide-awake story declines to do* […][24] (JAMES, 1981a, p. 50).

---

[23] Que a questão da perspectiva, de quem "vê" e como, deva ter tamanha relevância para os escritores modernistas da ficção e para seus teóricos, tais como Henry James e, o acompanhando, Percy Lubbock e Wayne C. Booth, é uma indicação da forte cooperação entre a "poética" emergente do romance e uma concepção visual de sua forma.

[24] Ainda espera-se, apesar de as pessoas terem vergonha de dizer, que uma produção que é, afinal, um "faz-de-conta" (pois o que mais é uma "estória"?), deva ser, em algum grau, apologética – deva renunciar à pretensão de tentar realmente representar a vida. Isso, é claro, qualquer estória sensata e esclarecida se recusa a fazer [...]

James ocupa-se sobremaneira do desenvolvimento da crítica literária apontando em seu ensaio *Criticism*, de 1891, a atenção em demasia conferida ao discurso crítico em si em detrimento do texto literário no fim do século XIX. Busca ressaltar, então, a proficuidade de uma postura artística coerente, fundamentada em exemplos e que priorize a qualidade sobre a quantidade. No ensaio *The new novel*, de 1914, o autor defende uma atividade literária concisa e afirma que a verbosidade leva os ficcionistas a uma caça vã pela verdade e por alguma solidez da substância. Em *The future of the novel*, de 1899, James argumenta que, para preservarem a qualidade da crítica literária, as futuras gerações seriam obrigadas a eliminar o grande volume de periódicos. Destaca, ademais, a crescente atividade literária realizada por mulheres e revela, com isso, a diligência jamesiana para as ideias salientes de seu tempo.

Na sociedade em que viveu, as mulheres possuíam autonomia suficiente para publicar um livro, contudo, havia ainda preconceito: sua amiga e escritora Mary Anne Evans (1819-1880) utilizava o pseudônimo George Eliot para que seu trabalho fosse levado a sério. Dessa forma, o autor afirma em *The future of the novel* que

> *It bears on this that as nothing is more salient in English life to-day, to fresh eyes, than the revolution taking place in the position and outlook of women – and taking place much more deeply in the quiet than even the noise on the surface demonstrates – so we may very well yet see the female elbow itself, kept in increasing activity by the play of the pen, smash with final resonance the window all this time most superstitiously closed*.[25] (JAMES, 1981c, p. 188).

Em consideração à ideia da mulher estereotipada e ao posicionamento anticonvencional de Henry James e William Howells, Louis Budd (1995) afirma que, por volta de 1880, seus detratores os criticaram justamente por abrirem a mente da menina-mulher friamente como cientistas. O teórico do Realismo ainda ressalta Edith Wharton (1862-1937) e Kate Chopin (1850-1904) como representantes femininas do movimento.

Vale observar que, em *The ambassadors* (1998), a personagem Sarah Newsome também assume a função de embaixadora da família e as personagens marcantes que representam os Estados Unidos e Paris são, respectivamente, Mrs. Newsome e Madame de Vionnet. Além disso, diversas obras jamesianas demonstram a centralidade do papel

[25] Nada é mais marcante na vida inglesa hoje, aos olhos modernos, que a revolução em curso na situação e na perspectiva das mulheres – ocorrendo muito mais profundamente no silêncio do que demonstra o ruído na superfície – de tal modo que se pode ver ainda muito bem o cotovelo feminino, em atividade crescente pelo movimento da caneta, estilhaçar com repercussão decisiva a vidraça supersticiosamente fechada todo esse tempo.

feminino, como *The portrait of a lady* (1881), *The princess Casamassima* (1886), *What Maisie knew* (1897), *The wings of the dove* (1902) e *Daisy Miller* (1878).

Devido a esses motivos, Henry James é revisitado de forma diferenciada após o movimento modernista, conforme afirma o teórico McElderry Junior (1965, p. 192):

> Quanto à forma e ao estilo, os leitores que confrontaram a literatura experimental do século XX – Joyce, Eliot, Pound, Faulkner – não mais sentem que forma e estilo possam ser desligados do conteúdo. E não mais acham James tão difícil quanto o acharam os leitores dos primórdios da década de 1900.

O autor considera James uma figura fundamental para a transição entre os séculos XIX e XX e, de forma metafórica, afirma que sua obra é a melhor ponte cultural construída entre a Europa Ocidental e os Estados Unidos da América. Percebe-se, então, a importância da técnica desenvolvida por James para as gerações posteriores de romancistas, o que permite afirmar que esse autor foi fundamental para os desdobramentos modernistas e contemporâneos da ficção.

Em resumo, tanto as disposições morais, históricas e econômicas da sociedade do final do século XIX, exemplificadas pelo puritanismo e pela *Gilded Age*, quanto as circunstâncias literárias do Realismo e Modernismo materializam-se em nível textual e participam inerentemente da essência ficcional de *The ambassadors* (1998). Nesse contexto, a localização do romance na fase madura da literatura de James, sua contribuição com uma estética a caminho de ser consolidada e o encadeamento sinérgico das categorias narrativas do espaço e da focalização são os principais fatores que justificam o corpus desta pesquisa.

Para a análise desse universo intraliterário, faz-se necessário o estudo de teorias que abarquem principalmente os elementos estruturais da focalização e do espaço e, por isso, o primeiro capítulo desta dissertação será dividido em duas partes explanatórias que apontam o vínculo entre a teoria e o texto literário.

Inicialmente, serão abordadas as principais ideias acerca da focalização segundo Wayne C. Booth (1983), Gérard Genette (1995) e Mieke Bal (2001), embasamento teórico que auxiliará na identificação e análise de alterações focais e temporais, sujeitos e objetos da focalização, autor implícito e níveis narrativos em *The ambassadors* (1998). A segunda parte do primeiro capítulo encerra observações sobre o espaço literário de acordo, sobretudo, com as teorias de Iuri Lotman (1978), Osman Lins (1976) e dos autores Bourneuf e Ouellet (1976) a fim de desvendar os significados da fronteira literária, do espaço subordinado a diferentes modalidades de focalização, dos deslocamentos e da experiência ou vivência do espaço.

O segundo capítulo, assim como o terceiro e o quarto, será de cunho analítico e investigará o papel da espacialidade literária à luz dos teóricos supracitados. Nesta etapa, será estudado o espaço fronteiriço que principia o romance, constituído pelas cidades de Chester e Londres, a fim de apreender a instauração artística da Inglaterra e verificar como as características benéficas desse espaço europeu são delineadas de pronto.

O terceiro capítulo analisará o núcleo civilizacional que constitui Paris e será subdividido entre a análise dos espaços públicos visitados inicialmente pelo protagonista, que tanto propiciam quanto influenciam seus momentos reflexivos; a investigação dos espaços privados das casas parisienses, que revelam traços significativos de seus habitantes; e o estudo da pousada campestre *Cheval Blanc*, que se distingue dos centros urbanos e localiza tanto a epifania do protagonista quanto o clímax narrativo.

Afinal, o quarto capítulo analisará a significação da cidade estadunidense de Woollett, cuja instauração espacial se subordina sobretudo às recordações do embaixador e a seus diálogos com as demais personagens.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 Focalização: "*Watching the watcher*"

> *La percepción depende de tantos factores, que esforzarse en ser objetivos carece de sentido. Por mencionar sólo unos pocos factores: la propia posición respecto del objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto; todo ello y más influye en el cuadro que nos formamos y que pasamos a otros*.[1]
>
> Mieke Bal (2001, p. 108)

Sob as denominações *ponto de vista*, *perspectiva*, *foco narrativo* e *focalização*, desenvolveram-se diversos estudos de crítica literária concernentes ao narrador e às personagens. Tais pesquisas investigam a limitação da percepção ou da informação narrativa; a distância em relação àquilo que se conta; a identidade, localização e número dos agentes focais; e seus respectivos objetos focalizados. Conforme demonstram, por exemplo, os prefácios de *What Maisie knew* (1897) e *The ambassadors* (1998), essa categoria narrativa foi amplamente explorada na ficção jamesiana devido ao interesse que despertava no autor. No romance em estudo, o destaque conferido à focalização apresenta-se inicialmente no título.

De acordo com Anna Leliva-Tyszkiewicz (2006?) em *Framing consciousness in Henry James's The ambassadors*, o título do romance alude a um quadro do pintor alemão renascentista Hans Holbein (1497-1543). A pintura[2], datada de 1533 e intitulada *Jean de Dinteville and Georges de Selve*, retrata dois embaixadores em meio a diversos instrumentos destinados ao estudo tanto de corpos celestes quanto do mundo terreno e apresenta a figura distorcida de um crânio na parte inferior.

Mais conhecido pelo título *The ambassadors*, o quadro exemplifica a técnica artística da anamorfose[3], que significa uma projeção ou perspectiva distorcida cuja interpretação e reconstituição da imagem de forma não alterada requerem ou um ponto especial de localização pelo observador ou dispositivos especiais, como um espelho não plano.

---

[1] A percepção depende de tantos fatores que se esforçar para ser objetivo não tem sentido. Para citar apenas alguns fatores: a própria posição em relação ao objeto percebido, o ângulo da queda de luz, a distância, o conhecimento prévio, a atitude psicológica em relação ao objeto; tudo isso e mais influenciam no quadro que formamos e passamos aos outros.

[2] Disponível em: <http://www.hans-holbein.org/Jean-de-Dinteville-and-Georges-de-Selve-%28%60The-Ambassadors%27%29-1533.html >. Acesso em: 8 jul. 2010.

[3] Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=562&Itemid=2>. Acesso em: 9 jul. 2010.

Essa intertextualidade potencial indica de antemão a necessidade de direcionar um olhar diferenciado a *The ambassadors* (1998), assim como à pintura, a fim de revelar sua verdadeira natureza e evitar que sua aparência seja tomada como certa. Para isso, serão explorados o artifício da focalização e seus possíveis efeitos de sentido no âmbito romanesco.

Em *The rhetoric of fiction*, Wayne C. Booth (1983) organiza uma tipologia de narradores com base em diversos critérios. Dentre eles, é possível citar a presença ou ausência de marcas discursivas de autorreferencialidade ("*dramatized and undramatized narrators*"), seu papel na produção de efeito no curso dos eventos ("*observers and narrator-agents*"), o método de apresentação da narrativa ("*scene and summary*"), a geração de comentário ("*commentary*") e a autoconsciência ("*self-conscious narrators*").

O teórico, que ressalta a necessidade de se priorizar os efeitos literários produzidos pelo narrador, desenvolve também um importante conceito literário: *implied author*. O autor implícito é a entidade ficcional que, conscientemente ou não, escolhe o que se lê e não pode ser confundido com o narrador, um dos elementos de sua criação. Outro conceito desenvolvido pelo teórico é o de *unreliable narrator*, que descreve um narrador não confiável por falar ou agir em desacordo com as normas do contexto geral da obra literária. Wayne Booth (1983, p. 159, grifo do autor) afirma que "*It is most often a matter of what James calls* ***inconscience****; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him.*"[4]

Com base nessa teoria sobre os artifícios narrativos, é possível afirmar que a embaixada do romance arquiteta-se de modo conjunto, ou seja, não somente pelo papel de Strether. Enquanto o narrador não confiável interfere ativamente por meio de comentários e busca, às vezes, caracterizar o protagonista como digno de comiseração, o autor implícito seleciona e organiza a matéria-prima fornecida por ambas as focalizações (do protagonista e do narrador) e, desse modo, intervém a fim de relativizar as duas posturas e impossibilitar afirmações categóricas. As três entidades ficcionais constituem, para esta pesquisa, *os embaixadores*.

Por isso, é pertinente ressaltar que o tema da representação ratifica-se triplamente: a) pelo enredo, que descreve Strether como embaixador da Sra. Newsome; b) pela dramatização de sua consciência; c) pelo título flexionado no plural, que encerra o conjunto dos papéis do protagonista, do narrador interferente e do autor implícito interveniente. O conceito de

[4] É, na maioria das vezes, o que James chama de *inconsciência*; o narrador está enganado, ou acredita ter qualidades que o autor lhe nega.

representação, assim, desdobra-se tanto em um nível manifesto e explícito quanto estruturalmente por meio da técnica da focalização.

A propósito ainda do autor implícito, Booth (1983) utiliza a personagem Huckleberry Finn para exemplificar esse conceito, visto que o garoto narra sua própria história alegando ser malvado enquanto o autor implícito silenciosamente elogia suas virtudes. Portanto, se o discurso do narrador não se realiza ou não condiz com a estrutura geral do texto literário, ou seja, com o esquema delineado pelo autor implícito, tem-se uma obra "insincera". De forma semelhante, o teórico russo Iuri Lotman (1978, p. 429) estabelece dois tipos de ponto de vista narrativo revelados pelo discurso direto: "Podemos reduzi-los a dois: o 'correto' – coincidente com a orientação do texto no seu conjunto e o 'incorreto' – oposto àquela." É estabelecida, então, a verdade ou não verdade discursiva.

A contraposição do plano do autor implícito aos projetos do narrador e da personagem, assim como a análise dos discursos diretos estabelecida pelos teóricos, auxiliará na investigação dos atos e reflexões ambíguos da personagem Strether e da intenção do narrador ao caracterizá-lo.

Com relação à terminologia em voga, *ponto de vista* era um vocábulo técnico que não suscitava, dentre os teóricos supracitados[5], nenhuma dúvida quanto a adequação para a teoria literária. Contudo, em *The theory of the novel*, Philip Stevick (1967) adverte que *ponto de vista* não se restringe apenas à questão do foco literário, pois se aplica igualmente à orientação intelectual de uma obra (como o ponto de vista cristão ou marxista), à postura emocional do escritor (como o ponto de vista sarcástico), e ao ângulo a partir do qual a obra ficcional é narrada.

Considerando que Stevick (1967) não sugere outra terminologia para tal categoria literária apesar de seu comentário, vê-se que esse papel de denominação será assumido pelo teórico francês Gérard Genette em *Discurso da narrativa*, publicado em 1972. O autor francês propõe o termo *focalização*, que será adotado no decorrer desta pesquisa devido a vários motivos:

> [...] sua específica vinculação ao campo da narratologia, ao contrário do que acontece com *perspectiva* e *ponto de vista*, excessivamente enfeudados ao âmbito das artes plásticas; além disso, *focalização* tende a superar as conotações 'visualistas' que afetam *ponto de vista* e *visão*, assim se abrindo caminho a uma definição não apenas sensorial (quer dizer: não limitada ao que uma personagem ou o narrador podem 'ver') do conceito em apreço. (REIS; LOPES, 2000, p. 246, grifo do autor).

[5] Da mesma forma, adotam essa terminologia Percy Lubbock em *The craft of fiction* e Norman Friedman em *Point of view in fiction: the development of a critical concept*, publicados respectivamente em 1921 e 1955.

Tais circunstâncias parecem restringir o termo ponto de vista à sensorialidade da personagem em detrimento do campo perceptivo do narrador. Focalização, pelo contrário, refere-se ao controle da informação artística de modo mais abrangente, conforme estabelece Genette (1995).

O autor francês desenvolve um sistema teórico baseado em três categorias que constituem a análise do discurso narrativo: modo, tempo e voz. A primeira administra a regulagem ou seleção da informação narrativa e faculta ao narrador fornecer determinado número de particularidades de uma maneira mais ou menos direta, o que provoca o efeito de sentido de distanciamento daquilo que conta. O narrador também regula a informação por meio do conhecimento de uma ou várias personagens, "[...] da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama a 'visão' ou o 'ponto de vista' parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela *perspectiva*." (GENETTE, 1995, p. 160, grifo do autor).

Cabe destacar que tanto Gérard Genette (1995) quanto Wayne Booth (1983) discorrem sobre a seleção do material romanesco. Se a teoria do primeiro determina a focalização como a categoria responsável por administrar, regular e selecionar a informação narrativa, o segundo teórico define o autor implícito como a entidade responsável pela escolha, consciente ou inconsciente, do que se lê.

Entretanto, essa função comum de seleção e manipulação do material narrativo porta diversos efeitos de sentido. Enquanto o autor francês investiga sobremaneira os efeitos da distância e da adoção de um "ponto de vista", o crítico literário estadunidense busca desvendar a versão literária do homem real que age como um contrarregra, um titereiro ou um Deus indiferente. De qualquer forma, a relação entre esse controle da informação romanesca e a instauração do espaço se apresenta como objeto central da presente pesquisa.

Cabe adicionar que Gérard Genette (1995) define a focalização ao combinar modelos já existentes de diversos autores e classifica esse conceito em três tipologias: focalização zero ou não focalizada, focalização externa e focalização interna. O primeiro tipo corresponde ao que a crítica anglo-saxônica denomina narrador onisciente, ou seja, aquele que sabe mais que as personagens. Inversamente, na focalização externa, o narrador diz menos do que sabe sobre a personagem e, assim, segundo Genette (1995, p. 188), "o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos [...]".

A focalização interna demonstra a igualdade de conhecimento entre o narrador e a personagem, pois aquele diz apenas o que esta sabe. Genette (1995) subdivide essa modalidade de focalização em fixa, variável e múltipla. Na focalização interna fixa, quase

nunca se abandona o ponto de vista de determinada personagem e dois exemplos canônicos, para o teórico, são os romances jamesianos *The ambassadors* e *What Maisie knew*, de 1903 e 1897, respectivamente. A focalização interna variável alterna a personagem focal enquanto a focalização interna múltipla apresenta um mesmo acontecimento evocado diversas vezes sob o ponto de vista de várias personagens, como nos romances epistolares.

Pode ocorrer, contudo, uma mudança de focalização. Se surgir isolada em contexto coerente, desvio presente em *The ambassadors* (1998), o autor sugere que tal alteração seja analisada como uma breve infração ao código que determina o contexto artístico, sem que a existência desse código seja contestada. Dessa forma, determina Gérard Genette (1995, p. 193) que "Os dois tipos de alteração concebíveis consistem quer em dar menos informação do que aquela que se sabe, em princípio, necessária, quer em dar mais do que o é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto." O primeiro caso é denominado paralipse e o segundo, paralepse.

Ainda com relação ao padrão de focalização do texto literário, Genette (1995) recorda a definição do modo pessoal da narrativa elaborada por Roland Barthes (1915-1980), que trata da possibilidade de reescrever um segmento narrativo na primeira pessoa sem que isso acarrete outra alteração do discurso além da mudança de pronomes gramaticais. Contudo, Gérard Genette (1995, p. 192, grifo do autor) afirma que uma frase como "o tilintar contra o vidro *pareceu* dar a Bond uma brusca inspiração" seria intraduzível em primeira pessoa sem gerar incongruência semântica. Para o autor francês, as locuções modalizantes *talvez, sem dúvida, como se, parecer, aparecer como* etc. permitem ao narrador dizer de forma hipotética o que não poderia ser afirmado sem provocar uma infração na focalização interna.

Considerando que *The ambassadors* (1998) aproxima-se mais dos romances de primeira pessoa porque "[...] *Strether in large part 'narrates' his own story, even though he is always referred to in the third person.*"[6] (BOOTH, 1983, p. 151), é possível, então, alterar gramaticalmente diversos trechos literários sem recair na referida incongruência semântica.

Entretanto, cabe destacar que o padrão de focalização do romance é permeado de locuções modalizantes que revelam infrações narrativas, provocando o efeito de ora aproximação, ora distanciamento da mente da personagem. Esse paradigma duplo que caracteriza o romance gera uma ambiguidade que não permite ao leitor afirmar quais são, por exemplo, as verdadeiras intenções de Strether. Estaria o protagonista, então, dissimulando a

[6] [...] Strether, em grande parte, "narra" sua própria estória, mesmo que seja sempre referenciado na terceira pessoa.

fim de parecer crédulo e tirar proveito de sua estada em Paris? O cerne desse problema encontra-se na categoria narrativa da focalização.

Com relação à categoria do tempo estabelecida por Genette (1995), destaca-se a técnica da anacronia, que significa todo tipo de alteração da ordem dos eventos da história. Assim, a prolepse indica uma manobra narrativa que conta ou evoca de antemão um acontecimento ulterior e a analepse, contrariamente, é toda evocação de um acontecimento anterior ao ponto em que se está da história. É interessante ressaltar, por exemplo, que em determinadas passagens de *The ambassadors* (1998) torna-se difícil identificar quem é realmente o produtor de analepses, provocando uma impossibilidade de se separar claramente os processos mentais do narrador e da personagem. A teoria, então, acautela a pesquisa contra interpretações aparentes, conforme previne de antemão a intertextualidade com o quadro de Holbein.

Outro aspecto relevante da teoria genettiana para este estudo é a categoria da voz, que diz respeito ao processo da enunciação narrativa, ou seja, o ato de narração. Nessa modalidade, estudam-se os níveis narrativos, instaurados a partir do encadeamento de uma ou mais narrativas à narrativa primeira e que lhe servem como preâmbulo ou conclusão, por exemplo. Genette (1995, p. 228) estabelece que "A instância narrativa de uma narrativa primeira é, pois, por definição, extradiegética [...]". O nível extradiegético é aquele a partir do qual outros níveis narrativos podem ser constituídos e, geralmente, situa o narrador exterior à diegese que narra. Por sua vez, o nível intradiegético, subordinado àquele, localiza as entidades como espaço, personagens e ações.

Consequentemente, o teórico francês elabora uma classificação de narradores de acordo com sua localização no nível narrativo (extradiegético se pertencer ao primeiro nível ou intradiegético se fizer parte do segundo) e sua relação com a história que conta (heterodiegético se estiver ausente dessa diegese ou homodiegético caso participe dela como personagem).

Contudo, surge uma discussão teórica acerca das possibilidades e limitações da teoria genettiana da focalização que, conforme afirma Aybar-Ramírez (2003, p. 19), "[...] a partir da publicação de *Figures III* (1972), de Gérard Genette e, mais concretamente, de seu capítulo denominado 'Discours du récit', divide os estudiosos da narratologia até nossos dias."

Um exemplo de orientação divergente é a da teórica e crítica Mieke Bal (2001), que estabelece a dicotomia entre as perspectivas francesas e germânicas da focalização ao examinar a categoria narrativa modo e voz de Genette. Bal (2001, p. 108) aponta coerentemente em *Teoría de la narrativa* que as tipologias até então elaboradas sobre o ponto

de vista narrativo eram úteis, mas pouco claras quanto a um ponto: "*No hacen ninguna distinción explícita entre la visión a través de la cual se presentan los elementos por una parte, y la identidad del cuerpo/grupo que verbaliza esa visión por la otra.*"[7] Em outras palavras, afirma que não existe distinção entre os que veem e os que falam.

Sobre a apreciação da teoria do autor francês por Bal (2001), Aybar-Ramírez (2003, p. 21) afirma que

> [...] Bal questiona a concepção genettiana da focalização, apontando, por um lado, para a divisão heterogênea do modo genettiano que, submetida à noção da regulação informativa, mistura a questão de quem fala, questão de voz, de narração – nas instâncias da distância e da perspectiva – com a questão de quem vê, ligada à focalização; por outro lado, refere-se à percepção excessivamente visual da focalização assim como à falta de um conceito objetivo que a defina. Finalmente, Bal sublinha a dissimetria entre os dois primeiros tipos de focalização de Genette, que enfatizam o sujeito da focalização – onisciente e interno – e o terceiro tipo, a narrativa com focalização externa, que acentua a questão do objeto da focalização, em detrimento de seu sujeito.

Apesar de sua teoria encerrar diferenças basilares com relação à genettiana, como na defesa de que cada atividade de focalização apresenta um sujeito focalizador e um objeto focalizado, Bal (2001, p. 108) também se atém ao aspecto visual da focalização ao definir que "*La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se 've', lo que se percibe.*"[8]. A teórica exprime sua preferência pelo termo focalização com base em duas razões: primeiro porque o vocábulo perspectiva gerou ambiguidade ao passar a indicar, na tradição da teoria narrativa, tanto a voz quanto a percepção e, em segundo lugar, porque é impossível derivar do termo perspectiva um substantivo que indique o sujeito da ação.

Com relação aos termos focalização interna e focalização externa, Bal (2001, p. 111, grifo do autor) propõe conceitos diferentes daqueles inicialmente utilizados por Genette:

> *Cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor, nos podremos referir a una focalización* ***interna****. Podremos indicar, entonces, por medio del término focalización externa que un agente anónimo, situado fuera de la fábula, opera como focalizador.*[9]

[7] Não fazem nenhuma distinção explícita entre a visão através da qual se apresentam os elementos, por um lado, e a identidade do corpo/grupo que verbaliza essa visão, por outro lado.
[8] A focalização será, portanto, a relação entre a visão e o que se "vê", o que se percebe.
[9] Quando a focalização corresponde a uma personagem que participa da fábula como ator, podemos nos referir a uma focalização *interna*. Podemos indicar, então, por meio do termo focalização *externa* que um agente anônimo, situado fora da fábula, opera como focalizador.

Enquanto Genette (1995) classifica a focalização de *The ambassadors* (1998) como interna e fixa, o romance apresenta, à luz da teoria de Bal (2001), um focalizador externo, situado fora da história que conta, que delega sua função a Strether, um focalizador interno.

Mieke Bal (2001) desenvolve também níveis de focalização semelhantes aos níveis narrativos de Genette ao pressupor um primeiro plano de focalização externa (F1), em que o focalizador poderia delegar sua função a um interno, o focalizador do segundo nível (F2). Para a autora, os verbos declarativos constituem tais mudanças de nível, pois outro falante se apresenta. Mesmo que o conteúdo da fala de determinada personagem não forme uma história, Bal (2001) ainda assim identifica o estabelecimento de outro nível narrativo para deixar claro que a personagem, nesse momento, se torna o porta-voz, da mesma forma que o narrador em outras ocasiões.

Para a análise de *The ambassadors* (1998), assume-se a existência de um narrador heterodiegético localizado no primeiro nível de focalização – no nível extradiegético –, cuja focalização restringe-se à mente de Lewis Lambert Strether, salvo nos casos de paralipse ou paralepse. Por sua vez, o protagonista situa-se no segundo nível de focalização – no nível intradiegético – e se torna também sujeito da focalização à medida que observa os espaços e as demais personagens. Dessa forma, ambas as entidades ficcionais são sujeitos e objetos de focalização, focalizadores e focalizados.

Será utilizada igualmente para a análise outra observação interessante de Bal (2001) sobre a focalização dupla, guiada tanto pelo focalizador externo quanto pelo focalizador personagem e simbolizada por FE1+FP2, e a focalização ambígua, em que é difícil dizer claramente quem focaliza, representada como FE1/FP2. Ver-se-á como, ao apresentar o espaço literário, *The ambassadors* (1998) oscila entre tais técnicas.

Ademais, Mieke Bal (2001) direciona uma crítica velada à interpretação de *The ambassadors* (1998) realizada por Percy Lubbock (1921) ao afirmar que

> *Mantener, como se ha hecho, que Strether en Los embajadores de Henry James "cuenta su propia historia", mientras que la novela está escrita "en tercera persona", es un sinsentido tan grande como mantener que la frase: "Isabel lo vio yacer allí, pálido y ensimismado." está narrada, a partir de la coma, por el personaje Isabel – o sea, que lo dice ella. Lo que hace esta frase es presentar con claridad la visión de Isabel: al fin y al cabo, sí lo* ***ve*** *yaciente*.[10] (BAL, 2001, p. 109, grifo do autor).

[10] Manter, como se tem feito, que Strether em *The ambassadors* de Henry James "conta sua própria história", enquanto o romance está escrito em "terceira pessoa", é um disparate tão grande como considerar que a frase "Isabel o viu jazer ali, pálido e absorto" é narrada, a partir da vírgula, pela personagem Isabel – ou seja, que ela o disse. O que faz esta frase é apresentar claramente a visão de Isabel: de todo jeito, sim, o *vê* deitado.

Com esse comentário, a autora pretende esclarecer que a focalização vinculada à percepção de Strether não provoca o efeito de autorreferencialidade, mas apresenta a visão da personagem com nitidez.

Ao considerar a teoria da focalização sob outro prisma, pode-se citar o autor Manfred Jahn (1999), que sugere uma revisão do estudo da focalização de Genette ao relacionar sua pergunta "quem vê?" às personagens refletoras de Henry James. Após traçar um breve esquema da teoria de Genette (1995) e de Bal (2001), o autor revela sua preferência pelo termo *refletor* para se referir a uma personagem interna que é o sujeito da consciência, designado pelo símbolo F1, que significa o foco-1. Diferentemente de Genette (1995), assume que esse foco também pode pertencer a um narrador.

Além disso, Jahn (1999) afirma que Genette em *Narrative Discourse Revisited* reconhece que sua fórmula "quem vê?" era puramente visual e a substitui por "quem percebe?" e posteriormente por "onde está o foco de percepção?". O teórico observa, contudo, que se a focalização interna se realiza completamente somente na narrativa de monólogo interior, a definição modificada de Genette não se aplicaria a "quem pensa".

Jahn (1999) propõe, então, três diferentes aspectos de focalização cuja identificação orienta o texto narrativo: a) emoção; b) percepção (primária dos cinco sentidos e imaginária do sonho, da alucinação, da lembrança ou imaginação); e c) conceituação (pensamento, voz, ideação, estilo, modalidade, dêixis). Para o desenvolvimento de sua teoria, tais critérios são suficientes para identificar os tipos de subjetividade e processos mentais emitidos de uma fonte de percepção.

Considerando as observações de Jahn (1999), percebe-se que a conceituação no romance em estudo dá-se de forma agregada e ambígua. O papel da produção discursiva, por exemplo, recai de forma prioritária sobre o narrador, que delega diversas vezes essa função por meio de discursos diretos e indiretos livres. Contudo, o pensamento de ambos se relaciona de forma tão intrínseca que se torna difícil, por vezes, identificar a entidade da conceituação.

Quanto à polaridade fala/visão geralmente utilizada para separar a focalização da narração, Manfred Jahn (1999, p. 90) afirma que

> *Briefly, for one thing, thought indubitably has a voice quality, and Genette himself makes a point of calling interior monologues "immediate speech" (1980, 231). Second, a reflector is, of course, capable of speech and thus in principle has a voice just as the narrator does. Third, there is good reason to assume that the narrator, like a reflector, is conceived of as a thinking and*

> *perceiving agent (an "external" or "narrator-focalizer" in post-Genettean terms).*[11]

Além de estabelecer três critérios de identificação da origem da percepção, sua proposta que visa relativizar a separação entre discurso e percepção mostra-se igualmente útil na análise de *The ambassadors* (1998), um romance que vincula incessantemente os atos discursivos e percepções do narrador e do protagonista. Analisar, então, de que maneira esses aspectos de focalização relacionam-se ao espaço literário é o objetivo desta pesquisa.

[11] Em suma, primeiramente, o pensamento sem dúvida tem uma qualidade de voz e o próprio Genette faz questão de chamar monólogos interiores de "discurso imediato" (1980, 231). Em segundo lugar, um refletor é, naturalmente, capaz de fala e, assim, em princípio, tem voz como o narrador. Em terceiro lugar, há uma boa razão para supor que o narrador, como um refletor, é concebido como um agente de pensamento e percepção (um narrador "externo" ou "narrador focalizador" em termos pós-genettianos).

1.2 Espaço literário: "*The heart of the sun*"

> *It was the proportions that were changed, and the proportions were at all times, he philosophised, the very conditions of perception, the terms of thought*.[12]
>
> Henry James (1998, p. 239)

O espaço em *The ambassadors* (1998) ganha evidência pelo enredo do romance fundamentar-se na viagem de Strether, cujo percurso se inicia nos Estados Unidos da América, estende-se à Inglaterra e tem como objetivo a cidade francesa de Paris. Considerando o aspecto psicológico do romance, o espaço se configura de forma mais intensa, pois é apresentado como um elemento que provoca as reflexões de Strether e desperta sua imaginação.

Para a análise dessa categoria narrativa, considera-se, sobretudo, a teoria do russo Iuri Lotman em *A estrutura do texto artístico* (1978, p. 360) e sua definição de espaço como um conjunto de "[...] objetos homogêneos (de fenômenos, de estados, de funções, de figuras, de significações alteráveis, etc.), entre os quais existem relações, semelhantes às habituais relações espaciais (a continuidade, a distância, etc.)." Tal definição contribui essencialmente para compreender a relação entre os estadunidenses e os europeus por esse vínculo basear-se amplamente na condição do distanciamento físico, o que contribui, no romance, para a instauração de idealizações e de preconceitos sobre o outro.

Lotman (1978) considera que a estrutura do espaço no texto ficcional reproduz a estrutura do espaço do mundo, que é infinito e exterior à obra. Esse processo, nomeado modelização, ocorre por meio da linguagem e constrói o espaço ficcional de acordo com uma organização interna própria, desobrigada de seguir moldes culturais ou literários. Com base nessa ideia de modelização, o teórico supõe a modelização espacial de conceitos desvinculados de qualquer natureza espacial: a noção de morte, por exemplo, desprovida de espacialidade, pode estar relacionada a um movimento descendente em determinado texto literário. Ter-se-ia, dessa forma, a modelização espacial do conceito morte.

Considerando essa teoria, a possível transformação de um Strether ingênuo e de concepções puritanas em um protagonista esclarecido buscando a verdade permite conjeturar que o estranhamento e o preconceito dos habitantes estadunidenses em relação aos europeus são favorecidos pela distância geográfica que se interpõe entre eles. Quando Strether viaja a

[12] Foram as proporções que se alteraram, e estas sempre constituíram, nosso amigo filosofou, as próprias condições da percepção, os termos do pensamento. (JAMES, 2010, p. 323).

Paris e anula essa distância, seus preconceitos são rompidos por meio de sua experimentação desse novo espaço e da convivência "real" com os europeus. É possível afirmar que existe, por isso, a modelização espacial de conceitos como não nós, estranho e desfavorável, que se tornam sinônimos de longínquo. Da mesma forma, os adjetivos familiar e favorável, desprovidos de natureza espacial, tornam-se sinônimos de proximidade.

É fundamental ressaltar, da mesma forma, a teoria de Iuri Lotman (1978, p. 373) quanto à fronteira, cuja função é dividir o espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente.

> A sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. O modo como o texto é dividido pela sua fronteira constitui uma das suas características essenciais. Isso pode ser uma divisão em "seus" e alheios, vivos e mortos, pobres e ricos. O importante está noutro aspecto: a fronteira que divide um espaço em duas partes deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço, diferente.

O romance apresenta de forma clara a instauração da fronteira espacial conforme delineada pelo teórico russo. Considerando que as cidades estadunidenses (Woollett, Milrose e Boston) e a capital europeia (Paris) constituem dois polos antitéticos que encerram oposições geográficas, culturais, morais, temporais e identitárias, o espaço inglês intermediário (Chester e Londres) constitui a fronteira romanesca, cuja função é predispor o embaixador a mudanças profundas que ocorrerão em solo francês. Tal espaço fronteiriço é o primeiro instaurado no romance, que se inicia *in medias res*[13] com a chegada de Strether a um hotel em Chester.

Com as personagens ainda na Inglaterra, de pronto se revela o estratagema de formação dos espaços dos Estados Unidos pela anacronia, distintiva das narrativas *in medias res*. A viagem, por isso, caracteriza-se em dois planos: o interno, que abarca as recordações e imaginação de Strether acerca das cidades estadunidenses, e o externo, que se refere ao espaço físico de Chester, Londres e a França. São pertinentes, dessa forma, alguns questionamentos quanto à estrutura global da obra.

Inicialmente, cabe indagar o motivo de a representação espacial estadunidense estar condicionada à memória, ao diálogo e à imaginação. Uma possível resposta encontra-se no próprio Strether. A focalização de *The ambassadors* (1998) regula a informação narrativa de modo que sejam apresentados somente alguns processos mentais do protagonista, o que

[13] *In medias res* indica um processo em que "[...] o narrador inicia o relato por eventos situados num momento já adiantado da *ação*, recuperando depois os fatos anteriores por meio de uma *analepse*." (REIS; LOPES, 2000, p. 259, grifo do autor).

impede a revelação de motivações inequívocas e mais profundas, tornando-o, quando assume a fala, o narrador não confiável delineado na teoria de Wayne Booth (1983). Sendo assim, a representação do espaço estadunidense pelo viés da memória do embaixador possibilita sua inegável ambiguidade, que enriquece sobremaneira o romance. Outra possibilidade para essa estruturação reside no fato de esse processo artístico de memória e reflexão interconectar o passado e o presente, o lá e o aqui, permitindo uma aproximação, ao menos virtual, de ambos os continentes e facilitando uma comparação de suas significações.

Da mesma forma, questiona-se o porquê de os espaços europeus serem representados por meio da visita, da presença do protagonista. Um efeito de sentido que essa disposição provoca é de reforçar as impressões espaciais europeias na mente de Strether, contribuinte essencial para sua epifania e autoconhecimento. Ademais, outra possibilidade instaurada pelo deslocamento espacial é de promover o entendimento mútuo entre os Estados Unidos da América e a Europa, pois, conforme afirma Ezra Pound (1963, p. 30), "*No man of our time has so labored to create means of communication as did the late Henry James.*"[14]

Outro teórico fundamental que trata do espaço literário é o autor Osman Lins (1976). Em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Lins (1976, p. 72) define essa categoria como tudo o que "[...] intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero."

Se comparada à definição de espaço de Lotman (1978), vê-se que a teoria de Lins (1976) centra-se prioritariamente na personagem e o que a envolve, enquanto o conceito do autor russo apresenta elementos mais abstratos como fenômenos, estados e significações, entre os quais existe uma relação espacial.

Osman Lins (1976, p. 98) também destaca a importância do espaço caracterizador, que "[...] é em geral restrito – um quarto, uma casa –, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem." Ver-se-á, no desenvolvimento do subitem *Casas: espaços caracterizadores* como esses espaços privados se relacionam às personagens que os habitam.

Cabe adicionar que o teórico brasileiro também admite a existência de casos incomuns em que a psicologia da personagem, ou pelo menos um traço importante de sua psicologia, é projetada extramuros. Essa situação descreve diversos espaços de *The ambassadors* (1998), haja vista a condição de viajante de Strether, sua ausência de um lar fixo e movimentação por

[14] Nenhum homem de nosso tempo trabalhou tanto para criar meios de comunicação como fez o recém-falecido Henry James.

ruas, cafés, parques e jardins.

O autor delineia, ademais, três modalidades de introdução espacial caracterizadas de acordo com sua focalização.[15] Inicialmente, denomina *ambientação franca* a introdução do espaço pelo narrador, seja ele em primeira ou terceira pessoa. Por um lado, a ambientação franca é acentuada caso o narrador em terceira pessoa viole a objetividade e faça comentários. Por outro lado, quanto menos perceptível for a presença do narrador em primeira pessoa, mais característico será esse tipo de ambientação, que reforça a "franqueza" do método narrativo.

Em segundo lugar, *ambientação reflexa*, característica das narrativas em terceira pessoa, refere-se à introdução do espaço na narrativa através da percepção da personagem. Mais raramente, acontece de um narrador em primeira pessoa transferir a outra personagem a percepção espacial.

A *ambientação dissimulada* (ou oblíqua), em terceiro lugar, estabelece um enlace entre o espaço e a ação da personagem. Seus atos fazem, de acordo com Lins (1976, p. 84), "[...] surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos." Esse modo de instauração espacial na narrativa também é ressaltado por Mieke Bal (2001, p. 107, grifo do autor), que analisa a existência de um espaço "[...] *no porque tenga lugar en él una acción, sino porque se ejecuta una acción* ***con*** *él. Una expresión del tipo de 'se topó con una pared' pertenece a esta categoría de indicaciones.*"[16]

Quando Lambert Strether visita a Catedral de Notre Dame, por exemplo, o narrador informa não ser essa a primeira vez que a personagem sentava-se sozinha na catedral: Notre Dame, por isso, surge a partir da ação de se sentar de Strether. Esse gesto que atua na criação espacial não demonstra dinamicidade ou movimentação significativa, mas um esforço mínimo. Dessa forma, ratifica-se que a catedral será propícia ao desenvolvimento das reflexões de Strether e reforçará sua atividade mental contemplativa, não física.

Além da teoria de Iuri Lotman (1978) e Osman Lins (1976), a pesquisa sobre a teoria do espaço revela uma interessante perspectiva geográfica. Em *Space and place*, o sino-americano Yi-Fu Tuan (2008, p. 6) estabelece as diferenças entre os termos espaço e lugar:

[15] É pertinente ressaltar que essa relação intrínseca entre ambas as categorias narrativas foi abordada em diversos estudos teóricos, como, por exemplo, *The idea of spatial form*, de Joseph Frank (1991). Procedem da mesma forma os autores já mencionados Iuri Lotman (1978), Manfred Jahn (1999) e Mieke Bal (2001). Contudo, nenhum deles desenvolveu uma sistematização teórica descritiva como a de Osman Lins (1976).

[16] [...] não porque ocorra nele uma ação, mas porque se executa uma ação *com* ele. Uma expressão do tipo "ele bateu contra uma parede" pertence a essa categoria de indicações.

"*'Space' is more abstract than 'place.' What begins as undifferentiated Space becomes place as we get to know it better and endow it with value.*"[17]

O geógrafo, que recorre a exemplos da literatura como William Shakespeare, John Dyer e V. S. Naipaul, associa os conceitos de segurança e estabilidade ao termo lugar e as ideias de liberdade, abertura e ameaça ao espaço. Enquanto o lugar relaciona-se à pausa, o espaço é associado ao movimento e, assim, cada pausa no movimento possibilita que a localização seja transformada em lugar. Em suma, o objetivo de Tuan (2008) é compreender a maneira pela qual o ser humano entende e experimenta o mundo, um processo que abrange a aventura pelo desconhecido, o confronto com os perigos do novo. É dessa maneira que o ser humano conhece ou constrói a realidade.

Relacionando tais observações advindas da geografia ao âmbito literário de *The ambassadors* (1998), é possível afirmar que Paris concatena tanto as considerações sobre espaço quanto sobre lugar. Hipoteticamente, caso o romance fosse reordenado de maneira cronológica, perceber-se-ia a caracterização inicial de Paris como espaço, por ser algo abstrato para Strether. Como o embaixador morava nos Estados Unidos, possuía uma vaga noção do que seria a cidade francesa. Posteriormente, ao iniciar sua viagem e experimentar de fato a aventura pelo desconhecido sem considerações preconcebidas, paulatinamente passa a construir sua própria realidade de Paris e a dotar esse espaço de valores diferenciados, tornando-a um lugar que favorece a experiência artística e intelectual, assim como a mudança individual e identitária.

Apesar de essa abordagem originária do campo da geografia não poder ser considerada um método analítico da literatura, é utilizada somente no intuito de se destacar a vivência do protagonista na cidade de Paris e sua plurissignificação espacial.

Cabe recordar que essa diferenciação terminológica entre espaço e lugar realizada pelo sino-americano também foi objeto de estudo de Bal (2001), para quem os lugares vinculam-se a pontos de percepção durante o processo narrativo: "*Estos lugares, contemplados* ***en relación*** *con su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje, que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él.*"[18] (BAL, 2001, p. 101, grifo do autor).

Enquanto a autora baseia-se na percepção para diferenciar espaço de lugar, Tuan (2008) opta por distingui-los de acordo com a experiência e valoração que lhes são atribuídas.

[17] "Espaço" é um conceito mais abstrato que "lugar". O que começa como Espaço indiferenciado se torna lugar conforme o conhecemos melhor e o dotamos de valor.
[18] Estes lugares, contemplados *em relação* a sua percepção, recebem o nome de espaço. O ponto de percepção pode ser uma personagem, que se situa em um espaço. Observa-o e reage diante dele.

Embora a pesquisa não se atenha inexoravelmente a essa diferenciação terminológica, é uma questão válida para ressaltar o processo de mudança de valores pelo qual passa Strether sob a influência do espaço. A personagem adquire maior consciência sobre si mesmo e os outros no desenrolar do romance.

Outra investigação teórica levantada por Tuan (2008, p. 119) refere-se à relação entre tempo e espaço: "*Space exists in the present; how does it acquire a temporal dimension?*"[19] O autor sugere uma possível solução para interligar ambas as categorias narrativas ao afirmar que a intenção de ir do lugar A ao lugar B projeta esse espaço como um objetivo no futuro. De modo similar, outra proposta elaborada por Yi-Fu Tuan (2008, p. 125) estabelece que "*When we stand before a prospect, our mind is free to roam. As we move mentally out to space, we also move either backward or forward in time. Physical movement across space can generate similar temporal illusions.*"[20]

À luz de tais observações, percebe-se que a intenção de Strether de sair do lugar A, os Estados Unidos da América, para chegar ao lugar B, a França, projeta inicialmente este espaço para o tempo futuro. Conforme avança espacialmente, o protagonista viajante considera os espaços à sua frente como paisagens exóticas e objetos de contemplação. Sua mente e a do narrador movem-se também no domínio temporal, evocando os momentos passados em que Strether quase adquiriu uma obra de arte, arriscou-se em um investimento financeiro e frequentava a casa da senhora Newsome, por exemplo. É dessa forma, com a movimentação espacial provocando o deslocamento temporal, que as concepções temporais de passado também se relacionam ao espaço parisiense no romance.

Diferentemente das noções do estruturalismo e da geografia, o filósofo francês Gaston Bachelard (2008) desenvolve sua teoria em *A poética do espaço* interpretando, por um viés fenomenológico, tanto as oposições espaciais interior/exterior e miniatura/imensidão quanto os espaços íntimos como a casa, a gaveta, os cofres, os armários, o ninho, a concha e os cantos. O filósofo desenvolve o conceito de topoanálise, que indica o "[...] o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima."

De modo complementar, Borges Filho amplia a definição dessa terminologia para incluir outras abordagens em *Espaço e literatura* (2007, p. 33) e afirma que "[...] inferências sociológicas, filosóficas, estruturais etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra

[19] O espaço existe no presente; como ele adquire uma dimensão temporal?
[20] Quando estamos diante de uma paisagem, nossa mente está livre para vagar. À medida que avançamos mentalmente no espaço, também nos movemos tanto para trás quanto para frente no tempo. O movimento físico no espaço pode gerar ilusões temporais semelhantes.

literária.” Para o teórico, a topoanálise abarca também a vida social e demais relações entre o espaço e a personagem, seja no âmbito cultural ou natural.

Cabe também ressaltar as observações de Borges Filho (2007) quanto aos gradientes sensoriais, que estabelecem uma relação de distância e proximidade entre os sentidos humanos e o espaço. Enquanto o paladar estabelece a menor distância possível entre o ser e o espaço, a visão indica a maior distância possível. Conforme também salienta Tuan (2008), a realidade é construída desde os sentidos humanos mais diretos e passivos como olfato, paladar e tato até a percepção visual ativa e a simbolização. Dessa forma, analisar-se-á de que maneira os sentidos representados em *The ambassadors* (1998) contribuem para a construção dos espaços e os efeitos que suscitam.

Da mesma forma, as reflexões dos professores Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976) delineadas em *O universo do romance* serão de suma importância para a análise do romance em estudo, em consonância com a ideia de que

> O processo frequentemente utilizado pelos romancistas, consistindo em exprimir “o extraordinário” através de “outro lugar”, tem a sua origem talvez na crença de que, como para Emma Bovary, não nos pode “acontecer coisa alguma”, isto é, algo de inédito, de exaltante, senão num outro lugar. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 167).

Além de discorrer sobre os deslocamentos nos romances de aventura e viagem, os autores também tratam daqueles construídos imaginativamente pelo sonho. Bourneuf e Ouellet (1976) exemplificam essa ideia por meio do romance Madame Bovary (1857), com o qual *The ambassadors* (1998) porta semelhanças quanto à construção desse segundo tipo de espaço. Enquanto Emma sonha com países longínquos, Strether e as demais personagens recordam as cidades estadunidenses de Woollett, Milrose e Boston, fazendo suscitar relações espaciais de contraste.

É necessário explorar, além disso, os dois únicos trabalhos analíticos acerca do espaço literário em *The ambassadors* (1998), resultantes de pesquisas via Internet tanto em bancos de teses e dissertações quanto em estudos acadêmicos diversos.

Primeiramente, em sua tese *Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*, o crítico e tradutor Marcelo Pen Parreira (2007) analisa, de modo secundário, os espaços públicos e privados do romance e sua relação com a índole de determinada personagem:

> Se tudo isso remete ao setor público, Strether procura o privado, o particular. Quase nada é feito que não seja feito entre quatro paredes, para ele. Ele

> prefere os aposentos, *boudoirs*, salas de jantar, *salons de lecture* de uma cidade em ebulição, a Paris que é "centro da nova aristocracia financeira, capital do burguês". (PARREIRA, 2007, p. 163).

Quando, ironicamente, o embaixador decide distrair-se no espaço campestre, é forçado a enxergar o que, segundo o crítico, sempre esteve claro se ao menos Strether não tivesse evitado olhar – uma referência à verdadeira natureza da relação entre Chad e Madame de Vionnet. As análises de Parreira (2007) acerca dessa espacialidade artística ganham sobremaneira dimensões históricas: "[...] o jovem Chad habita o bulevar Malesherbes, que não por acaso representa uma das artérias amplas abertas pela operação de 'embelezamento estratégico' de Haussman, sob os auspícios de Napoleão III [...]" (PARREIRA, 2007, p. 169).

Embora esse tipo de interpretação seja interessante por ressaltar uma postura literária jamesiana considerada ausente ou inapta, a presente análise não busca aprofundar tais aspectos extraliterários, limitando-se, em vez disso, ao seu contexto intraverbal, ao estudo imanente da narrativa. Foi suficiente, por isso, destacar brevemente a relevância de considerações históricas e econômicas para a concepção do romance na Introdução desta pesquisa.

O segundo trabalho sobre a espacialidade no referido romance investiga a interação entre corpos e cidades. Em *Cityscapes: a re-reading of Henry James' The ambassadors*, a autora Biljana Dojcinovic Nesic (2007) baseia seu estudo nas teorias de Elizabeth Grosz (1995) em *Bodies-Cities* e de Richard Hathaway (2000) em *Ghosts at the windows: shadow and corona in The ambassadors.* Para isso, Nesic (2007, não paginado) assume que

> *Cityscapes also resolve the oppositions of a city and a landscape, being an inseparable mixture of these elements. There cannot be a "pure" landscape for someone who is a part of a city, as there is no city without a landscape within, if that someone is to reach any deeper knowledge about one's self.*[21]

A autora, por isso, distingue o termo *cityscapes* de *setting*, um cenário que fala da personagem e expressa seu caráter ou sua intenção. Diferencia-o também de *site*, espaço que produz e é produzido pela personagem, e *scenery*, que são cenários pré-arranjados exemplificados por cenas teatrais, jardins e parques.

Nesic (2007) considera o jardim de Gloriani de *The ambassadors* (1998) um exemplo de *cityscape* por não se localizar nem no centro da cidade francesa nem em sua paisagem e

[21] O termo *cityscapes* também resolve as oposições entre cidade e paisagem, sendo caracterizado por uma mistura inseparável desses elementos. Não pode haver um cenário "puro" para quem faz parte de uma cidade – pois não há cidade sem uma paisagem em seu interior – caso esse alguém esteja prestes a atingir algum conhecimento mais profundo sobre si mesmo. [O termo *cityscapes* não foi traduzido devido à advertência da autora de que esse conceito não se resume apenas às paisagens urbanas em sua análise].

por abarcar história, tradição e presente. A autora também afirma que o jardim de Gloriani foi preparado por Chad Newsome a fim de seduzir premeditadamente Strether, transformando esse espaço em um *scenery* (um cenário pré-arranjado) com a finalidade de, em contrapartida, ser apreciado pelo embaixador como um *setting*, um espaço que simplesmente expressa a personagem Gloriani e seus convidados. Contudo, afinal, o jardim se transforma em um *site* por ter estabelecido uma conexão profunda com a mente de Strether ao fazê-lo refletir sobre a passagem do tempo.

Por isso, Nesic (2007, não paginado) afirma que "*In The ambassadors, settings and sceneries become sites due to the narrative technique employed, using Strether's perspective as the exclusive one.*"[22] Entretanto, a autora também se refere à perspectiva do romance como "*The (almost) single perspective* [...]"[23], gerando uma contradição quanto à exclusividade do ponto de vista de Strether. Provavelmente, a teoria de Genette (1995) quanto às paralipses e paralepses, abordada no capítulo anterior, responderia à irresolução justificada de Nesic (2007).

Considerando, afinal, que a instauração dos espaços no romance em estudo é determinada desse modo hesitante, ambíguo e duplo, é possível afirmar que essa organização estrutural sugere, de modo harmonioso, um conteúdo temático de profundo questionamento concernente à aparência e essência das coisas, conforme será demonstrado ao longo da análise.

[22] Em *The ambassadors*, *settings* e *sceneries* se tornam *sites* devido à técnica narrativa empregada, utilizando a perspectiva de Strether como única e exclusiva.
[23] A (quase) única perspectiva [...].

2 INGLATERRA: FRONTEIRA ENTRE OS ESTADOS UNIDOS E A EUROPA

Conforme delineado introdutoriamente, a teoria de Iuri Lotman (1978) sobre a fronteira literária, aliada à focalização, será o principal instrumento de análise das cidades inglesas de Londres e Chester a fim de buscar seus significados intrínsecos assim como a relação que estabelecem com os demais espaços ao longo do romance.

Os espaços como o hotel e o teatro, desprovidos de identidade, permitem a passagem não abrupta entre dois momentos e dois espaços decisivos da história e constituem o início *in medias res* de *The ambassadors* (1998): "*Strether's first question, when he reached the hotel, was about his friend; yet on his learning that Waymarsh was apparently not to arrive till evening he was not wholly disconcerted.*"[1] (JAMES, 1998, p. 1). O espaço intermédio do hotel inglês desponta como o primeiro local fronteiriço do romance e aí se instaura o caráter questionador do embaixador Lewis Lambert Strether.

Considerando que os espaços visitados por Strether ao longo do romance limitam-se somente à Inglaterra e à França, a condição de fronteira do primeiro país se desvenda paulatinamente, à medida que são instaurados os espaços estadunidenses de maneira abstrata por meio da lembrança, diálogos e comparações. Assim, são estabelecidos os pontos de vista, as concepções morais e os modos de vida dos referidos continentes de forma oposta e comparativa.

À cidade de Woollett, por exemplo, associa-se a concepção de clausura, restrição e limite: "*Don't I when I lift the last veil? – tell you the very secret of the prison-house?*"[2] (JAMES, 1998, p. 46). Em contrapartida, a chegada de Strether no continente europeu representa a liberdade:

> *That note had been meanwhile – since the previous afternoon, thanks to this happier device – such a consciousness of personal freedom as he hadn't known for years; such a deep taste of change and of having above all for the moment nobody and nothing to consider, as promised already, if headlong hope were not too foolish, to colour his adventure with cool success*.[3] (JAMES, 1998, p. 1-2).

[1] A primeira pergunta que Strether se fez, ao chegar ao hotel, foi sobre o amigo; porém, ao saber que Waymarsh aparentemente só viria à noite, não ficou de todo desconcertado. (JAMES, 2010, p. 39).

[2] "Mesmo quando deixo cair meu último véu... quando lhe revelo o verdadeiro segredo do cárcere?" (JAMES, 2010, p. 92).

[3] Desde a tarde anterior, graças a seu feliz estratagema, essa nota entrementes se compusera de uma consciência de liberdade pessoal como havia anos não sentia; de um gosto intenso de mudança e de não ter naquele momento nada nem ninguém para levar em consideração – o qual, caso não fosse tolice alimentar esperanças vãs, como que prometia impregnar sua aventura de um êxito sereno. (JAMES, 2010, p. 40).

Para depreender tais sentidos, é interessante reconstruir a obra cronologicamente e estabelecer o passado e o presente, o lá e o cá, o próximo e o longínquo, assim como suas consequentes implicações estruturais diversas e caracterizações dicotômicas.

Cabe destacar que a utilização do pretérito dissimula uma isotopia temporal que permeia todo o romance. Sobre a narrativa ulterior, Gérard Genette (1995, p. 219) comenta que "O emprego de um tempo do pretérito basta para a designar como tal, sem por isso indicar a distância temporal que separa o momento da narração do da história." O efeito de sentido de contemporaneidade da ação, nunca confessada em *The ambassadors* (1998) como o é em Madame Bovary (1857), constrói-se tanto pelo método de focalização subordinada à percepção imediata de Strether como por meio de advérbios temporais: "*All she now began by saying to him* [...]"[4] (JAMES, 1998, p. 3) e "[…] *but he now knew, all the same, how uneasy he had felt; that was brought home to him by his present sense of a respite*."[5] (JAMES, 1998, p. 254).

A dramatização de sua consciência contribui para uma convergência temporal facilmente detectável que o pretérito busca dissimular. Por isso, quando Strether chega a Chester, o leitor tem a impressão de que o enredo se desenvolve simultaneamente às ações do protagonista, aos seus deslocamentos nesse espaço fronteiriço.

A propósito da fronteira literária, cabe também conjeturar se tal função espacial é imputável ao próprio Oceano Atlântico, que separa geograficamente as Américas da Europa. Essa concepção, que isolaria os Estados Unidos em um polo e a Inglaterra e a França em outro polo, ganha força no romance devido à semelhança das experiências vivenciadas por Strether em Chester, Londres e Paris. A Europa artística, como um todo, porta diferenças morais, ideológicas e identitárias dos conceitos estadunidenses, o que afasta tais continentes sobremaneira.

Logo ao chegar em Chester, por exemplo, o embaixador de pronto bebe metaforicamente sua porção da Europa, artifício que será frequentemente utilizado a fim de estabelecer os níveis de envolvimento de Strether com a Europa: "*They formed a qualified draught of Europe, an afternoon and an evening on the banks of the Mersey, but such as it was he took his potion at least undiluted.*"[6] (JAMES, 1998, p. 2).

---

[4] Tudo o que ela agora começava a dizer-lhe [...] (JAMES, 2010, p. 41).
[5] [...] mas ele agora tinha a exata dimensão de sua intranquilidade, adquirira essa certeza assim que sentiu que sua sentença havia sido adiada. (JAMES, 2010, p. 343).
[6] Formaram um rascunho limitado da Europa, uma tarde e uma noite às margens do Mersey, mas, dessa maneira, ele ao menos sorvera a poção não diluída. (JAMES, 2010, p. 40).

Entretanto, a estada de Strether, seu amigo Waymarsh e Maria Gostrey no país anglo-saxão cumpre o papel prioritário de iniciar estranhamentos menos violentos que preparam o embaixador para sua viagem ao coração simbólico da Europa: Paris. A língua inglesa, ademais, aproxima o país natal do embaixador à Inglaterra, cabendo à França uma ruptura linguística um pouco mais aguda. A pesquisa busca mostrar, então, que o espaço opositor aos Estados Unidos não é o conjunto europeu composto por Inglaterra e França (o que faria do oceano o espaço fronteiriço), mas, de maneira mais intensa, somente a França. Por isso, o espaço da Inglaterra é justamente considerado a fronteira romanesca.

Sobre o espaço fronteiriço, cabe destacar que Iuri Lotman (1978, p. 374-375) também atenta para as personagens que nele se inserem:

> O caso em que o espaço do texto está dividido por uma fronteira em duas partes e em que cada personagem pertence a uma delas é fundamental e muito simples. No entanto, são também possíveis casos mais complexos: diversos heróis não só pertencem a diversos espaços, mas estão também ligados a tipos diferentes, por vezes incompatíveis, da fragmentação do espaço.

Maria Gostrey, por exemplo, surge inicialmente no espaço do navio e trava conhecimento com Strether no hotel em que estão hospedados. Decide, posteriormente, acompanhá-lo, juntamente com Waymarsh, na viagem a Paris. Maria auxilia a direcionar a percepção de Strether e é um guia para o protagonista, com uma função bem delimitada no âmbito do romance:

> *My own fate has been too many for me, and I've succumbed to it. I'm a general guide – to 'Europe' don't you know? I wait for people – I put them through. I pick them up – I set them down. I'm a sort of superior 'courier-maid.' I'm a companion at large. […] I know all the shops and the prices – but I know worse things still. I bear on my back the huge load of our national consciousness, or, in other words – for it comes to that – of our nation itself.*[7] (JAMES, 1998, p. 12).

Inicialmente fronteiriça, Maria desloca-se para a França e se limita espacialmente à Europa ao longo do romance, cumprindo exatamente seu papel de condutora. Da mesma forma que a fronteira inglesa Chester-Londres predispõe Strether para experiências mais profundas de ordem filosófica, a personagem originária dessa fronteira o prepara

[7] Meu próprio destino tem sido profuso demais, e eu sucumbi a ele. Sou um guia geral... para a 'Europa', não sabia? Espero as pessoas... Levo-as para cima e para baixo. Apanho-as e as acomodo. Faço-as circular. Sou uma espécie de 'mensageira' de luxo. De acompanhante no sentido mais amplo. [...] Conheço todas as lojas e preços – mas conheço coisas ainda piores. Levo nas costas o imenso fardo de nossa consciência nacional ou, em outras palavras – pois se trata disso –, de nossa própria nação. (JAMES, 2010, p. 51).

aconselhando-o e guiando seus passos nas vivências europeias. Inevitável, além disso, atentar ao reforço do nexo entre Maria e a fronteira em "*It was almost as if she had been in possession and received him as a guest.*"[8] (JAMES, 1998, p. 4), demonstrando a necessidade da categoria narrativa do espaço para revelar e intensificar a função de Maria.

Maria Gostrey também desempenha outra função concernente à composição romanesca: é personagem *ficelle*, ou seja, a confidente.

> *She is the reader's friend much rather – in consequence of dispositions that make him so eminently require one; and she acts in that capacity, and* ***really*** *in that capacity alone, with exemplary devotion from beginning to end of the book. She is an enrolled, a direct, aid to lucidity; she is in fine, to tear off her mask, the most unmitigated and abandoned of ficelles*.[9] (JAMES, 1998, p. xliii, grifo do autor).

Esse conceito foi utilizado por James em seus estudos literários para noticiar ao leitor as intenções ou pensamentos secretos de determinada personagem. No prefácio do romance, o autor ressalta a lucidez que Maria Gostrey confere à narrativa ao desempenhar sua função de *ficelle*, um papel igualmente desempenhado pela personagem May Bartram da novela *The beast in the jungle*, publicada também em 1903 e com a qual o romance em estudo mantém diversas semelhanças temáticas e estruturais.

De acordo com o glossário *A glossary of literary terms*, *ficelle* é um termo proveniente da língua francesa que significa o cordão ou barbante pelo qual o titereiro manipula suas marionetes. Assim como o artista operando seus bonecos, o autor faz com que as personagens executem seus papéis para que cada elemento da narrativa contribua com o efeito de sentido desejado. Tal acepção de *ficelle* como corda também sugere que Maria constitui o elemento que vincula, para o embaixador, as concepções do Novo e do Velho Mundo, reforçando sua característica de personagem fronteiriça.

Por isso, a importância de Maria para Strether é tamanha que o narrador os compara a irmãos e estabelece sua aceitação mútua imediata: "*Their attitude remained, none the less, that of not forsaking the board; and the effect of this in turn was to give them the appearance*

---

[8] O conhecimento que ela tinha do local a fazia agir de certa maneira como uma anfitriã [...] (JAMES, 2010, p. 42).

[9] Ela é muito mais amiga do leitor – por causa de disposições que o tornam tão carente de um; e age nessa condição, e *de fato* apenas nessa condição, com devoção exemplar, do início ao fim do livro. Ela é uma ajuda registrada, direta, à lucidez; ela é, em resumo, para lhe arrancarmos a máscara, a mais flagrante e exuberante das *ficelles*. (JAMES, 2010, p. 30, grifo do autor).

of having accepted each other with an absence of preliminaries practically complete."[10] (JAMES, 1998, p. 4).

As personagens, de fato, se aceitam, contudo, é forçoso atentar para a frase "*the appearance of having accepted each other*", suscetível a uma interpretação diversa. Por se tratar da esfera literária de Henry James, cuja pluralidade de sentidos não deve ser ignorada sob pena de se desprezar grande parte de sua obra, a interpretação deve ser complementada com os demais efeitos de sentido possíveis.

Sendo assim, surge desde o início do romance a temática dicotômica que oscila entre essência e aparência. Insinua-se tanto a simulação de confiança de Strether quanto o interesse de Maria, que pode ser uma caçadora de marido ou de fortuna, conforme aponta o professor Martin Kich em *Reconsidering Waymarsh* (2000). Dessa forma, o texto literário sugere que a essência, assim como a verdade, não é um elemento que pode ser assinalado de modo claro ou nomeado distintamente. Ela se refere, primeiramente, às interpretações praticáveis na esfera romanesca.

> *It wasn't till after he had spoken that he became aware of how much there had been in him of response; when the tone of her own rejoinder, as well as the play of something more in her face – something more, that is, than its apparently usual restless light – seemed to notify him.*[11] (JAMES, 1998, p. 3).

A possibilidade das insinuações de Maria Gostrey a Strether é recorrente no romance e, no trecho supracitado, o duplo sentido é ratificado pelo termo modalizante em "*seemed to notify him*". Conforme observou Gérard Genette (1995), as locuções modalizantes assumem, muitas vezes, a função de paralepse inconfessada: um artifício que fornece mais informação do que é permitido pelo código de focalização do conjunto da obra, ou seja, que escapa aos limites da mente do protagonista.

Além das relações entre o embaixador e a personagem fronteiriça Maria, é igualmente importante ressaltar que a dupla consciência de Strether instaura-se de maneira significativa no espaço-fronteira de Chester, sugerindo de antemão a situação limítrofe do embaixador: "*He was burdened, poor Strether – it had better be confessed at the outset – with the oddity of*

[10] A atitude de ambos, nada obstante, continuava sendo não abandonar o posto; e o efeito disso foi o de dar-lhes a aparência de se terem aceitado mutuamente com uma ausência quase completa de preliminares. (JAMES, 2010, p. 42).

[11] Foi somente depois de ter falado que se deu conta de quanto de si havia na resposta; alertaram-no disso não só o tom da réplica dela, mas também a influência de qualquer coisa a mais em seu semblante – isto é, algo diferente do ar inquieto que parecia caracterizá-la. (JAMES, 2010, p. 41).

a double consciousness. There was detachment in his zeal and curiosity in his indifference."[12] (JAMES, 1998, p. 2).

Tal oscilação entre duas posturas opostas torna obscura a delimitação do que é certo e errado para Strether, em consonância com as observações de Iuri Lotman (1978) ao afirmar que a fronteira não divide somente dois espaços, mas também distingue suas concepções e julgamentos. No romance em estudo, essa questão torna-se clara em:

> *But if it was "wrong" – why then he had better not have come out at all. At this, poor man, had he already – and even before meeting Waymarsh – arrived. He had believed he had a limit, but the limit had been transcended within thirty-six hours*.[13] (JAMES, 1998, p. 8).

Sem repelir a possível dissimulação de Strether, o romance possibilita também a interpretação de que a influência das trinta e seis horas no espaço da Inglaterra é imprescindível para o rompimento dos limites morais e filosóficos do protagonista, tornando-o menos parcial e preconceituoso, bem como mais consciente de si mesmo e de sua identidade.

Dessa forma, diversos questionamentos são instaurados implicitamente no romance: A identidade de Strether se resume à função que assume junto à família Newsome? Estaria o embaixador convencido do benefício de sua tarefa? Os valores de Woollett permanecem válidos em solo europeu? Em contrapartida, os conceitos europeus são completamente corretos e benéficos para Strether?

No espaço fronteiriço da Inglaterra, então, o embaixador inicia um processo de reavaliação e cada vez menos restringe sua identidade à função de editor de uma revista financiada pela Sra. Newsome em Woollett. Seu nome na capa do periódico é o pequeno pedaço de identidade que lhe cabe inicialmente:

> *I beg your pardon – that's exactly what I do put it on for. It's exactly the thing that I'm reduced to doing for myself. It seems to rescue a little, you see, from the wreck of hopes and ambitions, the refuse-heap of disappointments and failures, my one presentable little scrap of an identity*.[14] (JAMES, 1998, p. 45).

---

[12] A estranheza da dupla consciência – é melhor dizer logo de saída – oprimia o pobre Strether. Havia desapego em seu zelo e curiosidade em sua indiferença. (JAMES, 2010, p. 40-41).

[13] Mas, se era "errado" – bem, então seria melhor nem sair. A essa conclusão, pobre homem, ele – mesmo antes de encontrar-se com Waymarsh – já havia chegado. Acreditara que dispunha de um limite, mas esse limite fora ultrapassado nas últimas trinta e seis horas. (JAMES, 2010, p. 47).

[14] Queira me desculpar... mas está ali justamente porque quero. É exatamente o que me restou fazer por mim mesmo. Julguei que de certo modo pudesse resgatar do naufrágio das ambições e esperanças, do entulho das desilusões e dos fracassos, meu único pedacinho apresentável de identidade. (JAMES, 2010, p. 90).

Essa definição de tom lamentoso é paulatinamente desconstruída a partir da vivência no espaço europeu e cabe à fronteira principiar investigações acerca da identidade e não identidade, dos interesses coletivo e particular, do certo e errado, da inocência e experiência.

Strether, por exemplo, revê seus conceitos morais a fim de reconstruí-los de um modo mais liberto de preconcepções ao se conscientizar de que a personagem fronteiriça Maria Gostrey é mais experiente no que se refere à Europa e ao relacionamento interpessoal, conforme se vê em: "*He really had a sort of sense of what she knew. He had quite the sense that she knew things he didn't, and though this was a concession that in general he found not easy to make to women, he made it now as good-humouredly as if it lifted a burden.*"[15] (JAMES, 1998, p. 7).

Outro excerto também demonstra as mudanças provocadas pelo espaço-fronteira do hotel em Chester:

> *Nothing could have been odder than Strether's sense of himself as at that moment launched in something of which the sense would be quite disconnected from the sense of his past and which was literally beginning there and then. It had begun in fact already upstairs and before the dressing-glass that struck him as blocking further, so strangely, the dimness of the window of his dull bedroom; begun with a sharper survey of the elements of Appearance than he had for a long time been moved to make*.[16] (JAMES, 1998, p. 5).

O hotel não é caracterizado como um mero espaço de transição desprovido de significado, mas contribui sinergicamente para o desenvolvimento da personagem porque é aí que ocorre a percepção de Strether sobre ele mesmo. É interessante perceber que o termo "*literally*" confere destaque à apreensão do embaixador, iniciando-se exatamente nesse momento no hotel. Entretanto, na realidade, – "*in fact*" – seu processo epifânico teve início diante do espelho de seu quarto.

Tais emendas linguísticas sugerem que Strether sempre fora habituado a realizar análises psicológicas, mas a consciência sobre si mesmo inicia-se verdadeiramente nesse espaço europeu de trânsito. O modo de construir artisticamente essa manifestação, por meio de retificações e descobertas, exibe de maneira pormenorizada a cadeia dos processos mentais

---

[15] Tinha efetivamente o pressentimento de que ela sabia coisas que ele desconhecia e, embora essa fosse uma concessão que, de forma geral, achava difícil fazer às mulheres, fazia naquele momento com o bom humor de quem se livra de um fardo. (JAMES, 2010, p. 45).

[16] Nada lhe parecia mais estranho do que a consciência de que se lançava em uma aventura cujo sentido não se coadunava com o de seu passado e que, com efeito, começava a nascer naquela hora e lugar. Começara na realidade quando se pôs diante do espelho, que lhe parecia toldar ainda mais, e de modo tão curioso, o lusco-fusco da janela em seu quarto sombrio; começara com o exame mais detido que fora levado a fazer em muitos anos sobre os elementos da Aparência. (JAMES, 2010, p. 43).

de Strether, fazendo com que o leitor descortine, juntamente com a personagem, as origens de suas reflexões.

O nível semântico do excerto traz a repetição de "*sense*", vocábulo que pode significar, dentre outras coisas, percepção, sentido e compreensão, realçando o momento de conhecimento súbito beirando à epifania. Além disso, os termos "*odder*", "*disconnected*", "*strangely*" e "*sharper*" singularizam a cena, diferenciando-a marcadamente dos outros momentos vividos pela personagem e revelando o início da investigação de Strether sobre si mesmo. A "*Appearance*", então, pode referir-se à reflexão do protagonista tanto sobre a aparência em sua acepção de dissimulação ou disfarce, quanto acerca do aparecimento, de uma apresentação exteriorizada de seu eu.

É interessante perceber a semelhança do trecho literário supracitado com a epifania da personagem Alberto no romance *Aparição* (1959) do escritor português Vergílio Ferreira (1916-1996):

> Mas no outro dia, assim que me levantei, coloquei-me no sítio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava uma pessoa que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, que me era e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa mais, que me excedia e me metia medo. Quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa entidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava. (FERREIRA, 1973, p. 63-64)

Em ambos os romances, a conscientização do eu sobre si mesmo inicia-se quando os protagonistas se veem no espelho, momento de descoberta caracterizada no romance existencialista português como uma "aparição fulminante" e, na obra jamesiana, como uma "*Appearance*".

Conforme afirma Borges Filho (2000, p. 73), "[...] o fenômeno da aparição é, de certa forma, um fenômeno espacial na sua essência. Para se aparecer ante si mesmo, o ser precisa estar fora de si, visualizando-se num deslocamento no espaço." O autor também ressalta, ao analisar esse romance de Vergílio Ferreira, que o fenômeno da aparição encerra uma semelhança etimológica com o termo existencialismo, derivado do latim *ex-sistere*, ou seja, *sair, estar fora*.

Enquanto, então, a obra do autor português abarca claramente questões existencialistas e dialoga com a teoria do filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980), Henry James não

adota de maneira explícita uma postura filosófica no romance em estudo. Entretanto, *The ambassadors* (1998) explora temáticas basilares da filosofia, como a busca pela verdade, a conscientização sobre si mesmo, a faticidade do papel de embaixador de Strether e sua postura de autenticidade ao negá-lo e alterar essa função social determinada. A categoria narrativa do espaço é o cerne dessas problemáticas, pois interfere sobremaneira nas reflexões do protagonista, incitando esse comportamento autêntico.

Esse espaço fronteiriço do hotel também situa um jantar de Maria e Strether, ocorrência extremamente significativa para o romance por insinuar um possível relacionamento amoroso entre ambos e revelar detalhes adicionais da vida pessoal do embaixador:

> *Miss Gostrey had dined with him at his hotel, face to face over a small table on which the lighted candles had rose-coloured shades; and the rose-coloured shades and the small table and the soft fragrance of the lady – had anything to his mere sense ever been so soft? – were so many touches in he scarce knew what positive high picture*.[17] (JAMES, 1998, p. 33).

O hotel é inicialmente construído a partir de elementos sensoriais, como se vê em "*face to face*", "*lighted candles*", "*shades*", "*fragrance*", "*sense*" e "*touches*". Tal recurso evoca o feminino e o sensual pela cor rosa do sombreado, efeito em destaque pela repetição de "*rose-coloured shades*". O erotismo comedido também é revelado pela fragrância agradável de Maria Gostrey, que reforça a proximidade física das personagens instaurada por "*small table*".

Ademais, o trecho introduz o discurso indireto livre, recurso em que a personagem fala pela voz do narrador ou este assume o discurso daquela. A confusão momentânea entre as duas entidades realça para o leitor o efeito do jantar na mente do protagonista, que continua sendo evidente ao longo da descrição do encontro:

> *It would have been absurd of him to trace into ramifications the effect of the ribbon from which Miss Gostrey's trinket depended, had he not for the hour, at the best, been so given over to uncontrolled perceptions. What was it but an uncontrolled perception that his friend's velvet band somehow added, in her appearance, to the value of every other item – to that of her smile and of*

[17] Miss Gostrey havia jantado com ele em seu hotel, os dois face a face em uma pequena mesa sobre a qual as velas acesas projetavam sombras rosadas; e as sombras rosadas e a pequena mesa e o perfume suave da dama – alguma vez já sentira aroma mais doce? – constituíram toques tão variados que ele teve dificuldade em discernir o quadro completo. (JAMES, 2010, p. 78).

> *the way she carried her head, to that of her complexion, of her lips, her teeth, her eyes, her hair?*[18] (JAMES, 1998, p. 34).

O caráter perceptivo de Strether, ressaltado em "*uncontrolled perceptions*", é desencadeado não somente pelo perfume de Maria, mas também por sua fita vermelha de veludo no pescoço, o movimento de sua cabeça, a pele do rosto, seus lábios, dentes, olhos e cabelos. A presença da amiga e os elementos que os circundam contribuem para a criação de um momento íntimo e de envolvimento que suscitará diversas recordações em Strether acerca da Sra. Newsome, de sua inexperiência amorosa e da morte de sua esposa e filho.

Strether compara a vestimenta da Srta. Gostrey à da Sra. Newsome, destacando a sensualidade de Maria: "*Mrs. Newsome's dress was never in any degree 'cut down,' and she never wore round her throat a broad red velvet band: if she had, moreover, would it ever have served so to carry on and complicate, as he now almost felt, his vision?*"[19] (JAMES, 1998, p. 34). A reflexão de Strether parte do princípio da novidade, da experiência nunca vivida proporcionada pelo espaço fronteiriço.

Nesse momento, o embaixador também se dá conta de sua inexperiência amorosa: "*It came over him that never before – no, literally never – had a lady dined with him at a public place before going to the play.*"[20] (JAMES, 1998, p. 35). Conforme é afirmado posteriormente, a natureza pública do lugar em que se encontram é algo estranho e raro a Strether, que o afeta assim como a privacidade afetaria um homem de experiência diferente.

Como a narrativa acompanha a cadeia de reflexões de Strether, também é mencionado o efeito devastador que as mortes de sua mulher e de seu filho causaram: "[...] *the close of the period of conscious detachment occupying the centre of his life, the grey middle desert of the two deaths, that of his wife and that, ten years later, of his boy* [...]"[21] (JAMES, 1998, p. 35). A metáfora que relaciona o passado do embaixador a um deserto destaca tanto a aridez emocional desse período quanto a potencialidade desse espaço para ser preenchido com novas

---

[18] Teria sido absurdo, da parte dele, pôr-se a rastrear as ramificações do efeito da fita de onde pendia a pequena joia de Miss Gostrey, se naquela altura já não se houvesse rendido, para dizer o mínimo, a percepções incontroláveis. Que mais seria senão uma incontrolável percepção o fato de a faixa aveludada por algum motivo contribuir para que Strether auferisse o valor de cada um dos outros itens da aparência de sua amiga – seu jeito de sorrir e a maneira de balançar a cabeça, suas feições, seus lábios, dentes, olhos, cabelos? (JAMES, 2010, p. 78).

[19] Os vestidos de Mrs. Newsome nunca eram "rebaixados", e ela nunca enfeitou o colo com fitas de veludo encarnado: além do mais, se acaso o fizesse, teria o adorno sido capaz de atrair e, como ele quase sentiu naquele momento, de embaralhar-lhe os sentidos? (JAMES, 2010, p. 78).

[20] Acudia-lhe então que nunca outrora – não, realmente nunca – uma dama ceara com ele em um lugar público antes de ir ao teatro. (JAMES, 2010, p. 79).

[21] [...] o encerramento do período de consciente isolamento que ocupou o centro de sua vida, o deserto intermediário e cinzento das duas mortes, a de sua mulher e, dez anos depois, a de seu filho [...] (JAMES, 2010, p. 80).

experiências e sensações. Além disso, conforme já foi mencionado, diversas metáforas espaciais construídas com o elemento da água caracterizam a Europa no romance, o que simboliza a irrigação da vida estéril do protagonista. Tal vitalidade é um processo desencadeado por esse espaço fronteiriço.

A conexão entre a fronteira e os pensamentos do embaixador é recorrente no romance, assim como a união entre seus processos mentais e os do narrador:

> […] *the bearing of the occasion itself on matters still remote concerns us too closely to permit us to multiply our illustrations. Two or three, however, in truth, we should perhaps regret to lose. The tortuous wall – girdle, long since snapped, of the little swollen city, half held in place by careful civic hands – wanders in narrow file between parapets smoothed by peaceful generations, pausing here and there for a dismantled gate or a bridged gap, with rises and drops, steps up and steps down, queer twists, queer contacts, peeps into homely streets and under the brows of gables, views of cathedral tower and waterside fields, of huddled English town and ordered English country. Too deep almost for words was the delight of these things to Strether; yet as deeply mixed with it were certain images of his inward picture*.[22] (JAMES, 1998, p. 10).

O trecho apresenta tanto a clara interferência do narrador demonstrando sua prerrogativa sobre a informação romanesca quanto o deslumbre de Strether ao observar esse espaço de trânsito, duplicidade que impossibilita identificar em definitivo qual sujeito de focalização orienta a instauração da rua de Chester, caracterizando a focalização ambígua que Mieke Bal (2001) representa pelo símbolo FE1/FP2. A ambientação desse espaço oscila entre as observações do narrador em terceira pessoa e a percepção destacada de Strether, permitindo a interpretação do referido trecho literário tanto como ambientação franca quanto reflexa, termos oriundos da teoria de Osman Lins (1976) explorados introdutoriamente.

A ligação profunda entre "*the delight of these things*" e "*certain images of his inward picture*" assinala a transformação do espaço literário em temática plena, conforme discorre o teórico brasileiro:

> [...] a busca de espaços, sua contemplação ou travessia, as sugestões ambientais, o que o exterior representa como projeção da personagem, o

[22] [...] mas o peso dessa mesma ocasião sobre questões mais remotas nos impede de multiplicar os exemplos. Dois ou três, entretanto, talvez nos arrependamos de deixar passar. A muralha tortuosa – cinturão há muito alquebrado da cidadezinha espraiada, mantido parcialmente de pé pelo zelo de seus cidadãos – segue em uma linha estreita entre os parapeitos rebatidos por pacíficas gerações, interrompendo-se aqui e ali em um portão arrebentado ou uma ponte sobre uma vala, com seus altos e baixos, degraus para cima e para baixo, desvios e junções extravagantes, olhadelas sobre ruas tranquilas e sob as empenas de frontões, vistas das torres da catedral e dos prados ribeirinhos, da apinhada cidade inglesa e do ordenado campo inglês. O deslumbramento de Strether diante de tal espetáculo era profundo demais para traduzir-se em palavras – como era profunda, aliás, a forma como se mesclavam a esse sentimento certas imagens de sua cena interna. (JAMES, 2010, p. 49).

> modo criador como é observado, as reflexões que com ele se relacionam, tudo isso promove, em maior ou menor grau, a conversão do espaço em temática plena. (LINS, 1976, p. 128)

Os espaços em *The ambassadors* (1998) não constituem, dessa forma, uma temática vazia ou um bloco narrativo acessório. Pelo contrário, o mundo exterior relaciona-se intrinsecamente ao mundo interior de Strether, que o contempla, o atravessa e o vivencia. O espaço da fronteira, por exemplo, é responsável por abrir os olhos do embaixador, que permaneceram fechados durante muito tempo: "[...] *charming to his long-sealed eyes and with the first swallows of the year weaving their flight all round it.*"[23] (JAMES, 1998, p. 11).

Cabe adicionar também que a ambiguidade do romance não se estende somente à focalização ou às intenções das personagens, mas também ao espaço europeu, dotado de qualidades aprazíveis bem como nocivas:

> *The Catholic Church, for Waymarsh – that was to say the enemy, the monster of bulging eyes and far-reaching quivering groping tentacles – was exactly society, exactly the multiplication of shibboleths, exactly the discrimination of types and tones, exactly the wicked old Rows of Chester, rank with feudalism; exactly in short Europe*.[24] (JAMES, 1998, p. 28).

Para Waymarsh, que inicialmente reluta em acompanhar Strether em sua missão, o Velho Mundo se resume a um desapreço de ordem religiosa. O que atrai Strether na Europa são justamente os motivos que repelem o habitante de Milrose: "*the Catholic Church*", "*society*", "*discrimination of types and tones*" e "*old Rows of Chester*". Enquanto esse espaço é comparável a um monstro de tentáculos na concepção de Waymarsh, Strether, contrariamente, o supervaloriza: "*'What do you take this for?' 'Why for – comparatively – divine!' 'This dreadful London theatre? It's impossible, if you really want to know.*"[25] (JAMES, 1998, p. 42).

O advérbio "*comparatively*" indica que o embaixador confronta o teatro londrino ao espaço estadunidense e, consequentemente, se aquele é dotado de excelência e perfeição, esse é passível de características opostas. Tal raciocínio possibilita uma cadeia de comparações espaciais que construirá dois polos dotados de significações contrárias.

---

[23] [...] adorável aos olhos inexperientes de Strether, e com as primeiras andorinhas do ano urdindo voos a seu redor. (JAMES, 2010, p. 50).

[24] Para Waymarsh, a Igreja Católica – ou seja, o inimigo, o monstro de olhos esbugalhados e longos tentáculos trêmulos e pegajosos – era exatamente a sociedade, a multiplicação de sinais distintivos, a discriminação de tipos e tons, as velhas e danadas *Rows* de Chester, alinhadas com o feudalismo; exatamente, em suma, a Europa. (JAMES, 2010, p. 69).

[25] "Pelo que toma tudo isso?" "Ora, em comparação? Como algo divino!" "Este medonho teatro londrino? Impossível, se quer mesmo saber." (JAMES, 2010, p. 87).

É válido destacar, finalmente, que a ideia do teatro assume uma conotação mais sinérgica e profunda que de peça dramática no romance: "*It was an evening, it was a world of types, and this was a connexion above all in which the figures and faces in the stalls were interchangeable with those on the stage.*"[26] (JAMES, 1998, p. 36). O tema da representação, além de residir no título do romance, na embaixada de Strether e na técnica de dramatização de sua consciência – conforme abordado na Introdução da pesquisa –, corrobora-se na recorrente dissimulação das reais intenções das personagens, consolidando a dicotomia entre essência e a aparência.

[26] Foi uma noite, foi uma multiplicidade de tipos e essa foi acima de tudo uma associação na qual as figuras e rostos dos camarotes se intercambiavam com os que havia no palco. (JAMES, 2010, p. 80).

3 PARIS: NÚCLEO ESPACIAL

3.1 Espaços públicos iniciais

Os espaços que Strether visita inicialmente em Paris são públicos, como o banco, o teatro e o correio, lugares responsáveis por incitar o protagonista a pensar sobre o tempo, a juventude e sua missão como embaixador. O primeiro espaço parisiense introduzido na narrativa, por exemplo, é o banco, visitado pelo protagonista e seu amigo Waymarsh durante a segunda manhã em Paris:

> *Strether called, his second morning in Paris, on the bankers of the Rue Scribe to whom his letter of credit was addressed, and he made this visit attended by Waymarsh, in whose company he had crossed from London two days before. They had hastened to the Rue Scribe on the morrow of their arrival, but Strether had not then found the letters the hope of which prompted this errand. He had had as yet none at all; hadn't expected them in London, but had counted on several in Paris, and, disconcerted now, had presently strolled back to the Boulevard with a sense of injury that he felt himself taking for as good a start as any other*.[1] (JAMES, 1998, p. 53).

O discurso do narrador descreve, pela ambientação franca, o percurso do embaixador até o banco e os caminhos por onde passara. Contudo, a técnica da paralipse subjacente omite o momento exato da chegada dos amigos a Paris no dia anterior, o que revela o ofício do narrador heterodiegético de selecionar a informação narrativa subordinada ao filtro da consciência e às ações de Strether.

Entrevê-se igualmente o artifício da analepse, que menciona o insucesso das personagens ao não encontrarem a referida carta na instituição financeira em seu primeiro dia em Paris. Por isso, ironicamente, o narrador afirma que esse dano causado a ele foi um sinal de um bom começo, construindo uma concepção espacial ambivalente. Tal demonstração do prejuízo que a Europa poderia trazer ao embaixador pode ser interpretada como uma alusão a algo ainda por vir, o que provoca o efeito de expectativa no leitor.

É interessante observar também a oscilação da dupla consciência de Strether, que hesita entre assumir uma postura autêntica e representar fielmente os interesses dos

[1] Strether fez uma visita, em sua segunda manhã em Paris, aos banqueiros da Rue Scribe, a quem sua carta de crédito fora endereçada, e o fez acompanhado de Waymarsh, com quem chegara de Londres dois dias antes. Os dois dirigiram-se às pressas à Rue Scribe no dia seguinte à chegada, mas Strether, então, não encontrara as cartas em cujo encalço se dispusera a empreender aquela incursão. Até aquele momento não recebera nenhuma; não as esperara encontrar em Londres, mas contara com várias em Paris e, desconcertado, regressara em seguida ao bulevar tomado por um senso de injúria que se pegou reputando como um princípio tão bom quanto outro qualquer. (JAMES, 2010, p. 99).

Newsome: inicialmente, Strether se vê incapaz de agir sem as cartas de crédito de sua noiva, a Sra. Newsome. Contudo, esse escrúpulo é abandonado quando a personagem pondera sobre sua inevitável inércia e a ausência de atividades iniciais e conclui que um único dia para sentir seus pés em Paris não seria uma extravagância. Assim, a personagem lança-se secretamente ao reconhecimento e vivência do espaço, transformando-o em um objeto de análise e contemplação estética.

De modo recorrente, o desassossego provocado pela dupla consciência é sobrepujado por um sentimento de alívio ou distração e essa inquietude dilui-se nos diálogos com Maria, nas visitas à Madame de Vionnet e na contemplação do espaço:

> *This restlessness became therefore his temporary law; he knew he should recognise as soon as see it the best place of all for settling down with his chief correspondent. He had for the next hour an accidental air of looking for it in the windows of shops; he came down the Rue de la Paix in the sun and, passing across the Tuileries and the river, indulged more than once – as if on finding himself determined – in a sudden pause before the book-stalls of the opposite quay. In the garden of the Tuileries he had lingered, on two or three spots, to look; it was as if the wonderful Paris spring had stayed him as he roamed*.[2] (JAMES, 1998, p. 55).

De forma cômica, o narrador afirma que Strether, acidentalmente, procurava o melhor lugar para se instalar em Paris nas janelas das lojas e abandonou-se mais de uma vez a uma pausa repentina diante das bancas como se estivesse determinado. Os termos "*as if"* sugerem que, contrariamente, Strether caminhava sem objetivo definido. Além disso, a espacialidade da *Rue de la Paix* e do *Jardin des Tuileries* ganha destaque por meio dos verbos como "*looking for*", "*came down*" e "*passing across*". Cabe destacar que "*indulged*" e "*linger*" reforçam o sentimento benéfico em relação ao espaço por conotarem, no trecho literário, diversão e prolongamento de uma situação. O tempo parece se congelar nessa contemplação estática e ensimesmada da paisagem.

Para que Strether desfrute despretensiosamente do espaço e inexista responsabilidade ou culpa, seu reconhecimento e contemplação da cidade são justificados por um fator exterior à sua vontade: Strether é detido pela primavera maravilhosa de Paris. O espaço, agora tingido pelo tempo cronológico da primavera, passa a ser concomitantemente um agente de influência

[2] A inquietação converteu-se, assim, em sua lei temporária; Strether sabia que deveria reconhecer, à primeira vista, o melhor lugar para acomodar-se com sua principal correspondente. Na hora que se passou ele exibiu um ar involuntário de andar à procura dessa acomodação nas vitrinas das lojas; desceu a ensolarada Rue de la Paix, cruzando as Tulherias e o rio Sena, permitindo-se mais de uma pausa súbita – como se tomado por uma determinação – diante das bancas de livros na margem oposta. Em dois ou três lugares do Jardim das Tulherias demorou os olhos na cena; foi como se a maravilhosa primavera parisiense o houvesse paralisado em meio à deambulação. (JAMES, 2010, p. 101-102).

e um objeto de contemplação. A fim de indicar a passividade de Strether nesse percurso, é realizada uma metáfora espacial: compara-se seu deslocamento à deriva marítima ao se afirmar que a personagem foi levada flutuando da *Rue de Seine* até o *Jardin du Luxembourg* por meio do elemento da água. Nesse recanto Strether perceberá outras características inerentes ao espaço europeu:

> *It was the difference, the difference of being just where he was and* ***as*** *he was, that formed the escape – this difference was so much greater than he had dreamed it would be; and what he finally sat there turning over was the strange logic of his finding himself so free. […] He had never expected – that was the truth of it – again to find himself young, and all the years and other things it had taken to make him so were exactly his present arithmetic*.[3] (JAMES, 1998, p. 57, grifo do autor).

O substantivo "*escape*", que pode ser traduzido como fuga, evasão ou libertação, é uma das pistas que indica o desejo do protagonista de distanciar-se deliberadamente do espaço dos Estados Unidos e possibilita a instauração da teoria do autor implícito e do narrador não confiável de Booth (1983), conforme foi abordado introdutoriamente nesta dissertação. Esse fato gera, então, uma suspeita no leitor: estaria Strether agindo prioritariamente em benefício próprio?

Por mais que sejam coletados diversos dados e informações, não há uma resposta definitiva. Pode-se, no máximo, desvendar os meandros da técnica narrativa e especular qual efeito de sentido provocado por essa ambiguidade. Nesse contexto, a tendência de Strether para uma fuga de suas responsabilidades, reforçada pela contemplação estética de Paris, ratifica as características positivas desse espaço e leva à personagem a um estado de êxtase.

Strether surpreende-se com a diferença entre imaginar estar na Europa e experimentá-la pessoalmente, uma sensação que altera a visão de mundo da personagem ao lhe permitir comprovar que as ideias originais de Woollett não encontram fundamento no Velho Continente. Igualmente, o espaço de Paris incita Strether a refletir sobre seu sentimento de liberdade e juventude, demonstrando que o espaço externo ecoa e transforma o espaço interno.

Entretanto, a duplicidade acerca da sensação de mocidade descortina-se em "*If it had been in such a light that he had just detected in his cup the dregs of youth, that was a mere*

[3] Era a diferença, a diferença de ele estar exatamente onde estava e *como* estava, que constituía a evasão – essa diferença era muito maior do que imaginara; e o que ele enfim ruminava sentado ali era sobre a estranha lógica de descobrir-se assim tão livre. [...] Strether nunca esperara – eis a verdade – sentir-se jovem outra vez, e todos os anos e outros aspectos necessários para a renovação desse sentimento constituíam, com exatidão, sua aritmética atual. (JAMES, 2010, p. 103-104, grifo do autor).

flaw of the surface of his scheme."[4] (JAMES, 1998, p. 58), divisando uma Paris dupla, ambígua e sub-reptícia. Por isso, na cidade europeia, o que parece superfície em determinado momento, revela profundezas no instante seguinte:

> *It hung before him this morning, the vast bright Babylon, like some huge iridescent object, a jewel brilliant and hard, in which parts were not to be discriminated nor differences comfortably marked. It twinkled and trembled and melted together, and what seemed all surface one moment seemed all depth the next. It was a place of which, unmistakeably, Chad was fond; wherefore if he, Strether, should like it too much, what on earth, with such a bond, would become of either of them?*[5] (JAMES, 1998, p. 63).

A primeira comparação espacial, que se refere à Babilônia, reforça a ideia da cultura francesa como centro de corrupção e heterogeneidade, que Strether não falha em perceber. A segunda, relaciona a riqueza do espaço do *Jardin du Luxembourg* a uma joia brilhante, em que as partes não são discriminadas ou marcadamente distintas. Em suma, a cidade de Paris é clara e brilha, mas não discrimina claramente suas facetas; traz a sensação da juventude, mas a extirpa logo em seguida; desconstrói preconceitos solidificados, mas oferece a fluidez e suscetibilidade da água.

Ainda no trecho, prenuncia-se o que já está em curso: a afeição de Strether por um espaço condenável por sua cidade e cultura natais. Felizmente, de acordo com Strether, não prometera à Sra. Newsome que não gostaria de Paris, pois esse compromisso o deixaria de mãos atadas.

A propósito da instauração espacial e da focalização concernentes ao *Jardin du Luxembourg*, cabe destacar que a ambientação apresenta de forma clara a mente da personagem como objeto da focalização do narrador heterodiegético. Devido ao destaque conferido à percepção de Strether, então, o Jardim tende à ambientação reflexa de Lins (1976). O focalizador, ou FE1 na terminologia de Bal (2001), emite um foco indireto sobre a paisagem externa enquanto lança seus holofotes para uma espacialidade internalizada em fase de mutação devido ao contato direto com esse espaço exterior.

No jardim, Strether reflete sobre sua vida e emergem lembranças antigas de insucessos e falhas, como sua decisão de guardar dinheiro para realizar um investimento, conforme era

---

[4] Se fora sob essa luz que pouco antes detectara em sua taça os vestígios da mocidade, tratava-se de um mero defeito na superfície de seu plano. (JAMES, 2010, p. 105).

[5] A vasta e cintilante Babilônia erguia-se diante dele como um imenso objeto iridescente, uma joia dura e brilhante em que nem as facetas deviam ser discriminadas nem as diferenças tranquilamente salientadas. Ela ao mesmo tempo faiscava, tremeluzia e dissolvia-se, e o que em dado momento nada parecia mostrar senão superfícies poderia, no instante seguinte, nada revelar exceto profundezas. Era sem dúvida um lugar a que Chad se afeiçoara; portanto, se ele, Strether, gostasse demais dali, o que afinal, com um laço como aquele, havia de ser feito dos dois? (JAMES, 2010, p. 110).

hábito em Woollett. A quantia, metaforicamente referida como sementes, foi perdida por causa do posterior insucesso do projeto financeiro e, agora, tais embriões enterrados em cantos escuros germinam depois de 48 horas em Paris: "*Buried for long years in dark corners at any rate these few germs had sprouted again under forty-eight hours of Paris.*"[6] (JAMES, 1998, p. 60). É imprescindível atentar para o contraste temporal: anos de investimento conduziram a um fracasso, ao qual a cidade de Paris injeta vitalidade em 48 horas.

A possibilidade de sucesso financeiro e a injeção de vida provocadas pelo deslocamento espacial harmonizam-se com as observações dos autores Bourneuf e Ouellet (1976, p. 168) de que

> Nesses romances, em que o espaço desempenha o papel primordial, cristalizam-se velhos sonhos da humanidade: voar nos espaços intersiderais como Ícaro, ou descobrir sobre o nosso planeta um Éden escondido, onde o homem poderá reencontrar na natureza a felicidade perdida.

O Éden descoberto por Strether, entretanto, não consiste nos espaços intersiderais, mas nos espaços da Inglaterra e da França, que constituem sítios propiciadores e influenciadores de reflexões acerca de sua identidade, missão e destino.

O modo de introduzir tais reflexões do embaixador se aproxima do fluxo de consciência pela ordenação de imagens, do espaço e do tempo. O discurso indireto livre, elemento contribuinte para esse efeito, veicula seus questionamentos e revela as deslocações mentais: "*They were still somewhere at home, the dozen – stale and soiled and never sent to the binder; but what had become of the sharp initiation they represented?*"[7] (JAMES, 1998, p. 61).

Tal discurso revela, por vezes, tanto elementos caracterizadores do espaço quanto a dupla consciência do protagonista. Quando é indicado, por exemplo, que Strether não foi à Europa em nome do decoro para testemunhar performances equívocas de Chad ou minar sua autoridade, esboça-se um conjunto de características que define o espaço e as personagens estadunidenses: o decoro e a autoridade. Assim, a personagem questiona-se sobre a possibilidade de renunciar à diversão em nome da autoridade, caracterizando o espaço europeu como de entretenimento e de performances.

---

[6] Enterrados durante longos anos em recessos sombrios, esses poucos brotos voltaram a germinar após quarenta e oito horas em Paris. (JAMES, 2010, p. 107).

[7] Os doze tomos continuavam em Woollett – mofados, sujos e nunca enviados para o encadernador; mas o que fora feito da pungente iniciação que eles representavam? (JAMES, 2010, p. 108).

A partir desse contraste, Strether percebe que qualquer aceitação de Paris significaria o amortecimento da autoridade de sua embaixada. Não existe, então, método de conciliar essas duas visões de mundo distintas.

Com o deslocamento do embaixador para o *Théâtre de l'Odéon*, percebem-se outras significações espaciais e, novamente, seu vínculo com o aspecto temporal:

> *He wasn't there to dip, to consume – he was there to reconstruct. He wasn't there for his own profit – not, that is, the direct; he was there on some chance of feeling the brush of the wing of the stray spirit of youth. He felt it in fact, he had it beside him; the old arcade indeed, as his inner sense listened, gave out the faint sound, as from far off, of the wild waving of wings*.[8] (JAMES, 1998, p. 66-67).

Strether busca se convencer que não auferirá nenhum lucro pessoal com sua missão de resgate de Chad e, no plano da expressão, essa ideia é representada pela metáfora espacial "*He wasn't there to dip*", que sugere o sentido de entranhar-se, mergulhar, dirigir-se para o fundo da paisagem. Contudo, o protagonista se embrenha cada vez mais no conhecimento de Paris e nas relações com as demais personagens. É interessante ressaltar que a metáfora constrói-se com o elemento água para indicar que o processo de mudança de Strether não foi completado, pois ele ainda não imergiu definitivamente nesse espaço. Demonstra-o anteriormente a metáfora da flutuação, que levou a personagem da *Rue de Seine* ao *Jardin du Luxembourg*. As águas o desviam, como num processo onírico, de seu objetivo inicial, arrastando-o para outras paisagens e o convidando para o mergulho numa outra espacialidade.

A partir dessas observações e da teoria de Lotman (1978) sobre a modelização espacial de conceitos, pode-se afirmar que *The ambassadors* (1998) representa a ideia de envolvimento com a cultura europeia por meio do elemento espacial da profundidade e, da mesma forma, associa a impessoalidade ou distanciamento à superficialidade. Tais proposições auxiliam a desnudar a figurativização metafórica do processo de mudança de Strether, que naufragará em sua missão afinal. Tendo mergulhado profundamente nas relações e espaços europeus, o embaixador trai seus ideais de Woollett ao pedir que Chad permaneça com Madame de Vionnet.

A partir da mesma citação, é pertinente adicionar que o espaço do *Théâtre de l'Odéon* é transformado metaforicamente em um pássaro por meio dos termos "*faint sound*" e "*wild waving of wings*" e é associado posteriormente ao espírito da juventude por "*spirit of youth*".

[8] Não estava lá para provar ou consumir – mas para reconstruir. Não estava lá em proveito próprio – isto é, não diretamente; estava lá pela oportunidade de sentir o roçar de asas do espírito desgarrado da juventude. Na verdade, chegou a senti-lo, estava a seu lado; a velha arcada, por exemplo, segundo lhe soprara um sentido interno, emitia um som débil, como se muito distante, do selvagem chacoalhar de asas. (JAMES, 2010, p. 114).

Tem-se, então, a sequência: espaço do teatro – transformação em pássaro – asas representando a juventude.

As observações de Borges Filho (2007) quanto ao efeito de distância espacial sugerida pelos gradientes sensoriais auxiliam a identificar um movimento de afastamento entre Strether e a juventude. Inicialmente, as asas da mocidade roçam a pele da personagem (tato), mas se afastam, e o pássaro emite um som fraco (audição), restando-lhe somente sua contemplação ao longe e ao alto (visão).

O efeito de sentido de distanciamento não se constrói apenas semanticamente por essa ordem na qual os sentidos aparecem, mas ganha destaque também pelo nível fonético: o movimento ondulante das asas é representado pela aliteração do fonema /w/ em "*wild waving of wings*". A mocidade, por isso, transparece nesse novo espaço como uma visão evanescente.

Outro espaço público significativo visitado pelo embaixador é a catedral de Notre Dame de Paris, cuja instauração pelo resumo do narrador permite interpretar sua ambientação como franca à luz da teoria de Osman Lins (1976).

> *He had been to Notre Dame with Waymarsh, he had been there with Miss Gostrey, he had been there with Chad Newsome, and had found the place, even in company, such a refuge from the obsession of his problem that, with renewed pressure from that source, he had not unnaturally recurred to a remedy meeting the case, for the moment, so indirectly, no doubt, but so relievingly*.[9] (JAMES, 1998, p. 205).

A omissão dos momentos em que Strether já estivera na catedral com Waymarsh, Srta. Gostrey e Chad representa uma alteração no código de focalização que rege o conjunto da obra literária. Gérard Genette (1995) denomina paralipse esse artifício narrativo que consiste em dar menos informação do que aquela que se sabe, em princípio, necessária.

Optando deliberadamente por preterir as visitas anteriores e divulgar a presente, o narrador demonstra seu papel editorial da mente do embaixador e a prerrogativa em dar voz a esse material romanesco. Strether, por sua vez, cumpre sua parte como agente da percepção ao produzir a matéria-prima munindo-se de experiências.

É relevante atentar, entretanto, que a personagem refletora é capaz de fala como o narrador e este, como o refletor, é concebido como um agente de percepção e pensamento, conforme demonstram o discurso indireto livre e as instaurações espaciais realizadas pelo

[9] Ele visitara a Notre Dame com Waymarsh, visitara-a com Miss Gostrey, visitara-a com Chad Newsome, e descobrira que o lugar, mesmo quando estava acompanhado, representava tão intensamente um refúgio contra a obsessão de seu problema que, dada a mais nova pressão exercida por essa fonte, pareceu-lhe natural recorrer a um expediente que por ora julgou convir – de modo indireto, mas muito mais tranquilizador – a seu caso. (JAMES, 2010, p. 285).

narrador. O autor implícito, afinal, cuida para que o leitor não seja vítima da armadilha do narrador e considere Strether ingênuo em demasia e, da mesma forma, para que o insucesso do embaixador não seja uma surpresa.

Ainda com relação ao trecho literário, pode-se conjeturar que o destaque conferido a essa visita específica à catedral, em detrimento das demais, seja motivado pela coincidente presença de Madame de Vionnet. Como exemplo da relevância do espaço na construção da personagem, a visita da dama concorre, na concepção de Strether, para caracterizar sua relação com Chad como virtuosa: "*If it wasn't innocent why did she haunt the churches?*"[10] (JAMES, 1998, p. 210). É interessante perceber a maneira sugestiva de revelar a figura feminina:

> *It hadn't indeed so felt its responsibility as when on this occasion he suddenly measured the suggestive effect of a lady whose supreme stillness, in the shade of one of the chapels, he had two or three times noticed as he made, and made once more, his slow circuit*.[11] (JAMES, 1998, p. 207).

Como Strether ainda não a reconheceu, Vionnet é referida indefinidamente como "*a lady*" e a narrativa procede dessa maneira até o encontro de ambas as personagens. Assim, o leitor somente terá conhecimento da presença da dama no mesmo momento em que o embaixador.

É mencionado, então, que a desconhecida mulher "*She reminded our friend – since it was the way of nine tenths of his current impressions to act as recalls of things imagined – of some fine firm concentrated heroine of an old story* […]"[12] (JAMES, 1998, p. 208). A misteriosa figura feminina, referida nesse momento pelo pronome "*she*", é paulatinamente caracterizada conforme Strether a observa, o que lhe suscita diversas lembranças.

O caráter psicológico desse momento da narrativa não se exemplifica somente pelo efeito da presença de Vionnet, mas também pelo espaço da catedral, que desperta determinado ânimo em Strether: "*He had dropped upon a seat halfway down the nave and, again in the museum mood, was trying with head thrown back and eyes aloft, to reconstitute a past* [...]"[13] (JAMES, 1998, p. 208). A catedral propicia o escape de recordações variadas, como: os

[10] Se não fosse inocente por que ela visitava amiúde as igrejas? (JAMES, 2010, p. 291).
[11] A bem da verdade até então nunca sentira a responsabilidade aí associada como quando, naquela ocasião, subitamente avaliou o efeito sugestivo de uma dama cuja suprema imobilidade, à sombra de uma das capelas, ele mais de uma vez registrara enquanto realizava, e tornava a realizar, sua vagarosa circunvolução. (JAMES, 2010, p. 288).
[12] Fazia Strether recordar-se – já que noventa por cento de suas impressões atuais derivavam de lembranças de coisas imaginadas – de uma bela, firme e absorta heroína de uma história antiga [...] (JAMES, 2010, p. 288).
[13] Strether havia desabado sobre um assento bem no meio da nave e, mais uma vez imbuído de seu ânimo museológico, procurava, com a cabeça pendida para trás e olhar suspenso, reconstituir um passado [...] (JAMES, 2010, p. 289).

setenta volumes da obra de Victor Hugo recém-adquiridos, as últimas conversações com Maria Gostrey e indagações quanto ao cumprimento de sua missão.

Afinal, é desvendada a identidade da dama: "*Turning, he saw that a lady stood there as for a greeting, and he sprang up as he next took her, securely, for Madame de Vionnet, who appeared to have recognised him as she passed near him on her way to the door.*"[14] (JAMES, 1998, p. 209). Essa coincidência deliberada entre a descoberta de Strether e a do leitor destaca a exclusividade da focalização da personagem e contribui para o efeito de isotopia temporal.

Dessa forma, à medida que a dependência da focalização ao campo perceptivo de Strether progride, a ambientação da catedral de Notre Dame deixa de ser franca e passa a ser reflexa. Assim, enquanto Strether não percebe distintamente o que sucede diante de si, o leitor também permanece ignorante.

Da mesma forma, o referido espaço também é instaurado pela ambientação dissimulada, como se vê em: "*He trod the long dim nave, sat in the splendid choir, paused before the clustered chapels of the east end, and the mighty monument laid upon him its spell.*"[15] (JAMES, 1998, p. 206). Em consonância com a teoria de Lins (1976, p. 84) ao descrever que os "[...] atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos.", os atos do embaixador fazem surgir a nave, o coro e as capelas.

A instauração dos espaços em *The ambassadors* (1998), por isso, apresenta um processo semelhante à formação dos tempos verbais em *À la recherche du temps perdu*, romance de Proust (1871-1922) composto de sete volumes publicados entre 1913 e 1927.

Em *Discurso da narrativa*, Genette (1995) esclarece que a aparente transposição temporal inacabada do romance francês é um argumento insustentável, pois um exame mais atento comprovaria que, na verdade, "[...] todos os imperfeitos, menos um, se podem interpretar como imperfeitos de concomitância que deixam definir o conjunto do trecho como singulativo [...]" (GENETTE, 1995, p. 146). Por isso, torna-se despropositada a afirmação de Robert Vigneron de que os imperfeitos e os pretéritos perfeitos sucedem-se sem razão aparente, como se o autor fosse incapaz de adotar definitivamente um ponto de vista.

[14] Virando-se, viu que uma senhora estava ali de pé, como se à espera de um cumprimento, e ele saltou sobre os pés assim que viu que, com toda a certeza, tratava-se de Madame de Vionnet, que parecia havê-lo reconhecido quando passou a seu lado a caminho da porta. (JAMES, 2010, p. 289).

[15] Nosso amigo percorreu a longa nave sombria, sentou-se no esplêndido coro, parou diante das apinhadas capelas do lado oriental, e o poderoso monumento exerceu seu encanto sobre ele. (JAMES, 2010, p. 287).

The ambassadors (1998) também poderia ser passível de considerações ambíguas como essa ao revelar uma incapacidade ilusória de adoção de um método fixo de instaurar determinado espaço literário, conforme exemplificado pela catedral de Notre Dame. Contudo, tais oscilações de ordem estética contribuem para imprimir dinamicidade descritiva e, da mesma forma, para pôr em evidência as figuras do protagonista e do narrador.

Finalmente, acerca desse espaço religioso, é válido analisar a dicotomia entre interior e exterior: "*He was aware of having no errand in such a place but the desire not to be, for the hour, in certain other places; a sense of safety, of simplification, which each time he yielded to it he amused himself by thinking of as a private concession to cowardice.*"[16] (JAMES, 1998, p. 206). Pode-se entrever uma crítica ao catolicismo europeu tanto na relação entre o espaço interno da catedral e a covardia de Strether quanto na sutil revelação do verdadeiro motivo de sua visita: a ausência de opção, de outro espaço.

A iluminação é um elemento espacial significativo ao longo do romance e se relaciona intrinsecamente com os conceitos de revelação e verdade, conforme também será verificado no subitem *A pousada Cheval Blanc e a epifania*. A catedral, contrariamente, é um espaço sombrio: "[...] *within the precinct, for the real refugee, the things of the world could fall into abeyance. That was the cowardice, probably – to dodge them, to beg the question, not to deal with it in the hard outer light* […]"[17] (JAMES, 1998, p. 207). A claridade exterior expõe as fragilidades do temperamento da personagem, sendo-lhe favorável, por isso, a escuridão da catedral.

Considerando a modelização espacial lotmaniana dos conceitos de revelação e verdade, figurativizados pelo espaço exterior iluminado, surge novamente o questionamento sobre a validade do catolicismo (outrora criticado por Waymarsh), apontando uma possível crítica ao consolo espiritual do referido espaço.

3.2 Casas: espaços caracterizadores

[16] Sabia que nada o prendia àquele lugar exceto seu desejo de não estar, por enquanto, em outros determinados lugares; divertia-se pensando que esse senso de segurança, de simplificação, que adquiria toda vez que se achava ali, não deixava de ser uma concessão pessoal à covardia. (JAMES, 2010, p. 286).

[17] [...] dentro do recinto, para o verdadeiro refugiado, as coisas do mundo podiam entrar em suspensão. Talvez fosse essa a covardia – a disposição para livrar-se delas, para incorrer em petição de princípio, para não lidar com a questão sob a luz dura do lado exterior [...] (JAMES, 2010, p. 287).

Conforme indica o prefácio de *The wings of the dove*[18], alguns critérios para a seleção do ponto de vista central no romance jamesiano são inteligência, curiosidade, paixão e a força do momento. Com relação à *The ambassadors* (1998), é possível especular que a opção pelo embaixador Strether deva-se a sua coragem para contrariar uma visão de mundo insensível a mudanças, à capacidade de observação e ao seu constante despertar, que culmina com uma epifania. Tais critérios para a seleção do ponto de vista exigem, para que se mantenha a coerência de ordem estrutural, que os espaços do romance sejam caracterizados à medida que o protagonista os visita ou os recorda.

Ao frequentar, então, diversas casas ao longo da narrativa, o embaixador não somente contrapõe sua experiência estadunidense ao conhecimento europeu, mas também descortina o modo de ser das demais personagens por meio do aspecto e da disposição desses espaços privados. Por isso,

> O espaço da personagem em nossa narrativa seria, desse modo, um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser *é* porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68, grifo do autor)

Partindo tanto desse traço relacional entre a espacialidade e a personagem quanto da natureza caracterizadora das casas destacada por Lins (1976), serão analisados os principais espaços íntimos do romance em estudo.

3.2.1 Chadwick Newsome

A propósito desses espaços privados e interiores, uma das casas mais importantes visitada por Strether em Paris é a do conterrâneo Chadwick Newsome. O Boulevard Malesherbes, onde o jovem habita, é um espaço incialmente introduzido por marcas discursivas do narrador: "[…] *and the fact of the enjoyment by the third-floor windows of a continuous balcony, to which he was helped by this knowledge, had perhaps something to do with his lingering for five minutes on the opposite side of the street.*"[19] (JAMES, 1998, p. 67).

O advérbio "*perhaps*", considerado como um elemento modalizante por Genette (1995), permite ao narrador afirmar hipoteticamente o que não poderia dizer sem romper o

[18] Incluído na coletânea *The art of the novel* (1934), de Richard Blackmur.

[19] [...] e o deleite em contemplar as janelas de um terceiro andar com sacada inteiriça, pelo que podia ainda lembrar-se, talvez tivesse alguma ligação com sua demora de cinco minutos do outro lado da rua. (JAMES, 2010, p. 115).

esquema de focalização que rege a obra. A ignorância subjacente ao "talvez" não permite decidir se a hesitação convém apenas à personagem ou se é estendida ao narrador. Contudo, se o plano de focalização de *The ambassadors* (1998) já é conduzido pelo ponto de vista de Strether, a utilização do referido advérbio não representa um rompimento com esse padrão. Então, com base em tais observações, pode-se concluir que o narrador busca o efeito de distanciamento da mente da personagem ao dissimular o desconhecimento de seus pensamentos.

Ao refletir sobre sua missão nesse momento, o espaço parece dialogar com Strether e predizer seu insucesso, ratificando a pluralidade de sentidos do espaço francês: "*Was there perhaps just a suspicion of that in his present pause on the edge of the Boulevard and well in the pleasant light?*"[20] (JAMES, 1998, p. 68). Ademais, percebe-se que o aspecto psicológico do romance é favorecido quando é descrita primeiramente a reação que o espaço provocou em Strether e, posteriormente, os aspectos gerais da construção da casa de Chad:

> […] *but of what service was it to find himself making out after a moment that the quality "sprung," the quality produced by measure and balance, the fine relation of part to part and space to space, was probably – aided by the presence of ornament as positive as it was discreet, and by the complexion of the stone, a cold fair grey, warmed and polished a little by life – neither more nor less than a case of distinction, such a case as he could only feel unexpectedly as a sort of delivered challenge?*[21] (JAMES, 1998, p. 68-69).

As marcas discursivas na descrição da casa revelam que a percepção desse espaço realiza-se por ambos os sujeitos da focalização. A citação constitui um parágrafo de discurso indireto livre que se aproxima do fluxo de consciência e mostra a interconexão entre a voz e/ou percepção de Strether e do narrador. Como exemplos, têm-se o discurso do narrador sobre Strether em "*find himself*" e o vocábulo "*sprung*" destacado entre aspas, revelando que a autoria dessa percepção não corresponde ao narrador, mas à personagem. Relativiza-se, por isso, a separação entre os agentes discursivos e perceptivos, conforme discorre Jahn (1999).

A esse espaço também são atribuídas as características de distinção e desafio, o que metonimicamente indica a personalidade do jovem que o habita. O leitor não será surpreendido quando Strether, ao adentrar, deparar-se com uma bela casa adornada de objetos

[20] Quem sabe não haveria uma leve suspeita dessa constatação em sua parada momentânea na beira do bulevar e em plena e agradável luz do dia? (JAMES, 2010, p. 116).

[21] [...] mas de que valia pegar-se descobrindo, um momento depois, que a qualidade "assaltante", a qualidade produzida pela medida e pela harmonia, a fina relação de cada parte com outra, e de cada espaço com outro, provavelmente nada mais era – em conluio com a presença da ornamentação, tão clara quanto discreta, e com a qualidade da pedra, de um cinza claro e frio, ligeiramente aquentada e brunida pelos anos – do que um caso peculiar, um caso tal como só poderia sentir de modo inesperado, como um tipo de provocação que lhe lançavam? (JAMES, 2010, p. 116-117).

valiosos, mas não encontrar Chad Newsome, que estava viajando. Evidencia-se um momento de dilação que adia o encontro de ambas as personagens, causando um suspense narrativo e atribuindo à personalidade de Chad um desafio maior no cumprimento da missão de Strether.

É interessante perceber que esse trecho descritivo é finalizado posteriormente com a entrada de Strether na casa do jovem, consciente de que estava deixando seu amigo Waymarsh de fora dessa descoberta, mas ciente de que lhe contaria tudo em seguida. De fato, o interior da casa é retomado por meio de uma analepse quando ambos reúnem-se para jantar no hotel em que estão hospedados, o que provoca novamente um suspense e parece indicar que Strether controla a informação narrativa.

Essa anacronia que introduz o interior da casa não ocorrerá, então, por meio do discurso do narrador, mas da fala de Strether, constituindo a mudança de nível e o encadeamento de narrativas, objeto da teoria de Genette (1995). Strether será caracterizado como portador da voz que construirá, no nível intradiegético, os acontecimentos na casa de Chad. Conforme instrui também a teoria de Bal (2001), o focalizador do primeiro nível, o F1, delegará claramente sua função de focalizador ao segundo nível, o F2, representado por Strether.

Inicialmente, uma percepção de Strether é aguçada nesse espaço: "[…] *but it's as if there were something – something very good – **to** sniff.*"[22] (JAMES, 1998, p. 73, grifo do autor). Esse sentido do olfato revela, ao menos, três características relevantes. A primeira refere-se à adjetivação "*very good*", que intensifica para Strether o valor positivo da Europa, em consonância com a atração que esse espaço exerce. Outro aspecto é a importância do olfato para distinguir a intimidade ambígua e misteriosa das personagens, pois apesar de Waymarsh questionar se o aroma é de alguma mulher que reside no apartamento com Chad, não há uma afirmação conclusiva nesse momento da narrativa.

Em terceiro lugar, é notável a elevada sensibilidade de Strether, que destaca o cheiro do apartamento e, depois, sua aparência geral como "[...] *full of beautiful and valuable things.*"[23] (JAMES, 1998, p. 75). O olfato é um elemento que possibilita contrastar personalidades, pois Waymarsh não se satisfaz com esse tipo de informação coletada por Strether e se exaspera.

Em outro momento, quando Strether retorna à casa de Chad, é reforçada a possível manipulação de Strether:

---

[22] […] mas é como se houvesse algo – uma coisa muito boa – *a ser* farejado. (JAMES, 2010, p. 125, grifo do autor).
[23] […] cheio de objetos caros e bonitos. (JAMES, 2010, p. 127).

> *Strether knew well enough with what Chad wished him to compare it, and though he entirely assented he hadn't yet somehow been so deeply reminded that he was being, as he constantly though mutely expressed it, used. He was as far as ever from making out exactly to what end; but he was none the less constantly accompanied by a sense of the service he rendered*.[24] (JAMES, 1998, p. 181).

A fim de atrair o embaixador, Chad pede-lhe como favor que analise a personagem Jeanne, pois Strether, como um observador de maneiras, não deveria perder a oportunidade de conhecer a filha de Madame de Vionnet e compará-la com as demais jovens. A manipulação de Chad obtém sucesso, pois Strether concorda, deixa-se usar e tem a sensação de serviço prestado.

É impossível precisar, entretanto, se Strether dissimula sua condição de crédulo. Pode ter mais consciência sobre a manipulação dos europeus do que demonstra, pois se revela lúcido em vários momentos, como nos diálogos com Madame de Vionnet, por exemplo, com quem apresenta mais desembaraço. Ao mesmo tempo, o "*poor Strether*" manifesta um comportamento inseguro e inexperiente das regras sociais parisienses, como o divórcio. Essa dicotomia entre a aparência e a essência constitui outra interpretação possível para sua dupla consciência.

Outro momento de sedução é percebido quando Vionnet pede que Strether descubra se sua filha sente algo por Chad, pois ele decifra tudo. O embaixador, em vez de agir com objetividade em sua missão de busca do jovem Newsome, envolve-se com as demais personagens em festas e encontros, tornando-se parcial e "[...] *still waiting for the moment at which he should catch it in the act of proving disagreeable, proving in some degree intolerable, to himself.*"[25] (JAMES, 1998, p. 181).

O embaixador precisa, por isso, mascarar da melhor forma possível seu envolvimento com os europeus aos olhos da Sra. Newsome, quem representa de modo inábil. Por isso, ao se comunicar com Woollett por cartas, busca se convencer de que conta tudo a sua futura noiva: "*To persuade himself that he did tell her, had told her, everything, he used to try to think of particular things he hadn't told her.*"[26] (JAMES, 1998, p. 182). Implicitamente, o trecho revela que Strether não reporta tudo e ilude a destinatária de suas correspondências.

---

[24] Strether sabia muito bem com o que Chad queria confrontar e, embora anuísse à solicitação, de certo modo intuiu que até então nunca o advertiram com tanta ênfase de que estava sendo, como ele sempre expressara em silêncio, usado. Estava muito longe de levar seus pensamentos exatamente para essa direção, mas nunca o abandonou a sensação do serviço que estava prestando. (JAMES, 2010, p. 254-255).

[25] [...] ainda na verdade esperava pelo momento em que o acharia desagradável, que o acharia em alguma medida intolerável para si mesmo. (JAMES, 2010, p. 255).

[26] Para persuadir a si próprio de que lhe contava tudo, que de fato lhe contara tudo, procurava pensar em informações específicas que porventura não lhe houvesse contado. (JAMES, 2010, p. 255).

O narrador destaca, de forma irônica, a incoerência ou hipocrisia que essa dupla consciência provoca nas ações de Strether:

> *When at rare moments and in the watches of the night he pounced on one it generally showed itself to be – to a deeper scrutiny – not quite truly of the essence. When anything new struck him as coming up, or anything already noted as reappearing, he always immediately wrote, as if for fear that if he didn't he would miss something* […][27] (JAMES, 1998, p. 182).

No intuito de se persuadir que reporta tudo à Sra. Newsome, Strether pensa em coisas particulares que não lhe contara e, ao se deparar com alguma informação nova, a escreve imediatamente. Contudo, a contradição em "*rare moments*" e "*always immediately*" funde as concepções do embaixador, que busca se convencer de sua lealdade à missão, e a do narrador, que revela a futilidade das informações registradas e a raridade desses momentos. A focalização que cabe ao narrador, ou seja, sua regulagem da informação narrativa acerca da mente de Strether, permite, nesse momento, realizar uma análise mais profunda da relevância das informações fornecidas pela personagem em sua função de embaixador.

A casa de Chad, assim como as outras, é um espaço propício para que Strether crie laços pessoais com as outras personagens e, consequentemente, "*He hadn't detached, he had more closely connected himself* […]"[28] (JAMES, 1998, p. 196). É justamente por isso que Waymarsh afirma, no início do romance, que Strether não é apto à função que desempenha.

Entretanto, Chad decide retornar aos Estados Unidos e assumir os negócios da família, seja pela influência de Strether, seja por outro motivo a que o leitor não tem acesso: "*'Well,' said little Bilham after a moment, 'you* ***have*** *won him over. He does think it best. He has within a day or two again said to me as much."*"[29] (JAMES, 1998, p. 202, grifo do autor). Pouco depois, contraditoriamente, Strether mostra-se favorável à relação do casal e afirma a Bilham, amigo de Chad, que eles devem encarar o futuro juntos.

Supostamente, na opinião de Strether, Madame de Vionnet fizera maravilhas pelo caráter do jovem conterrâneo e, por isso, ele não deveria abandoná-la. Chad aceita, então, permanecer um pouco mais em Paris a pedido do velho amigo da família. Em meio a tantas imprecisões e ambiguidades quanto às intenções do embaixador, pode-se divisar, ao menos, a transformação de um acordo inicial bem definido em um objetivo contrário a esse ajuste.

---

[27] Quando, de raro em raro, tarde da noite agarrava uma, ela em geral mostrava que não fazia parte – ante um escrutínio mais minucioso – da essência do problema. Quando algo novo parecia surgir, ou algo já mencionado parecia reaparecer, ele sempre, de imediato, pegava na pena, como se tomado pelo temor de que, se não escrevesse, acabaria perdendo algum detalhe [...]. (JAMES, 2010, p. 255-256).

[28] Em vez de se libertar, enredara-se ainda mais [...] (JAMES, 2010, p. 271).

[29] "Bem", atestou o pequeno Bilham depois de um instante, "o senhor *já* o ganhou. Chad realmente acha que é o melhor a ser feito. Foi o que ele me disse um ou dois dias atrás." (JAMES, 2010, p. 278, grifo do autor).

Os encontros na casa de Chad proporcionam também experiências que Strether nunca vivera, marcadamente diferentes daquelas ocorridas no espaço dos Estados Unidos.

> […] *but number and mass, quantity and quality, light, fragrance, sound, the overflow of hospitality meeting the high tide of response, had all from the first pressed upon Strether's consciousness, and he felt himself somehow part and parcel of the most festive scene, as the term was, in which he had ever in his life been engaged. He had perhaps seen, on Fourths of July and on dear old domestic Commencements, more people assembled, but he had never seen so many in proportion to the space, or had at all events never known so great a promiscuity to show so markedly as picked*.[30] (JAMES, 1998, p. 317).

Diversos elementos remetem à espacialidade literária nesse excerto: por um lado, "*number*", "*mass*", "*quantity*", "*light*", "*fragrance*" e "*sound*" são informações objetivas que caracterizam o grande número de pessoas presentes nesse encontro e as impressões sensoriais que provocam em Strether. "*Quality*" e "*hospitality*", por outro lado, são termos subjetivos que indicam um juízo de valor benéfico da cena.

A frase "*pressed upon Strether's consciousness*" revela que a categoria do espaço não constitui um elemento acessório na estrutura narrativa, mas estimula sobremaneira a consciência de Strether assim como os termos "*part and parcel*" reforçam a integração da personagem à festividade na casa de Chad. Ademais, a casa adquire a faceta do novo, do que ainda não foi experimentado, conforme demonstram o superlativo "*most festive*", favorecendo a experiência parisiense em detrimento da anterior estadunidense, e o advérbio de negação "*had never seen*", ressaltando a diversidade de Paris.

Em determinado momento da narrativa, quando os habitantes de Woollett tomam conhecimento de que o jovem ficará em Paris, Sarah Pocock, a irmã de Chad, juntamente com seu marido e cunhada partem à Europa a fim de cumprir o que o embaixador inicial deixara inacabado. Com a chegada dos novos embaixadores, Chadwick Newsome é caracterizado como o maquinista que os conduz pelo espaço de Paris, metáfora espacial que encerra a situação intrincada do jovem desobediente.

> *He had made it for them violently pleasant and mercilessly full; the upshot of which was, to Strether's vision, that they had come all the way without*

[30] [...] mas o número e a densidade, a quantidade e a qualidade, a luz, a fragrância, o som, o encontro do fluxo inebriante da hospitalidade com a maré crescente de convidados, tudo isso havia desde o princípio exercido forte pressão sobre a consciência de Strether, e ele se sentiu de algum modo parte essencial da mais festiva cena (era o termo exato) a que esteve presente em toda a sua vida. Talvez já houvesse visto ajuntamentos maiores, nas comemorações de Quatro de Julho e nas velhas e queridas festas de formatura, mas nunca vira tanta gente reunida em tão pouco espaço, ou de toda forma nunca vira tamanha heterogeneidade derivada de uma escolha tão criteriosa. (JAMES, 2010, p. 419-420).

> *discovering it to be really no passage at all. It was a brave blind alley, where to pass was impossible and where, unless they stuck fast, they would have – which was always awkward – publicly to back out. They were touching bottom assuredly tonight; the whole scene represented the terminus of the cul-de-sac*.[31] (JAMES, 1998, p. 318).

Na visão de Strether, o esforço de Chad para agradar aos recém-chegados somente mascara a Europa que os desagrada, e, por isso, a família permanece ignorante da inexistência de "passagem", ou seja, uma possível resolução conciliatória para os interesses divergentes. Contudo, tal concepção pode revelar a inocência de Strether, visto que os Pocoks, de fato, não buscam reconciliação. Desejam somente retornar o mais breve possível com o herdeiro que irá administrar os negócios da família, sem submeter ou comparar suas concepções inflexíveis às experiências europeias como fez o primeiro embaixador.

Conforme já foi abordado pelo viés da teoria de Lotman (1978), existe no romance uma conexão entre o conceito de profundidade e o envolvimento com o espaço europeu. Os termos "*touching bottom assuredly*" retomam novamente essa modelização espacial de conceitos desenvolvida pelo autor russo e indicam a culminância da situação parisiense, vivenciada tanto por Strether quanto pela família Pocock, em alguma decisão definitiva acerca do retorno de Chad.

Mantendo ainda a metáfora supracitada, constrói-se o efeito de conexão entre os processos de expressão e percepção do narrador e do protagonista:

> *Strether, watching, after his habit, and overscoring with thought, positively had moments of his own in which he found himself sorry for her – occasions on which she affected him as a person seated in a runaway vehicle and turning over the question of a possible jump. **Would** she jump, could she, would **that** be a safe place?* […][32] (JAMES, 1998, p. 319, grifo do autor).

A focalização exteriorizada do narrador centra-se na reflexão de Strether e, com o discurso indireto livre, sua própria mente e voz ganham destaque ao questionar, de modo truncado e metafórico, se Sarah Pocock desistiria precocemente da convivência em Paris. Os discursos e focalizações interconectados aproximam, ademais, a personagem e o leitor.

---

[31] Ele lhes proporcionara uma passagem violentamente agradável e impiedosamente plena; o resultado de tudo isso foi que, aos olhos de Strether, eles haviam chegado até aquele ponto sem jamais desconfiar de que não havia passagem nenhuma. Tratava-se de uma rua sem saída, por onde não podiam passar e de onde, a não ser que permanecessem pregados no lugar, teriam de retroceder diante da multidão. Aproximavam-se do fim da jornada naquela noite; a cena inteira representava o término do *cul-de-sac*. (JAMES, 2010, p. 420).

[32] Com certeza havia ocasiões em que Strether, sempre observador e afeito a traçar conjecturas, condoía-se dela – ocasiões em que ela lhe parecia um passageiro que, num veículo em disparada, se indagava se deveria saltar ou não. *Será* que ela saltaria, poderia saltar, seria *aquele* um lugar seguro? [...] (JAMES, 2010, p. 421-422, grifo do autor).

Do mesmo modo, conforme já foi mencionado, o discurso direto mostra-se igualmente significativo para a análise da personalidade do protagonista, revelada paulatinamente nesses espaços privados de sociabilidade. Pode-se supor que Strether finja acreditar na natureza virtuosa da relação de Chad e Vionnet: "*'I've made it out for myself,' he then went on; 'I've really, within the last half-hour, got hold of it. I understand it in short at last; which at first – when you originally spoke to me – I didn't. Nor when Chad originally spoke to me either.*"[33] (JAMES, 1998, p. 199). Apesar de o romance não aclarar a natureza virtuosa do relacionamento do casal, é possível que ela seja definida pela ausência de sexo na concepção de Strether, revelando novamente características puritanas da formação do protagonista.

Entretanto, a ambígua construção romanesca também sugere o conhecimento de Strether acerca da real natureza do relacionamento na seguinte metáfora de conotação sexual: "*What would Mrs. Newsome say to the circumstance that Chad's interested 'influence' kept her paper-knife in the Revue?*"[34] (JAMES, 1998, p. 174). Dessa forma, em consonância com a sugestão de Lotman (1978), os atos discursivos são contrapostos à orientação do texto em seu conjunto com a finalidade de se estabelecer sua verdade ou não verdade discursiva, auxiliando na revelação das ambiguidades em torno do embaixador estadunidense.

Um processo semelhante ocorre quando Strether alega um sentimento de culpa ao jovem Bilham: "*I've been sacrificing so to strange gods that I feel I want to put on record, somehow, my fidelity – fundamentally unchanged after all – to our own. I feel as if my hands were embrued with the blood of monstrous alien altars – of another faith altogether.*"[35] (JAMES, 1998, p. 323). Strether possivelmente pretende ser alvo de piedade e compaixão de Bilham ao se confessar culpado e afirmar, de modo enganoso, que sua fidelidade às concepções de Woollett continua inalterada. Caso tivesse permanecido leal, não teria reconstruído seu objetivo com a vivência em Paris.

A abordagem religiosa, perceptível pelos termos *"gods*", "*altars*" e "*faith*", fundamenta uma comparação entre duas concepções culturais distintas e revela de maneira crítica que intolerâncias culturais e preconceitos são impregnados de primitivismo e destruição, conforme sugerem os termos "*sacrificing*", "*montruous*" e "*blood*". Cabe destacar

[33] "Cheguei às minhas conclusões", ele então prosseguiu; "foi na última meia hora que de fato me dei conta. Eu por fim, em suma, compreendi. Não havia entendido no começo, quando você falou comigo pela primeira vez. Nem quando Chad falou comigo pela primeira vez." (JAMES, 2010, p. 274).

[34] O que diria Mrs. Newsome do fato de que a "influência" interessada do filho mantinha sua espátula entre as páginas daquela revista? (JAMES, 2010, p. 246).

[35] Estive oferecendo tantos sacrifícios a deuses estranhos que sinto a necessidade de deixar registrada de algum modo minha fidelidade – basicamente inalterada, afinal – a nossos santos domésticos. Sinto como se minhas mãos estivessem ensopadas com o sangue de monstruosos altares estrangeiros – de uma fé completamente distinta. (JAMES, 2010, p. 426).

que o elemento religioso já foi abordado anteriormente na narrativa e, por isso, é válido analisar a possível relação entre ambas as referências.

Considerando o encontro anterior entre Madame de Vionnet e Strether no espaço da catedral e o desenvolvimento da amizade entre ambos a partir dessa coincidência, pode-se afirmar que a presente referência religiosa esclarece a primeira ao passo que possibilita considerar metaforicamente a referida dama como esses deuses estranhos a quem Strether se alia. Nesse sentido, a catedral de Notre Dame pode ser vista como os monstruosos altares estrangeiros. Tal analogia reforça a justificativa da culpa confessada pelo protagonista tanto para a personagem Bilham quanto para o leitor.

É interessante ressaltar também que, enquanto Strether vivencia as experiências parisienses e aprofunda seu relacionamento com Madame de Vionnet, Bilham, Maria Gostrey, Sarah Pocock e Chad, os espaços que já visitara adquirem conotações diversas, inclusive a casa do jovem conterrâneo:

> […] *tried to recover the impression that they had made on him three months before, to catch again the voice in which they had seemed then to speak to him. That voice, he had to note, failed audibly to sound; which he took as the proof of all the change in himself. He had heard, of old, only what he* ***could*** *then hear; what he could do now was to think of three months ago as a point in the far past*.[36] (JAMES, 1998, p. 354, grifo do autor).

Strether, que aguardava sozinho o retorno de Chad, tenta inutilmente recuperar a impressão que tivera da casa do jovem quando ela parecia falar com ele três meses atrás, uma personificação espacial que comprova a mudança interior do embaixador. Por isso, é possível conjeturar que o embaixador já se encontra totalmente integrado ao espaço, tornando-se desnecessário que o mesmo exerça influência sobre ele.

Outra possibilidade interpretativa desse trecho se refere à paulatina conscientização da personagem: como já ponderou suficientemente sobre sua perda de tempo e do pouco uso que fizera de sua juventude, o espaço de Paris termina de cumprir seu papel de condutor para tais reflexões nesse momento.

Em consonância com os pares dicotômicos lotmanianos, o espaço externo parece recuar à medida que a personagem vai preenchendo sua espacialidade interna com base tanto no sentimento de perda quanto em uma postura autêntica que reflita seu próprio caráter e

[36] [...] tentava ressuscitar a impressão que essas salas lhe trouxeram três meses antes, a fim de recapturar a voz com a qual elas então lhe pareceram falar. Essa voz, Strether precisava admitir, calara-se a seus ouvidos – o que ele tomou como sinal de sua própria transformação. Ele ouvira, outrora, apenas o que fora *capaz* de ouvir; e o que agora lhe restava a fazer era pensar naquela ocasião de três meses antes como um ponto de um passado remoto. (JAMES, 2010, p. 464, grifo do autor).

conclusões. Paris, observada por Strether da casa de Chad, materializa esse vínculo indissociável entre o espaço parisiense e a construção da identidade do estrangeiro:

> *He could have explained little enough today either why he had missed it or why, after years and years, he should care that he had; the main truth of the actual appeal of everything was none the less that everything represented the substance of his loss, put it within reach, within touch, made it, to a degree it had never been, an affair of the senses. That was what it became for him at this singular time, the youth he had long ago missed – a queer concrete presence, full of mystery, yet full of reality, which he could handle, taste, smell, the deep breathing of which he could positively hear. It was in the outside air as well as within; it was in the long watch, from the balcony, in the summer night, of the wide late life of Paris, the unceasing soft quick rumble, below, of the little lighted carriages that, in the press, always suggested the gamblers he had seen of old at Monte Carlo pushing up to the tables*.[37] (JAMES, 1998, p. 354-355).

O texto artístico delineia seu sentimento da perda de juventude recorrendo não só à fluidez e oscilações da memória, mas também aos sentidos. Esse efeito duplo, de rememoração e presença sensorial, é construído no texto por expressões como, por um lado, "*he had missed it*", "*after years and years*", "*the youth*" e "*long ago*" e, por outro lado, "*within touch*", "*senses*", "*concrete presence*", "*handle*", "*taste*", "*smell*", "*breathing*" e "*hear*". A substância de seu dano estava no ar, na noite de verão, na vida de Paris, no burburinho incessante das carruagens, ou seja, em todos os elementos espaciais que circundam Strether. É interessante perceber a coerência de essa concretização ocorrer na casa de Chad, pois o jovem representa para Strether, mais que as outras personagens, a possibilidade do que ele próprio não pôde ser em sua juventude.

Tais lembranças e reflexões do protagonista são interrompidas pela chegada de Chad. Ao começarem a discutir sobre os novos embaixadores, é revelada uma relação intrínseca entre as concepções morais e o espaço em que se encontram: "*It was as if their high place really represented some moral elevation from which they could look down on their recent past.*"[38] (JAMES, 1998, p. 358). A experiência de Strether e do jovem acerca de Paris os

[37] Strether teria sido incapaz de explicar, hoje, tanto por que sentia falta da juventude quanto por que, após tantos anos, devesse preocupar-se com isso; a verdade fundamental acerca do apelo daquilo tudo naquele momento era que tudo aquilo, sem embargo, representava a essência de sua perda, trazia-a ao seu alcance, diante de seus dedos, transformava-a, em um grau inaudito, em uma matéria dos sentidos. Foi nisso que ela se converteu naquele momento singular, essa sua mocidade perdida – uma estranha presença concreta, cheia de mistérios, mas também cheia de realidade, algo que podia manusear, saborear, cheirar, e cuja respiração profunda ele positivamente podia ouvir. Estava no ar de fora como no de dentro; estava na demorada contemplação à sacada, naquela noite estival, da vasta vida noturna de Paris, o incessante rumor, movimentado e suave, abaixo, das pequenas carruagens iluminadas que, em sua urgência, sempre lhe sugeriram a imagem de jogadores abrindo caminho para as mesas, como os que vira noutros tempos em Monte-Carlo. (JAMES, 2010, p. 465).

[38] Era como se aquele lugar, por ser alto, realmente constituísse algum tipo de atalaia moral da qual pudessem contemplar o passado recente. (JAMES, 2010, p. 469).

distingue da nova embaixadora Sarah, que mantém uma postura irredutível quanto ao malefício da cidade francesa sobre Chad. O espaço elevado da sacada de Chad é, então, o elemento espacial que exemplifica metaforicamente essa distinção moral e psicológica de ambas as personagens.

É interessante destacar também a ambiguidade provocada pela expressão "*look down on*", que pode significar tanto olhar para baixo quanto desprezar. Nesse contexto literário, as duas interpretações são possíveis, mas a última sugere a rejeição de Strether e Chad à moralidade estadunidense e revela, dessa forma, que ambiguidade se estende também ao nível semântico do romance.

Ao visitar a casa de Chad pela última vez, Strether percebe o movimento cíclico de seu retorno, conforme demonstrado em: "*He stopped short tonight on coming to sight of it: it was as if his last day were oddly copying his first.*"[39] (JAMES, 1998, p. 422-423) e "*They were face to face under the street-lamp as they had been the first night, and Strether, no doubt, looked blank.*"[40] (JAMES, 1998, p. 431). Tal circularidade instaura-se no romance, afinal, tanto pelo suposto retorno de Strether aos Estados Unidos da América quanto por esses momentos de evocação do passado.

3.2.2 Maria Gostrey

A descrição da casa de Maria Gostrey destaca sua personalidade dúbia, demonstrando o espaço caracterizador de que trata Lins (1976):

> *Her compact and crowded little chambers, almost dusky, as they at first struck him, with accumulations, represented a supreme general adjustment to opportunities and conditions.* […] *The life of the occupant struck him of a sudden as more charged with possession even than Chad's or than Miss Barrace's; wide as his glimpse had lately become of the empire of "things," what was before him still enlarged it; the lust of the eyes and the pride of life had indeed thus their temple. It was the innermost nook of the shrine – as brown as a pirate's cave.*[41] (JAMES, 1998, p. 83).

[39] Nesta noite ele se deteve assim que deu com os olhos no edifício: era como se seu último dia curiosamente repetisse o primeiro. (JAMES, 2010, p. 543).

[40] Estavam cara a cara sob a luz do lampião, como estiveram naquela primeira noite, e Strether, sem dúvida, pareceu perdido. (JAMES, 2010, p. 552).

[41] Os pequeninos cômodos apertados e entulhados, quase sombrios à primeira vista, com suas acumulações, representavam uma suprema adaptação geral às oportunidades e conjunturas. [...] A vida de sua residente súbito pareceu-lhe ainda mais carregada de espólios do que a de Chad ou mesmo de Miss Barrace; por mais que sua visão houvesse nos últimos dias se habituado com o império dos "objetos", esta agora se ampliava diante do cenário em derredor. Então era verdade que a concupiscência do olhar e o orgulho da vida tinham seu templo e

O oportunismo e materialismo de Maria são instaurados pelos termos "*accumulations*", "*charged with possession*" e "*empire of 'things"*" e, ademais, reforçados pela comparação da personagem a um pirata, o que destaca sua atitude ativa: Maria busca, escolhe, compara, seleciona. Cabe destacar que a figura do corsário remete ao fora-da-lei que realiza furtos e saques, possibilitando depreender o lado moralmente condenável da amiga de Strether. O leitor, então, não será surpreendido quando Maria perguntar insistentemente sobre o dinheiro da família Newsome em "*'Has Mrs. Newsome money?' This time he heeded. 'Oh plenty. That's the root of the evil.*"[42] (JAMES, 1998, p. 40) e "*'You've been paid in advance?' 'Ah don't talk about payment!' he groaned.*"[43] (JAMES, 1998, p. 52).

A atitude esquiva e pouco esclarecedora de Strether não permite ao leitor conhecer seu julgamento sobre Maria, cuja postura de auxiliadora e guia é permeada de ambiguidades no romance. Ela é desinteressada ou pretende se beneficiar de algum modo com o dinheiro da família Newsome? Em qualquer caso, ela é a personagem que serve de conselheira a Strether e a quem ele recorre para se informar a respeito de Chad e das demais personagens. Devido a sua experiência social no Velho Mundo, Maria Gostrey auxilia Strether a analisar diversas situações ao longo da narrativa, como se vê em seu discurso sobre Chad: "*What you have before you is his way. You must forgive him if it isn't quite outspoken. In Paris such debts are tacit.*"[44] (JAMES, 1998, p. 120).

Entretanto, o narrador ressalta que a personagem não revela ao amigo todos seus pensamentos: "***She*** *saw, however, still other things, though in an instant she had hidden them.*"[45] (JAMES, 1998, p. 85, grifo do autor). Percebe-se uma infração momentânea do esquema geral de focalização da obra: o narrador ausenta-se da mente de Strether e revela a ocultação do pensamento de Maria, transformando brevemente a focalização interna fixa em focalização zero, categorias de que trata Genette (1995). O mesmo se dá quando o narrador indica o interesse amoroso da personagem:

> *She had turned her back on the dream that Mrs. Newsome's rupture, their friend's forfeiture – the engagement, the relation itself, broken beyond all mending – might furnish forth her advantage; and, to stay her hand from*

---

ali, no mais recôndito recanto do santuário – tão indistinto quanto uma caverna de piratas […] (JAMES, 2010, p. 136).

[42] "Mrs. Newsome dispõe de dinheiro?". Dessa vez ele não usou de evasivas. "Ah, muito. Eis a raiz de todo mal." (JAMES, 2010, p. 85).

[43] "Que foi pago com antecedência?" "Ora, não falemos de pagamentos!", ele resmungou. (JAMES, 2010, p. 98).

[44] Mas o que está vendo é o modo como ele lida com as coisas. Deve perdoá-lo se não há alardeio. Débitos como esse são tácitos aqui em Paris. (JAMES, 2010, p. 180).

[45] *Ela*, por sua vez, compreendera outras coisas também, mas, no instante seguinte, já havia ocultado suas conclusões. (JAMES, 2010, p. 139, grifo do autor).

> *promoting these things, she had, on private, difficult, but rigid, lines, played strictly fair*.[46] (JAMES, 1998, p. 417).

Tais paralepses, que abandonam Strether no limiar da consciência de outrem, indicam a intenção do narrador de tanto realçar seu poder na investigação das mentes das personagens quanto demonstrar a restrição da autoridade do protagonista.

Considerando, então, que a narrativa ocupa-se prioritariamente de reflexões e lembranças, os acontecimentos externos são relegados a um segundo plano e a construção do discurso ganha destaque: "*He could himself, comparatively recent as it was – it was truly but the fact of a few days since – focus his primal crudity; but he would on the approach of an observer, as if handling an illicit possession, have slipped the reminiscence out of sight.*"[47] (JAMES, 1998, p. 123-4). Enquanto avultam os processos mentais do protagonista, a sintaxe adquire uma configuração mais fluida e desordenada.

Essa aliança entre as reflexões das personagens e o modo de construção sintática, aproximando mesmo que timidamente o plano de expressão e o plano do conteúdo, torna a ficção jamesiana o elemento precursor para a experimentação do fluxo de consciência em língua inglesa que se desenvolverá posteriormente com James Joyce (1882-1941) e Virginia Woolf (1882-1941).

A repetição de "*they were*" no trecho abaixo revela a mesma estruturação discursiva:

> *They were occasions of discussion, none the less, and Strether had never in his life heard so many opinions on so many subjects. There were opinions at Woollett, but only on three or four. The differences were there to match; if they were doubtless deep, though few, they were quiet – they were, as might be said, almost as shy as if people had been ashamed of them*.[48] (JAMES, 1998, p. 123).

Enquanto o desenrolar factual da história é suspendido, há o favorecimento do tempo do discurso, que revela, nesse momento, a existência de diferenças culturais profundas entre Woollett e Paris.

---

[46] Havia fechado os olhos para o sonho de que o rompimento com Mrs. Newsome, a punição de seu amigo – o noivado, o relacionamento em si, rompido sem remissão – pudesse fornecer-lhe alguma vantagem; e, para impedir-se de promover esses desastres, foi forçada a seguir uma linha particular, difícil mas rígida, e jogar limpo. (JAMES, 2010, p. 537).

[47] Ainda podia enfocar, já que se tratava de um dado novo (de fato coisa de uns poucos dias), sua primitiva ausência de refinamento; mas, caso sentisse a aproximação de um observador, procurava descartar-se da lembrança como se estivesse de posse de um material ilícito. (JAMES, 2010, p. 184).

[48] Houve, porém, ocasiões de discussão, e nunca na vida Strether ouvira tantas opiniões acerca de assuntos tão diversos. Não faltavam opiniões em Woollett, mas apenas sobre três ou quatro temas. As diferenças estavam lá para serem confrontadas; embora poucas e profundas, eram outrossim discretas – eram, como se poderia dizer, quase tão tímidas como se causassem vergonha. (JAMES, 2010, p. 183).

O discurso de Maria ratifica também tais dessemelhanças entre ambas as cidades: "*The young lady mayn't find herself able to swallow* ***that*** *quantity. She may think it's paying too much; she may weigh one thing against another.*"[49] (JAMES, 1998, p. 131, grifo do autor). A metáfora da água novamente vem à tona para indicar, dessa vez, que caso Jeanne se casasse com Chad, o fardo que teria de suportar em Woollett sobrepujaria a vantagem financeira do casamento. Logo, a moça concluiria que a situação não compensa, ou seja, ela não "engole" Woollett.

Ao longo do texto, a figurativização do espaço francês pela metáfora da água estabelece relações de distanciamento ou aproximação entre Strether e Paris, significando seu grau de engajamento ou afeição. Contrariamente a esse processo de mudança do protagonista, a referida metáfora de Maria Gostrey indica que Jeanne, por sua vez, não se adaptaria aos costumes do Novo Mundo.

As discussões intimistas na casa de Maria Gostrey possibilitam, da mesma forma, instaurar a duplicidade de Strether: "*'There were moments,' she explained, 'when you struck me as grandly cynical; there were others when you struck me as grandly vague.'*"[50] (JAMES, 1998, p. 419). Com base nos apontamentos de Lotman (1978) e nessa confissão de Maria sobre a personalidade do amigo, é possível afirmar que o discurso da personagem coincide com a orientação do texto no seu conjunto. A verdade discursiva ratifica, então, a ambiguidade do embaixador.

Essa duplicidade do caráter de Strether relaciona-se intrinsecamente ao autor implícito. Por um lado, o narrador o descreve como ingênuo ou inexperiente, haja vista a alcunha de "*poor Strether*" que lhe atribui ao longo do texto. Por outro lado, diversos momentos revelam um protagonista não tão crédulo ou desatento como o narrador pretende caracterizar. O autor implícito é a entidade invisível que permite projetar diversas focalizações sobre o protagonista, como essa declaração de Maria, e confrontar ambos os polos dicotômicos sobre sua personalidade, relativizando-os.

3.2.3 Madame de Vionnet

A casa de Madame de Vionnet, assim como a de Maria Gostrey, proporcionará novas experiências para Strether e o estreitamento do laço pessoal que mantém com a dama.

[49] Talvez seja demais para a pobre moça. Ela pode pensar que o preço é alto demais; pode estar pesando uma coisa contra a outra. (JAMES, 2010, 192).

[50] "Houve momentos", procurou explicar, "em que o tomei como um grande cínico; outros, em que me impressionou por causa de sua grande ambivalência." (JAMES, 2010, p. 539).

Entretanto, enquanto a casa de Maria representa um local de assistência e segurança ao embaixador, o espaço privado de Vionnet é onde Strether obtém informações acerca do relacionamento de Chad e se enreda cada vez mais sub-repticiamente nos meandros parisienses.

A descrição da casa é realizada por meio da ambientação reflexa, o que intensifica a submissão da focalização narrativa ao ponto de vista de Strether:

> […] *he found himself making out, as a background of the occupant, some glory, some prosperity of the First Empire, some Napoleonic glamour, some dim lustre of the great legend; elements clinging still to all the consular chairs and mythological brasses and sphinxes' heads and faded surfaces of satin striped with alternate silk*.[51] (JAMES, 1998, p. 172).

A percepção da personagem focalizadora remete ao tempo histórico napoleônico e evoca tanto o esplendor quanto o processo de fenecimento dessa magnificência. "*Glory*", "*prosperity*", "*glamour*" e "*great legend*" constituem uma alusão histórica ao Primeiro Império francês, cujo entibiamento é sugerido pelos vocábulos "*dim lustre*" e "*faded surfaces*", situação a que o crítico e tradutor Marcelo Pen Parreira (2007) chama de crepuscular.

Ao analisar esse aspecto extraverbal do trecho, o crítico aponta a duplicidade de sentido da referida cabeça de esfinge, que representa não somente a glória napoleônica, mas também "[...] as degolas anteriores." (PARREIRA, 2007, p. 176). Ademais, sob o viés econômico, o autor confronta os interesses de Jim Pocock, representante do capitalismo satisfeito, predatório e desprovido de consciência, aos de Madame de Vionnet, suposta defensora dos interesses da antiga ordem. Cabe destacar que essa caracterização da personagem feminina é inferida unicamente a partir dos objetos que adornam sua casa, visto que Vionnet não defende tal ordem passada por meio de discursos.

Ainda que a dama acumule bens assim como o faz Maria Gostrey, a atitude da primeira em relação ao materialismo a retrata de forma distinta da personagem fronteiriça: "[…] *whereas the mistress of the scene before him, beautifully passive under the spell of transmission – transmission from her father's line, he quite made up his mind – had only*

[51] [...] percebeu que procurava atinar, na formação de sua ocupante, com algum tipo de glória e de prosperidade do Primeiro Império, uma espécie de esplendor napoleônico, um lustre esmaecido da grandiosa lenda; elementos que ainda se apegavam às cadeiras consulares e esculturas em bronze de seres mitológicos, aos bustos de esfinge e superfícies desgastadas de cetim lavradas com faixas alternadas de seda. (JAMES, 2010, p. 244).

received, accepted and been quiet."[52] (JAMES, 1998, p. 172). Enquanto Maria Gostrey se adapta às condições e procede ativamente escolhendo, comparando e selecionando para obter os acessórios que lhe agradam, a passividade de Madame de Vionnet é motivada pela herança de pertences familiares, exemplificando a relação estrita entre os objetos caseiros e a personalidade das ocupantes.

Além de suscitar reflexões de cunho histórico e econômico, a descrição da casa de Vionnet indica conotações diversas acerca do caráter da proprietária:

> *He had never before, to his knowledge, had present to him relics, of any special dignity, of a private order – little old miniatures, medallions, pictures, books; books in leather bindings, pinkish and greenish, with gilt garlands on the back, ranged, together with other promiscuous properties, under the glass of brass-mounted cabinets*.[53] (JAMES, 1998, p. 172).

A focalização de Strether, que continua a orientar a instauração espacial, evidencia determinados elementos que remetem à antiguidade da casa, como "*relics*" e "*old miniatures*". Considerando a especulação do protagonista ao longo do romance acerca da real idade da dama, ligeiramente mais velha que Chadwick, pode-se notar uma harmonia entre esse espaço antigo e sua habitante.

Outro aspecto interessante da descrição espacial é a plurissignificação do adjetivo "*promiscuous*", que pode denotar, dentre outras acepções, promíscuo, heterogêneo ou indiscriminado. Dessa forma, são possibilitadas diversas interpretações acerca do espaço e da habitante, como a indistinção e heterogeneidade dos objetos da casa, por exemplo. Igualmente, a análise dos termos "*promiscuous properties*" sob o viés da figura de retórica da personificação pode direcionar um julgamento moral à dama ao criticar sua alegada promiscuidade, pois mantém o relacionamento com Chad mesmo sendo casada. Enquanto a Sra. Newsome e Sarah Pocock, mãe e irmã de Chad, desaprovam tal ligação amorosa do jovem, Strether aceita e incentiva a relação de ambos:

> *He easily enough felt that it gave him away, but what in truth had everything done but that? It had been all very well to think at moments that he was holding her nose down and that he had coerced her: what had he by this*

[52] [...] ao passo que a senhora da cena que se descortinava em sua frente, primorosamente passiva sob o fascínio da transmissão – transmissão pela linha paterna, ele já se decidira –, apenas se limitara a receber e a aceitar, imperturbável. (JAMES, 2010, p. 245).

[53] Até onde recordava era a primeira vez que se achava na presença de relíquias (de qualquer importância) de uma ordem privada – antigas miniaturas, medalhões, retratos, livros; livros encadernados em couro, em cor tirante ao rosa e ao verde, com ornatos dourados na lombada, dispostos, de par com outros pertences indiscriminados, atrás do vidro de estantes com orladuras de bronze. (JAMES, 2010, p. 244).

> *time done but let her practically see that he accepted their relation?*[54] (JAMES, 1998, p. 177-178).

A mescla de vozes do trecho sugere que Strether, por si só, não confessaria sua anuência, o que reforça seu lado parcial ou dissimulado. Com isso, tem-se a impressão de que o narrador furta-lhe um raciocínio a fim de revelar sua autêntica personalidade, caracterizando uma luta de consciências e projetos literários mediada pelo autor implícito.

Contudo, pode-se conjeturar também que o discurso indireto livre é o meio pelo qual o narrador partilha a responsabilidade ou delito de Strether, que incentiva uma relação a que deveria pôr fim em nome dos bons costumes de Woollett. Assim, o narrador demonstra seu apoio à personagem, caracterizada como merecedora de compaixão nesse momento. Ao se distinguir certo grau de emoção apelativa, presume-se o autor implícito teorizado por Booth (1983, p. 73): "*Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all of the characters.*"[55]

Essa inferência de cunho moral e emocional atinge seu ápice em *The ambassadors* (1998) quando Vionnet se conscientiza do retorno de seu amante Chad à cidade natal com a irmã e demais familiares. Por isso, "*A spasm came into her face, the tears she had already been unable to hide overflowed at first in silence, and then, as the sound suddenly comes from a child, quickened to gasps, to sobs.*"[56] (JAMES, 1998, p. 409).

Da mesma forma que o sofrimento e a fragilidade de Vionnet incitam a compaixão do leitor, a preterição da dama francesa em favor dos negócios da família demonstra o desafeto ou ingratidão de Chad: "*She had made him better, she had made him best, she had made him anything one would; but it came to our friend with supreme queerness that he was none the less only Chad.*"[57] (JAMES, 1998, p. 408).

A fim de analisar o desfecho do casal, é interessante retomar os elementos espaciais que demarcam a presença de Vionnet na casa de Chadwick e vice-versa. Quando Strether adentra a casa do jovem pela primeira vez no início do romance, a presença da dama

---

[54] Não lhe foi difícil deduzir que o comentário o entregava, mas não era isso o que tudo o mais representava? Era muito bonito imaginar em certas ocasiões que a submetia pela força: mas o que ele fizera até aquele momento fora fazê-la praticamente entender que aceitava a ligação entre ela e Chadwick? (JAMES, 2010, p. 251).

[55] Nossa compreensão do autor implícito não inclui apenas os significados extraíveis, mas também o conteúdo moral e emocional de cada fragmento de ação e sofrimento de todas as personagens.

[56] Um espasmo tomou conta de seu rosto, as lágrimas que já era incapaz de conter brotaram de início em silêncio, e então, como os sons que repentinamente escapam de uma criança, romperam em arquejos e suspiros. (JAMES, 2010, p. 528).

[57] Ela fizera com que se tornasse um homem melhor, com que se tornasse o melhor dos homens, fizera o que podia ser feito; mas curiosamente ocorria a nosso amigo que ele, todavia, não deixava de ser Chad. (JAMES, 2010, p. 527).

parisiense é sugerida por uma fragrância agradável, suscitando as noções de esvaecimento e efemeridade. Da mesma forma, Strether conclui que Chad esteve na casa de Vionnet ao avistar uma revista que lhe era familiar nos salões da Sra. Newsome e um corta-papel, elementos que, comparados ao perfume, denotam tanto concretude quanto a possibilidade de ferir.

Tais considerações iluminam a separação de Madame de Vionnet e Chadwick Newsome de modo coerente e harmônico: a contribuição de Vionnet ao caráter de Chad, tão efêmera e suave como um perfume, foi insuficiente para alterar sua essência capitalista e dissuadi-lo de seu retorno aos Estados Unidos da América. Os vestígios do relacionamento com jovem, contrariamente, provocaram sofrimento e pesar à dama, como se o corta-papel de Chad simbolizasse metaforicamente sua capacidade de prejudicá-la.

Finalmente, cabe destacar que tal conteúdo moral e emocional teorizado por Booth (1983) participa ativamente da relação de Strether com as demais personagens. Sua amizade com Vionnet, por exemplo, é dotada de encantamento:

> *And the relation profited by a mass of things that were not strictly in it or of it; by the very air in which they sat, by the high cold delicate room, by the world outside and the little plash in the court, by the First Empire and the relics in the stiff cabinets, by matters as far off as those and by others as near as the unbroken clasp of her hands in her lap and the look her expression had of being most natural when her eyes were most fixed*.[58] (JAMES, 1998, p. 175-176).

A afirmação de que o relacionamento de ambos se beneficia dos elementos espaciais "*air*", "*high cold delicate room*", "*world outside*", "*plash in the court*", "*First Empire*" e "*relics*" pode sugerir que a casa da dama é o espaço mais propício e favorável as suas discussões intimistas. Vale notar também que o processo descritivo inicia-se no interior da sala, estende-se brevemente ao mundo exterior e retoma a proximidade com a dama dentro do aposento, instaurando as oposições perto/longe e dentro/fora. O percurso da descrição encerra, com isso, a ideia de afastamento da dama e o inevitável retorno à interioridade do espaço, como se o fascínio por Vionnet superasse o desejo de retratar o mundo externo.

Essa cena traz uma ambiguidade irresolúvel quanto ao agente focalizador. O narrador poderia constituir o foco-1 estabelecido por Manfred Jahn (1999) e ser o sujeito da

[58] E o relacionamento se beneficiava de uma série de fatores que não estavam estritamente nele e por causa dele; havia o próprio ar em que se encontravam, a bela sala fria e delicada, o mundo exterior e o tênue chapinhar na praça, o Primeiro Império nos armários rígidos; beneficiava-se de aspectos tão distantes quanto estes e de outros bastante próximos como o fato de as mãos de sua interlocutora ainda estarem firmemente presas ao colo e o jeito de seu semblante mostrar-se mais natural quando os olhos se punham mais fixos. (JAMES, 2010, p. 248).

consciência que examina a situação em uma postura analítica. Entretanto, a duplicidade do discurso possibilita igualmente que Strether seja o focalizador de tais elementos da casa de Vionnet, demonstrando afinal tanto as capacidades perceptivas e discursivas do narrador e da personagem refletora de que trata Jahn (1999) quanto a focalização ambígua de Mieke Bal (2001, p. 119), "[...] *en la que es difícil decidir quién focaliza: FE1/FP2.*"[59].

3.2.4 O jardim de Gloriani

> E do amargo poço das coisas passadas, dos desejos rotos, das desfeitas sofridas, subia uma força que ele nunca teria ousado esperar.
>
> Dino Buzzati, O deserto dos tártaros (1945, p. 186)

Devido à relação intrínseca com as reflexões de Strether, outro espaço relevante para a análise é o jardim de Gloriani, cujo topônimo remete de pronto ao substantivo glória. Essa denotação de brilho e sucesso estende-se ao campo financeiro e é figurativizada por meio de uma comparação espacial: "*Far back from streets and unsuspected by crowds, reached by a long passage and a quiet court, it was as striking to the unprepared mind, he immediately saw, as a treasure dug up* [...]"[60] (JAMES, 1998, p. 137).

Além de aludir explicitamente à riqueza do local por meio do termo "*treasure*", a citação revela, pela referência ao ato de desenterrar, um processo comumente desencadeado pelos espaços europeus: o de revelar, de tornar conhecido algo anteriormente oculto. Conforme analisado previamente, a metáfora da germinação das sementes no solo parisiense indica o possível sucesso do embaixador nesse novo espaço. Por isso, em ambos os casos, o território europeu é responsável por trazer à superfície um elemento dotado de positividade no contexto da obra.

A localização do jardim de Gloriani no bairro Saint-Germain reforça igualmente seu aspecto de nobreza e requinte:

> *The place itself was a great impression – a small pavilion, clear-faced and sequestered, an effect of polished parquet, of fine white panel and spare sallow gilt, of decoration delicate and rare, in the heart of the Faubourg*

[59] [...] em que é difícil decidir quem focaliza: FE1/FP2.

[60] Bem distante das ruas e a salvo das multidões, localizado na ponta de um comprido corredor e de um pátio silencioso, mostrava-se tão extraordinário para a mente despreparada, Strether logo percebeu, quanto um tesouro desenterrado [...] (JAMES, 2010, p. 203).

> *Saint-Germain and on the edge of a cluster of gardens attached to old noble houses*.[61] (JAMES, 1998, p. 136-137).

A recriação literária desse bairro residencial da classe alta parisiense mantém o caráter aristocrático do espaço extraliterário e revela a posição sócio-econômica de seus habitantes. É interessante notar que Strether, ao ponderar sobre sua vida no jardim, toma consciência da ausência de brilho e prestígio de suas realizações, estabelecendo um irônico contraste à toponímia do local, que encerra a ideia de glória.

A propósito do nível semântico do trecho, vale destacar que a antítese contida em "*great impression*" e "*small pavilion*" intensifica as impressões de fascínio que os espaços parisienses provocam em Strether, cuja percepção orienta inequivocamente a regulação da informação descritiva acerca das proporções do jardim, sua localização e detalhes decorativos. Por isso, a ambientação do jardim pode ser caracterizada como reflexa.

Por sua vez, o papel do narrador em registrar os efeitos dos espaços na mente do embaixador é igualmente desempenhado nesse espaço:

> *Strether, in contact with that element as he had never yet so intimately been, had the consciousness of opening to it, for the happy instant, all the windows of his mind, of letting this rather grey interior drink in for once the sun of a clime not marked in his old geography*.[62] (JAMES, 1998, p. 138).

Supostamente despido de receios e cuidados escrupulosos nesse momento, Strether se rende às sensações do espaço europeu de modo consciente e esse processo é enfatizado pela frase "*consciousness of opening*" e pelo verbo "*drink in*", que significa absorver pelos sentidos.

Cabe destacar que a citação continua a reforçar uma metáfora espacial construída ao longo do romance ao aludir a elementos líquidos com "*drink*". A água, utilizada anteriormente para medir o nível de envolvimento de Strether com o espaço parisiense, não se relaciona somente ao tato nesse momento. Esse verbo destaca o sentido do paladar e evidencia uma diminuição da distância entre o espaço e o corpo do embaixador, fundindo cada vez mais a paisagem interna e externa. As águas mergulham em Strether nesse momento e tal situação metafórica resulta na transformação do corpo de Strether em espaço externo com "*the*

[61] O lugar em si causava grande impressão – um pequeno pavilhão afastado, de fachada despojada, uma joia de parquete polido, de finos e alvos painéis e o ocasional detalhe dourado, de ornamentação rara e delicada, situado no coração do Faubourg Saint-Germain e na orla de um conjunto de jardins anexos a nobres e antigas residências. (JAMES, 2010, p. 203).

[62] Strether, vendo-se pela primeira vez em contato com tal ordem de elementos, teve ímpeto de abrir para ela, por um ditoso instante, todas as janelas de sua mente, esteve a pique de permitir que todo o seu interior um tanto cinzento absorvesse, por uma vez sequer, o sol de um clima alheio a sua velha geografia pessoal. (JAMES, 2010, p. 204).

windows of his mind" e "*his old geography*", sugerindo que a percepção do jardim o influencia profundamente.

A partir dessa integração espacial, Strether começa a analisar as demais personagens presentes no jardim e, diante de tipos tremendamente estranhos a Woollett, reflete sobre a validade da mera aparência. Ao discutir com Bilham incitado por reflexões dessa ordem, entrevê-se a postura conformista do jovem: "*'I can only tell you that it's what they pass for. But isn't that enough? What more than a vain appearance does the wisest of us know? I commend you,' the young man declared with a pleasant emphasis, 'the vain appearance.*"[63] (JAMES, 1998, p. 142).

Além disso, o discurso de Bilham ratifica a ligação entre a aparência e o espaço de Paris, onde não é possível divisar a essência com clareza: "*We're all looking at each other – and in the light of Paris one sees what things resemble. That's what the light of Paris seems always to show. It's the fault of the light of Paris – dear old light!*"[64] (JAMES, 1998, p. 146). Conforme sugerido anteriormente pela comparação entre Paris e uma joia cintilante, o espaço francês brilha e ilumina parcialmente, não se revela de modo completo. Esse sombreamento ecoa tanto na caracterização de personagens quanto na instauração espacial de tal modo que se torna impossível determinar qual categoria narrativa esclarece ou encobre a outra.

Cabe destacar que o acontecimento nevrálgico no jardim de Gloriani é incitado por outro discurso do jovem Bilham a Strether. Tendo auferido tantas novas informações e impressões, o protagonista interpreta a referida fala como o elemento culminante que conduz a seu furor emocional, uma situação novamente figurativizada pelo elemento da água: "*It had consciously gathered to a head, but the reservoir had filled sooner than he knew, and his companion's touch was to make the waters spread.*"[65] (JAMES, 1998, p. 152). Dessa forma, o constante movimento de interiorização de Strether resulta em um raro arroubamento discursivo acerca da finitude da vida.

Entretanto, ao mesmo tempo em que Strether enaltece a ideia do *carpe diem* e a importância de se aproveitar as oportunidades em seu discurso a Bilham, confessa também uma liberdade ilusória. As impressões do espaço europeu, por isso, duplicam-se constantemente no romance, demonstrando a reflexividade da *mise en abyme*:

---

[63] "Só posso dizer que essa é a fama que as precede. Mas não basta? O que além da vã aparência reside na ciência do mais sábio entre nós? Eu lhe recomendo", declarou o moço, enfático, "a vã aparência". (JAMES, 2010, p. 209).

[64] É praxe que nos observemos – e na luz de Paris descobrimos com o que as coisas se parecem. É isso que a luz parisiense costuma mostrar. Ponha a culpa na luz de Paris – essa boa e velha luz!" (JAMES, 2010, p. 213).

[65] As águas acumularam-se em boa consciência, mas o reservatório se enchera depressa demais, e o toque de seu amigo causara a inundação. (JAMES, 2010, p. 221).

> *Live all you can; it's a mistake not to. It doesn't so much matter what you do in particular, so long as you have your life. If you haven't had that what* ***have*** *you had? This place and these impressions – mild as you may find them to wind a man up so; all my impressions of Chad and of people I've seen at* ***his*** *place – well, have had their abundant message for me, have just dropped* ***that*** *into my mind. I see it now. I haven't done so enough before – and now I'm old; too old at any rate for what I see. Oh I* ***do*** *see, at least; and more than you'd believe or I can express. It's too late. And it's as if the train had fairly waited at the station for me without my having had the gumption to know it was there. Now I hear its faint receding whistle miles and miles down the line. What one loses one loses; make no mistake about that. The affair – I mean the affair of life – couldn't, no doubt, have been different for me; for it's at the best a tin mould, either fluted and embossed, with ornamental excrescences, or else smooth and dreadfully plain, into which, a helpless jelly, one's consciousness is poured – so that one "takes" the form, as the great cook says, and is more or less compactly held by it: one lives in fine as one can. Still, one has the illusion of freedom; therefore don't be, like me, without the memory of that illusion*.[66] (JAMES, 1998, p. 153, grifo do autor).

O papel fundamental do espaço para estimular a reflexão de Strether é indicado pela frase "*This place and these impressions* [...] *have just dropped that into my mind*" e, a fim de ilustrar seu sentimento de perda, o embaixador elabora uma metáfora espacial ao comparar as oportunidades desperdiçadas a um trem. Agora, escuta seu apito ao longe e sente ser tarde demais para a reparação. Cabe destacar que, em termos espaciais, essa figura de estilo sugere a paralisação de Strether e o afastamento do tempo que poderia ter sido aproveitado, ideia contida também na instauração espacial do *Théâtre de l'Odéon* em que o pássaro representa a juventude, o tempo que se esvai.

Vale acrescentar também que as comparações da vida à fôrma de estanho e da consciência à geleia sugerem novamente o sentimento de paralisação da personagem ao encerrar a ideia de limitação e restrição espacial. Strether se vê estagnado por não ter alcançado grandes realizações e se mostra adaptável ao mundo exterior: é uma personagem

[66] Viva tudo o que puder; é um erro não fazê-lo, Nem importa tanto o que fizer em particular, desde que leve a vida que escolheu. Se não, que mais *levou*? Este lugar e estas impressões – por mais que as considere demasiado amenas para açular tanto um homem; todas as minhas impressões de Chad e das pessoas que vi no apartamento *dele* – bem, tornaram o quadro inteiro bastante claro, acabaram de transmitir-me *esta* mensagem. Agora reconheço. Não vi anteriormente com clareza – e agora estou velho; velho demais de todo modo para o que vejo. Ah, ao menos *posso* ver; e muito mais do que possa parecer ou eu seja capaz de expressar. É tarde demais. E é como se o trem houvesse me esperado condignamente na estação, sem que eu, porém, tivesse o bom-senso de saber que o comboio ali se encontrava. Agora ouço seu apito longínquo, sumindo a quilômetros e quilômetros de distância. O que perdemos, perdemos: não se engane. A questão – quero dizer, a questão da vida – sem dúvida não poderia ser diferente para mim; pois na melhor das hipóteses esta não passa de um molde de estanho, quer seja acanalado e afeitado, cheio de excrescências ornamentais, quer seja liso e terrivelmente sem graça, onde se despeja essa geleia indefesa que chamamos de consciência – de sorte que assim "pegamos" o formato, como proclama o grande cozinheiro, e, bem ou mal, conservamos esse ajuste compacto; vivemos, em suma, a vida que nos cabe. Ainda assim, é possível possuir a ilusão da liberdade; por isso não deixe de ter, como eu, a memória dessa ilusão. (JAMES, 2010, p. 221-222, grifo do autor).

gelatinosa e escorregadia que vai se adaptando às paisagens humanas ou naturais por onde o arrastam as águas e os percursos de sua consciência.

A crítica literária Julie Rivkin (1986) analisa esse discurso de Strether à luz de sua teoria sobre a lógica da delegação:

> *This moment of retrospection – claimed in the preface to constitute the "germ," "essence," and "centre" of The Ambassadors – deconstructs the notions of origins and unmediated experience that it supposedly embodies. Its particular bad faith is that it confesses the impossibility of the very success it recommends for another*.[67] (RIVKIN, 1986, p. 822).

Ao atribuir a outrem, por meio de um conselho, a função de tirar proveito da vida, o embaixador revela o princípio do deslocamento que, segundo a autora, embasa o romance. O efeito resultante dessa atribuição é de criar réplicas, ou seja, uma cadeia de embaixadores. Nesse sentido, John Bilham constitui também um representante cuja função foi-lhe delegada pelo protagonista.

Rivkin (1986) também afirma que, apesar de o discurso de Strether incitar um percurso libertário e diferente do seu próprio, encerra a impossibilidade daquilo que recomenda ao revelar de fato a referida "*illusion of freedom*". O embaixador, então, tanto confirma a lógica da delegação quanto tenta evadir-se dela, o que ressalta o desvio das intenções originais de Strether.

Tais elucubrações do embaixador ganham dramaticidade por meio do discurso direto, que destaca sua autonomia como produtor discursivo e possibilita enfatizar os termos e expressões linguísticas que lhe aprazem. Os três aspectos de focalização propostos por Jahn (1999) convergem sobre a personagem refletora Strether nesse momento: a emoção originária da conscientização do desperdício de tempo, a conceituação por meio do pensamento e voz do protagonista e a percepção, tanto primária referente aos cinco sentidos, quanto imaginária acerca da lembrança.

O discurso indireto livre, diferentemente, relativiza a modalidade da conceituação, que passa a ser constituída também pelo narrador:

> *Were they, this pair, of the "great world"? – and was he himself, for the moment and thus related to them by his observation,* ***in*** *it? Then there was something in the great world covertly tigerish, which came to him across the lawn and in the charming air as a waft from the jungle. Yet it made him admire most of the two, made him envy, the glossy male tiger, magnificently*

[67] Este momento de rememoração – alegado no prefácio ser o "germe", "essência" e "centro" de *The ambassadors* – desconstrói as noções de origens e de experiência sem mediação que supostamente contém. Sua má-fé consiste em confessar a impossibilidade do próprio sucesso que recomenda a outro.

> *marked. These absurdities of the stirred sense, fruits of suggestion ripening on the instant, were all reflected in his next words to little Bilham*.[68] (JAMES, 1998, p. 154-155, grifo do autor).

As aspas em "*great world*" revelam que o narrador utiliza-se do discurso de outrem para completar o seu próprio, ou seja, que compartilha as palavras de Strether. A metáfora espacial contida nos termos aspados pode se referir inicialmente à classe alta europeia, reforçando o caráter de refinamento e requinte do local: "[...] *'great world', the world of ambassadors and duchesses* [...]."[69] (JAMES, 1998, p. 160).

Da mesma forma, a metáfora pode se relacionar à concepção do continente europeu como culturalmente completo e pleno, um mundo destacado à parte. O realce à preposição "*in*" revela justamente o questionamento de Strether a respeito de sua inclusão nesse grande mundo, evocando a dupla consciência.

Vale ressaltar também que, por meio de outra metáfora, o jardim de Gloriani é transformado em uma selva que, contiguamente, modifica as personagens presentes. A esse espaço parisiense, assim como ao processo de caracterização das personagens, são atribuídas concomitantemente características ambivalentes: enquanto "*tigerish*" indica um espaço animalesco e ameaçador, "*charming*" sugere algo agradável e atraente. Dessa forma, Paris abarca diferentes significações ao longo da narrativa que não se harmonizam com concepções maniqueístas e contrastam com a cidade natal de Strether: "[...] *Woollett too accommodates itself to the spirit of the age and the increasing mildness of manners.*"[70] (JAMES, 1998, p. 51).

Na condição de estrangeiro desconhecedor dos códigos culturais em terras alheias, Strether demonstra certa inadequação social ao ser deixado sozinho por alguns momentos: "*But there was no little Bilham any more; little Bilham had within the few moments, for reasons of his own, proceeded further: a circumstance by which, in its order, Strether was also sensibly affected.*"[71] (JAMES, 1998, p. 158). Tal circunstância demonstra a inabilidade

---

[68] Pertenceria aquela dupla ao "grande mundo"? – e faria ele próprio, naquele momento, por estar assim relacionado aos dois com essa sua observação, parte dele? Havia algo de sorrateiramente tigrino no grande mundo, algo mesclado à qualidade do gramado e do ar encantador, como uma brisa das selvas. A sensação, contudo, fê-lo admirar ainda mais o casal, fê-lo invejar o tigre macho, de pelo lustroso e magnificamente marcado. Esses disparates produzidos pelos sentidos alterados, frutos da sugestão desabrochando ao sabor do instante, refletiram-se por inteiro nas palavras que em seguida dirigiu ao pequeno Bilham [...] (JAMES, 2010, p. 223).

[69] [...] "grande mundo", o mundo dos embaixadores e das duquesas [...]. (JAMES, 2010, p. 229).

[70] [...] Woollett também se acomodou ao espírito dos tempos e à crescente brandura dos costumes. (JAMES, 2010, p. 97).

[71] Mas este não estava mais ali; naqueles poucos minutos o pequeno Bilham, por razões que não lhe diziam respeito, havia partido: uma circunstância que, a seu modo, não deixou de produzir em Strether um efeito sensível. (JAMES, 2010, p. 226).

do embaixador ao se sociabilizar, o que supostamente o torna um alvo fácil da manipulação das demais personagens.

A possibilidade desse condicionamento, que reforça a ideia de um embaixador inábil, exemplifica-se também no jardim de Gloriani: "*The whole exhibition however was but a matter of three or four minutes, and the author of it had soon explained that, as Madame de Vionnet was immediately going 'on,' this could be for Jeanne but a snatch.*"[72] (JAMES, 1998, p. 157). Os termos "*exhibition*" e "*author of it*" remetem à teatralidade das cenas, que parecem ensaiadas para Strether. A manipulação é comparada, ao longo do romance, a um espetáculo teatral no qual o embaixador, por vezes, representa a plateia em um jogo de influências e sedução.

Vale recordar, além disso, que Nesic (2007) caracteriza o jardim como um *scenery*, ou seja, um cenário pré-arranjado por Chad visando a atingir determinado efeito sobre Strether e cativá-lo. Tal indício de manipulação é retomado por uma comparação entre o embaixador e um objeto qualquer: "*It did something for Strether's own quality – marked it as estimated; so that our poor friend, conscious and passive, really seemed to feel himself quite handed over and delivered; absolutely, as he would have said, made a present of, given away.*"[73] (JAMES, 1998, p. 147). O processo de reificação sofrido por Strether e o predicado atribuído pelo narrador em "*poor friend*" reforçam sua passividade.

É interessante reparar que a focalização introduz, aludindo novamente à teoria de Genette (1995), o termo modalizante "*seemed*", traduzível como "parecia". Torna-se impossível para o leitor determinar claramente qual o nível de consciência e astúcia de Strether.

Da mesma forma, determinadas reflexões do protagonista revogam sua credulidade ou ingenuidade ao sugerir sua conscientização acerca das manipulações de que é alvo: "*Hadn't he done well enough, so far as that went, in being exactly so dazzled?*"[74] (JAMES, 1998, p. 139). Desse modo, Strether se submete dissimuladamente a seu papel de espectador e o interpreta de acordo com as expectativas e armadilhas das demais personagens a cada passo dessa sociabilização.

---

[72] Toda a exibição, contudo, não durara mais do que três ou quatro minutos, e o responsável por ela logo explicara que, como Madame de Vionnet já estava "de saída", permitira-lhe raptar a filha por uns instantes apenas. (JAMES, 2010, p. 226).

[73] Essa perícia transfigurara a própria qualidade de Strether – definira-o como algo estimado; de modo que para nosso pobre amigo, consciente e passivo, era como se de fato sentisse ser entregue, passado de uma mão para outra; era positivamente como, ele diria depois, houvesse se convertido em um presente ou uma oferenda. (JAMES, 2010, p. 214-215).

[74] Não teria se comportado direito, naquelas circunstâncias, por realmente mostrar-se tão aturdido? (JAMES, 2010, p. 205-206).

A teoria sobre o autor implícito é o instrumental que auxilia a identificar e compreender esses momentos de caracterização ambígua do protagonista, que ora sugerem o efeito de sentido de afastamento de seu intelecto, ora de aproximação. Conforme afirma Wayne Booth (1983, p. 157), "*Authors in the twentieth century have proceeded almost as if determined to work out all of the possible plot forms based on such shifts: start far and end near; start near, move far, and end near; start far and move farther; and so on.*"[75]

Em *The ambassadors* (1998), esse autor implícito seleciona minuciosamente o material narrativo a partir da focalização do narrador heterodiegético e da personagem refletora a fim de que nenhuma conclusão acerca da ingenuidade ou dissimulação das personagens possa ser divisada, processo semelhante ao que ocorre em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Dessa forma, a relativização das prerrogativas de ambas as entidades literárias atenua os polos inocência/malícia e incorrupção/corrupção.

3.3 A pousada *Cheval Blanc* e a epifania

> O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas conduto, o olhar é que importa.
>
> Autran Dourado, Ópera dos mortos (1990, p. 1-2)

> *Tell them, dear, that if eyes were made for seeing,*
> *Then Beauty is its own excuse for being*[76]
> Ralph Waldo Emerson (1899, p. 51)

Além das ruas, o único espaço público aberto pelo qual Lewis Lambert Strether transita é uma pousada campestre fora do núcleo de Paris. Tal sítio é fundamental para a estrutura romanesca por localizar o clímax narrativo e representar uma cisão no urbanismo e no espaço híbrido do jardim presentes nos espaços anteriores – Estados Unidos, Inglaterra e Paris. Cabe investigar, por isso, o motivo desse ponto culminante acontecer fora da capital francesa e o significado desse novo espaço para o protagonista.

---

[75] Os autores do século XX procederam como se determinados a esgotar todas as configurações possíveis do enredo com base em tais variações: começar afastado e terminar próximo; começar próximo, distanciar e terminar próximo; começar afastado e distanciar mais; e assim por diante.

[76] Diga a eles, querida, que se os olhos foram feitos para ver / Então a beleza é sua razão para Ser.

Conforme demonstra a introdução teórica desta pesquisa, a pousada fora brevemente analisada por Biljana Nesic (2007) como um exemplo de *cityscape*, ou seja, um amálgama entre as concepções de cidade e paisagem. Segundo a autora, a inexistência de um cenário puro é a condição para a personagem atingir algum conhecimento mais profundo sobre si mesmo, exatamente o que Strether está prestes a experimentar.

O embaixador parte para o espaço campestre fora de Paris em um dia de verão a fim de reviver uma paisagem delineada em um quadro do pintor Émile Lambinet (1813-1877) avistado outrora em Woollett. Sua lembrança da obra de arte, que remonta à cidade estadunidense, rompe esse momento bucólico causando um entrelaçamento entre os espaços da cidade e da paisagem, o que caracteriza a *cityscape*.

A análise dessa fuga premeditada e do espaço da hospedaria *Cheval Blanc* ilustra mais intensamente a busca do espaço como motivo condutor da narrativa. Do mesmo modo que ocorre em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), do escritor brasileiro Lima Barreto, "As personagens, ao invés de imobilizarem-se e emudecerem para que os cenários, suspensa a narração, sejam delineados no hiato da descrição (temática vazia), vão à procura do espaço, *fazem-no matéria da ação.*" (LINS, 1976, p. 128, grifo do autor).

O primeiro parágrafo descritivo da viagem de Strether à pousada oscila entre os três tipos de ambientação propostas pelo teórico Osman Lins (1976):

> *He had taken the train a few days after this from a station – as well as* ***to*** *a station – selected almost at random; such days, whatever should happen, were numbered, and he had gone forth under the impulse – artless enough, no doubt – to give the whole of one of them to that French ruralism, with its cool special green, into which he had hitherto looked only through the little oblong window of the picture-frame.*[77] (JAMES, 1998, p. 380, grifo do autor).

A estação de trem surge com a ação de Strether, revelando a ambientação dissimulada. Além de estabelecer um vínculo entre o espaço e o gesto da personagem, tal ambientação contribui, nesse momento, para a economia e agilidade descritivas, haja vista a maneira elíptica e enigmática de introduzir essa ação de fuga do embaixador.

Ademais, a ambientação franca surge pela descrição do narrador do ato impulsivo de Strether na referida estação, cujas marcas discursivas em "*artless enough, no doubt*"

[77] Dias depois dessa visita Strether tomou o trem de uma estação – bem como *para* uma estação – selecionada quase a esmo; dias como aqueles, independentemente do que viesse a ocorrer, estavam contados, e ele fora tomado por um impulso – bem simplório, sem dúvida – de dedicar a jornada inteira de um deles ao ruralismo francês, com sua verdura fresca tão característica, que até agora só havia contemplado pelo pequeno vidro oblongo de uma tela. (JAMES, 2010, p. 493, grifo do autor).

denunciam a emissão de um juízo de valor imbuído de crítica ou escárnio acerca da simplicidade do embaixador.

O final do excerto demonstra a ambientação reflexa ao instaurar o espaço do trem e a paisagem exterior por meio da visão de Strether, conforme revelam os temos "*cool special green*" e "*oblong window of the picture-frame*". Considerando as possibilidades da língua inglesa e o contexto da obra, esta última frase provoca uma duplicidade interpretativa, pois pode se referir tanto ao quadro do pintor francês Lambinet, que será logo mencionado, quanto indicar de modo metafórico a janela do trem através da qual Strether observa a paisagem. A percepção espacial de Strether, então, entrelaça essas duas paisagens e dois tempos: o tempo do passado, recriado pela memória, e o do presente, determinado pela diegese.

Posteriormente, a descrição espacial pela focalização do narrador, ainda em destaque, adquire conotações metalinguísticas e gera diversas interpretações:

> *It had been as yet for the most part but a land of fancy for him – the background of fiction, the medium of art, the nursery of letters; practically as distant as Greece, but practically also well-nigh as consecrated. Romance could weave itself, for Strether's sense, out of elements mild enough; and even after what he had, as he felt, lately "been through," he could thrill a little at the chance of seeing something somewhere that would remind him of a certain small Lambinet that had charmed him, long years before, at a Boston dealer's and that he had quite absurdly never forgotten*.[78] (JAMES, 1998, p. 380).

Demonstrando sua tendência fortemente imaginativa, Strether relaciona a França à ficção, à arte e às letras, como se a cidade fosse um berço cultural comparável à Grécia. É interessante explorar também a ambiguidade do termo "*romance*", que pode significar tanto uma história romanesca quanto um caso amoroso.

A primeira acepção revelaria a construção de um texto metanarrativo, visto que o embaixador conjetura que uma história poderia se construir sozinha a partir de tais elementos amenos e bucólicos. A segunda definição, diferentemente, encerraria uma prolepse sutil que indica de antemão o encontro imprevisto com o casal Chad e Vionnet, confirmando, então, que o espaço idílico favorece de fato uma história de amor.

---

[78] Para nosso amigo, aquela ainda era, em grande medida, uma terra de fantasia – o pano de fundo da ficção, a ambientação da arte, o berçário das letras; praticamente tão distante quanto a Grécia, mas quase tão consagrada. Aos olhos de Strether as histórias românticas pareciam tecer-se a partir de elementos igualmente suaves; e, mesmo depois daquilo por que ele ultimamente havia, como sentia, "passado", ainda podia regalar-se um pouco com a oportunidade de conhecer alguma coisa em algum lugar que lhe recordasse um certo Lambinet bem pequeno que o havia encantado muitos anos antes, num antiquário de Boston, e que, de um modo quase absurdo, nunca havia esquecido. (JAMES, 2010, p. 493-494).

Dessa forma, a interrupção narrativa proveniente da descrição estática do espaço é compensada ao máximo com a inserção de elementos estruturais dinâmicos, como, por exemplo, a referida ambientação dissimulada, a ambiguidade lexical e as transposições temporais e espaciais. Em maior ou menor grau, tais artifícios narrativos transformam a apresentação do espaço em uma temática plena, processo exemplificado também em:

> *The oblong gilt frame disposed its enclosing lines; the poplars and willows, the reeds and river – a river of which he didn't know, and didn't want to know, the name – fell into a composition, full of felicity, within them; the sky was silver and turquoise and varnish; the village on the left was white and the church on the right was grey; it was all there, in short – it was what he wanted: it was Tremont Street, it was France, it was Lambinet. Moreover he was freely walking about in it.*[79] (JAMES, 1998, p. 381).

A referência à moldura dourada insinua que Strether parece finalmente encontrar a paisagem idêntica ao quadro de Lambinet avistado outrora em Boston. É relevante destacar que a subsequente descrição da natureza e o caminhar livremente da personagem apontam o local de seu passeio idílico: Strether "entra" no quadro rememorado. A reprodução da paisagem da pintura na composição artística constitui novamente a *mise en abyme*, técnica retomada quando Strether "[...] *lost himself anew in Lambinet.*"[80] (JAMES, 1998, p. 383).

Por isso, cabe destacar que a *mise en abyme* não relaciona somente o presente ao passado e o campo à cidade, mas aproxima a França à cidade de Woollett pela rememoração. Além disso, considerando que Strether cogitara em comprar a pequena pintura na loja da Rua Tremont, a técnica interliga a artificialidade do capital bostoniano à naturalidade bucólica e não comercial da paisagem francesa. A *mise en abyme* também relaciona o fracasso ao sucesso porque, se Strether não possuía condições financeiras para adquirir outrora tal obra de arte, nesse momento, "*He had the sense of success, of a finer harmony in things; nothing but what had turned out as yet according to his plan.*"[81] (JAMES, 1998, p. 383).

Nesse sentido, a ambientação do referido trecho é caracterizável como reflexa por subordinar a apresentação espacial à percepção de Strether. O efeito provocado pela sobreposição de imagens ressalta, ainda, seu poder criativo e evocatório.

---

[79] A moldura dourada e oblonga dispunha suas linhas concêntricas; os choupos e os salgueiros, os juncos e o rio – um rio cujo nome não sabia, nem pretendia saber – ajustaram-se a uma composição perfeitamente rematada que havia entre eles; o céu era todo prateado e turquesa e verniz; a aldeia à esquerda era toda branca e a igreja à direita, cinzenta; estava tudo ali, resumindo – era o que ele queria: era a Tremont Street, era a França, era o seu Lambinet. Além disso, podia passear naquele cenário com absoluta liberdade. (JAMES, 2010, p. 495).

[80] […] mais uma vez se perdeu em seu Lambinet. (JAMES, 2010, p. 496).

[81] Dominava-o uma sensação de triunfo, de uma harmonia supersutil nas coisas; o que ainda não lhe havia sucedido de acordo com seus planos. (JAMES, 2010, p. 496).

Por isso, *The ambassadors* (1998) repudia a instauração descritiva do espaço que constitua um simples elemento acessório e recaia na temática vazia. A influência ativa do espaço na estrutura do romance é sobremaneira exemplificada quando a paisagem circundante oferece diversos indícios da aproximação do clímax narrativo, constituído pela epifania de Strether impulsionada pela descoberta sobre a verdadeira natureza da relação entre Vionnet e Chad.

A fim de desvendar o vínculo entre o espaço da pousada e esse fugaz momento de revelação em *The ambassadors* (1998), será utilizado o romance *Stephen Hero* (1963), de James Joyce (1882-1941) como aporte teórico. A personagem Stephen reinterpreta, em dado momento, as três etapas para a apreensão da beleza estabelecidas por Santo Tomás de Aquino, relacionando a essência da coisa percebida à percepção em si.

Por conseguinte, cabe destacar inicialmente que o espaço rural francês provoca, conforme analisado, uma cisão na narrativa tanto pela natureza em si, divergente dos demais espaços urbanos ou híbridos, quanto pela alusão recorrente à moldura do quadro de Lambinet, que focaliza e enquadra a cena campestre de modo sobressalente. Por isso, esse momento se desagrega dos demais e pode ser analisado à luz dessa inteireza, dessa integralidade.

Tais características constituem a primeira fase da apreensão do objeto, nomeada "*integrity*" pelo protagonista em *Stephen Hero* (1963). Para conduzir à epifania, inicialmente, "*Your mind to apprehend that object divides the entire universe into two parts, the object, and the void which is not the object. To apprehend it you must lift it away from everything else: and then you perceive that it is one integral thing, that is* ***a*** *thing.*"[82] (JOYCE, 1963, p. 212, grifo do autor). Dessa forma, o corte que a cena campestre representa na espacialidade romanesca e a teorização acerca da primeira etapa da epifania demonstram o objeto focalizado isoladamente e em sua completude.

Ademais, a pousada *Cheval Blanc*, o clima ameno, a atmosfera, a luz e as cores desse espaço rural constituem uma circunstância que se diferencia completamente da vivência em Woollett: "*The conditions had nowhere so asserted their difference from those of Woollett as they appeared to him to assert it in the little court of the Cheval Blanc while he arranged with his hostess for a comfortable* ***climax****.*"[83] (JAMES, 1998, p. 386, grifo nosso). Strether arranja com a estalajadeira sua estada na pousada e se prepara para um clímax confortável, como se

[82] Sua mente, para apreender o objeto, divide o universo inteiro em duas partes: o objeto e o vazio que não é o objeto. Para apreendê-lo, você deve afastá-lo de todo o resto: e então você percebe que é algo integral, que é *um* objeto.

[83] Em lugar algum as condições haviam manifestado sua diferença sobre as de Woollett como agora lhe pareciam manifestar no pequeno pátio do Cheval Blanc, enquanto ele tratava com sua anfitriã de providenciar um clímax confortável. (JAMES, 2010, p. 500).

fosse o espectador inquieto que se acomoda para observar o ponto culminante da peça teatral. É interessante perceber que o excerto sugere de maneira proléptica a aproximação do clímax narrativo, correspondente à epifania do protagonista.

A comparação inevitável entre a vivência em Woollett e esse momento campestre o qualifica como inigualável, algo nunca antes vivido por Strether. A narrativa prossegue demonstrando a apreensão do objeto – o passeio no campo – em sua inteireza, considerando também a relação dessa parte com o todo: o espaço do presente e o espaço de outrora. Dessa forma, a mente examina a totalidade, ou "*wholeness*", ainda um aspecto da primeira etapa da epifania: "*The mind considers the object in whole and in part, in relation to itself and to other objects, examines the balance of its parts, contemplates the form of the object, traverses every cranny of the structure.*"[84] (JOYCE, 1963, p. 212).

Complementando igualmente a relação entre parte e todo, a descrição espacial é voltada à vila em que se localiza a pousada. A percepção da afastada personagem focalizadora constrói a descrição desse espaço e constitui a ambientação reflexa, como se vê em:

> *Meanwhile at all events it was enough that they did affect one – so far as the village aspect was concerned – as whiteness, crookedness and blueness set in coppery green; there being positively, for that matter, an outer wall of the White Horse that was painted the most improbable shade*.[85] (JAMES, 1998, p. 386).

Diferentemente da vila e da relva, que são descritas de acordo com suas cores, o muro exterior, próximo ao rio onde Strether verá Vionnet e Chad navegando de barco, adquire uma tonalidade "improvável". Essa qualificação divergente do campo semântico das cores não se refere, obviamente, à parede, mas à inesperada cena seguinte, demonstrando que o espaço pressagia o clímax de modo recorrente. Por isso, essa categoria narrativa não é um mero pano de fundo ornamental sem implicações no desenvolvimento do enredo, mas encerra também relações com os demais elementos estruturais romanescos.

Vale analisar também que regulagem da informação narrativa opera, nesse momento, assim como atuou na observação de Vionnet pelo protagonista no espaço da Catedral de Notre Dame. Se o embaixador não descobre de imediato as identidades de Chad e Vionnet no barco devido à distância entre eles, o leitor também permanece ignorante até que personagem

[84] A mente considera o objeto como um todo e suas partes, em relação a si mesmo e aos outros objetos, analisa o equilíbrio de suas partes, contempla a forma do objeto, percorre todos os recantos da estrutura.

[85] Entrementes, em todo caso, já bastava o fato de elas terem chamado a atenção – no tocante ao aspecto da aldeia – como mistura de tortuosidade, de branco e azul, inserida em um verde cúprico; existindo de fato, nesse aspecto, um muro externo ao Cavalo Branco que fora pintado numa tonalidade das mais improváveis. (JAMES, 2010, p. 500-501).

focalizadora enxergue claramente o casal: "*What he saw was exactly the right thing – a boat advancing round the bend and containing a man who held the paddles and a lady, at the stern, with a pink parasol.*"[86] (JAMES, 1998, p. 388).

Dessa forma, comprova-se claramente a focalização fixa, que restringe a informação narrativa aos saberes e pensamentos da personagem. O entrelaçamento da ambientação reflexa com essa modalidade de focalização direciona a atenção do leitor às impressões de Strether de maneira mais veemente, possibilitando conjeturar que o efeito de sentido seja de deslocar o foco da coisa percebida para o agente perceptivo, a mente da personagem.

Ainda com relação ao referido excerto, é interessante notar a necessidade do barco, "*the right thing*", para arrematar e dispor a cena campestre. Esse elemento essencial foi desde cedo pretendido na imagem idílica: "*It was suddenly as if these figures, or something like them, had been wanted in the picture, had been wanted more or less all day, and had now drifted into sight, with the slow current, on purpose to fill up the measure.*"[87] (JAMES, 1998, p. 388).

Com a adição final do casal e do barco, a cena se completa. Cabe destacar que os termos "*fill up the measure*" denotam relações de tamanho ou proporcionalidade, em total consonância com o segundo mecanismo de apreensão estética definido pela personagem Stephen: "*So the mind receives the impression of the symmetry of the object. The mind recognises that the object is in the strict sense of the word, a* ***thing****, a definitely constituted entity.*"[88] (JOYCE, 1963, p. 212, grifo do autor). É estabelecida, desse modo, a etapa "*symmetry*", ou simetria.

Posteriormente, a aproximação do barco possibilita o reconhecimento de Vionnet e Chad por Strether, o que constitui a epifania do embaixador:

> *He too had within the minute taken in something, taken in that he knew the lady whose parasol, shifting as if to hide her face, made so fine a pink point in the shining scene. It was too prodigious, a chance in a million, but, if he knew the lady, the gentleman, who still presented his back and kept off, the*

[86] O que ele viu foi exatamente o que tinha de ver – um barco avançando pela curva com um homem empunhando os remos e uma senhora que, na popa, segurava uma sombrinha cor-de-rosa. (JAMES, 2010, p. 502).

[87] Foi como se, de repente, essas figuras, ou algo semelhante a elas, fossem necessárias ao quadro, houvessem sido buscadas mais ou menos o dia todo, e agora se oferecessem à vista mansamente, no ritmo lento da corrente, a fim de ocupar a medida necessária. (JAMES, 2010, p. 502).

[88] Assim, a mente recebe a impressão da simetria do objeto. A mente reconhece que o objeto é, no sentido exato da palavra, uma *coisa*, uma entidade constituída definitivamente.

> *gentleman, the coatless hero of the idyll, who had responded to her start, was, to match the marvel, none other than Chad*.[89] (JAMES, 1998, p. 389)

A intimidade do casal faz descortinar a suposta relação virtuosa para a personagem focalizadora. É de comum aceite entre os estudiosos de *The ambassadors* (1998), apesar de o romance não mencionar claramente devido ao puritanismo subentendido, que a natureza do relacionamento de Vionnet e Chad seja sexual, conforme também aponta o teórico David Lodge em *The art of fiction* (1992).

Tendo provavelmente assumido a relação de Vionnet e Chad como algo diferente por causa de sua carga moral puritana, o embaixador reflete posteriormente sobre seu equívoco: "*That was what, in his vain vigil, he oftenest reverted to: intimacy, at such a point, was* ***like*** *that – and what in the world else would one have wished it to be like?*"[90] (JAMES, 1998, p. 396, grifo do autor). A insinuação de que os amantes eram experientes, íntimos e frequentes, conforme adiciona posteriormente a narrativa, revela a Strether que foi enganado e se deixou enganar durante os meses de sua embaixada.

A revelação dessa verdade, da essência da afinidade do casal, faz com que o cenário resplandeça, conforme indicado pelos termos "*shining scene*". Esse momento de iluminação constitui a epifania do protagonista e corresponde à última etapa de apreensão do objeto definida em *Stephen Hero* (1963): "*Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany.*"[91] (JOYCE, 1963, p. 213). Por isso, essa última fase de apreensão do objeto é denominada "*radiance*", que significa brilho ou esplendor. Ademais, tais características de claridade são reforçadas pelo topônimo da pousada *Cheval Blanc*, onde Strether tem sua epifania.

O relacionamento de Chad e Vionnet despe-se da aparência de virtuosidade ou castidade e ganha uma conotação sexual, provocando a iluminação de Strether acerca de seus próprios meios de interpretação e sua condição de observador. Dessa forma, o protagonista previne-se contra o ludíbrio sobre a natureza da relação: "[…] *and this might have prepared*

---

[89] Ele também tinha, naquele minuto, compreendido algo, compreendeu que conhecia a senhora cuja sombrinha, deslocada como se fosse para ocultar-lhe o rosto, constituía tão belo ponto rosado na cena iluminada. Tratava-se de um prodígio, uma chance em um milhão, mas, se ele conhecia a senhora, o cavalheiro, que ainda se conservava de costas e afastado, o cavalheiro, o herói sem casaca daquele idílio, que havia respondido ao sobressalto de sua companheira, era, para completar o milagre, ninguém menos, ninguém mais do que Chad Newsome. (JAMES, 2010, p. 503).

[90] Foi a esse ponto que ele mais voltou durante sua inócua vigília: a intimidade, nesse contexto, *parecia* com isso – e com que mais se poderia querer que parecesse? (JAMES, 2010, p. 511, grifo do autor).

[91] Sua alma, sua essência, é lançada a nós desprovida das vestes de sua aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura é assim regulada, parece-nos radiante. O objeto atinge sua epifania.

him for anything, as well as rendered him proof against mystification."[92] (JAMES, 1998, p. 393).

Além da reinterpretação da teoria de Santo Tomás de Aquino por Stephen, outras definições contidas no romance de Joyce auxiliam igualmente na investigação da epifania do embaixador. Ambos os romances ressaltam que a epifania dura um breve instante, conforme se vê em "*It was a sharp fantastic crisis that had popped up as if in a dream, and it had had only to last the few seconds to make him feel it as quite horrible.*"[93] (JAMES, 1998, p. 390) e "[…] *the most delicate and evanescent of moments.*"[94] (JOYCE, 1963, p. 211).

Cabe adicionar que Stephen também qualifica a epifania como espiritual, sugerindo que a manifestação desprende-se da materialidade ou da aparência das coisas: "*Imagine my glimpses at that clock as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus.*"[95] (JOYCE, 1963, p. 211). De forma semelhante, o romance em estudo afirma que "*It was the quantity of make-believe involved and so vividly exemplified that most disagreed with his spiritual stomach.*"[96] (JAMES, 1998, p. 396). A relação inesperada entre "*spiritual*" e "*stomach*" remete à essência abstrata e impalpável da epifania e enfatiza que a revelação é mais do que o corpo de Strether consegue suportar, provocando-lhe uma dor física.

Ainda com relação à epifania, é importante ressaltar que *Stephen Hero*, romance publicado postumamente em 1944, é posterior a *The ambassadors*, cuja publicação data de 1903. Considerando a comparação entre as duas obras e o evidente conhecimento de Henry James (1843-1916) dos mecanismos de apreensão da essência do objeto, pode-se supor que o autor de Nova Iorque talvez tenha, assim como James Joyce (1882-1941), reinterpretado a teoria de Santo Tomás de Aquino[97] e atribuído outra significação ao termo *claritas*.

Apesar de o romancista estadunidense não ter definido e sistematizado o termo epifania como o autor irlandês, foi praticamente essa a realização que lhe faltava, pois a estruturação dessa ideia fora de fato explorada ficcionalmente. A iluminação metafórica que

---

[92] [...] e isso não só o deixava preparado para tudo, como também o eximia de qualquer mistificação. (JAMES, 2010, p. 507).

[93] Era uma crise pungente, fantástica, que havia surgido como se num sonho, e só precisou durar alguns segundos para ele sentir que era horrível. (JAMES, 2010, p. 504).

[94] [...] o mais delicado e evanescente dos momentos.

[95] Considere meus vislumbres daquele relógio como as sondagens de um olho espiritual que busca ajustar sua visão a um foco exato.

[96] Era essa quantidade de fingimento envolvida e tão vivamente exemplificada que mais ofendia seu estômago espiritual. (JAMES, 2010, p. 510).

[97] Santo Tomás de Aquino é mencionado brevemente na obra jamesiana *A little tour in France* (1884). Disponível em: < http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/altif10.txt>. Acesso em: 8 nov. 2010.

ecoa do momento epifânico também é perceptível, por exemplo, na novela *The beast in the jungle*, publicada exatamente no mesmo ano de *The ambassadors*, 1903.

A fera na selva (2007) demonstra, da mesma forma, a epifania do protagonista John Marcher: "A imagem que acabara de avistar nomeava, como que em letras flamejantes, algo de que ele havia carecido de modo insano e completo, e esse algo que lhe faltara transformava as coisas num rastilho de fogo, fazia-as vibrar numa agonia de palpitações interiores." (JAMES, 2007, p. 77). O momento epifânico nessa novela jamesiana, que explora o significado da vida e o destino, constitui o clímax da narrativa, assim como no romance em estudo: "Agora que a iluminação começara, contudo, ela resplandecia em seu grau máximo, e o que ele ficou ali contemplando foi o absoluto vazio da sua vida." (JAMES, 2007, p. 77).

O espaço que situa tal epifania de *A fera na selva* (2007) é o cemitério, o que enfatiza a ideia de finitude da vida e o "árido fim de John Marcher". Entretanto, em *The ambassadors* (1998), o campo francês que localiza esse momento de iluminação adquire significações diversas: a verdade, ou a essência das coisas, é revelada em um mundo natural e à luz do dia, distante das casas de dois andares, artefatos históricos e da Paris iluminada artificialmente à noite.

Vale recordar também que a descrição da catedral de Notre Dame, por exemplo, demonstrou que a sólida claridade exterior expõe as fragilidades do caráter e a covardia do protagonista. A partir de tais considerações, pode-se identificar a modelização espacial lotmaniana dos conceitos revelação e verdade, que se relacionam ao espaço exterior iluminado pela luz natural.

A referida artificialidade ganha conotações de dissimulação e do não verdadeiro. Posteriormente ao encontro epifânico, por exemplo, as personagens se reúnem e comentam sobre a coincidência do dia, tornando clara a temática dicotômica entre ser e parecer e ressaltando a superficialidade das relações interpessoais que permeiam o romance:

> *Nothing of the sort, so far as surface and sound were involved, was even in question; surface and sound all made for their common ridiculous good fortune, for the general invraisemblance of the occasion, for the charming chance that they had, the others, in passing, ordered some food to be ready, the charming chance that he had himself not eaten, the charming chance, even more, that their little plans, their hours, their train, in short, from là-bas, would all match for their return together to Paris*.[98] (JAMES, 1998, p. 391).

[98] Nada do tipo, até onde se ouviu falar ou se viu chegar à superfície, esteve em questão; superfície e elocução voltaram-se apenas para a sorte ridícula que os unia, para a *invraisemblance* geral da ocasião, para o feliz acaso de o casal ter, ao passar, encomendado o jantar, para o feliz acaso de ele próprio não ter jantado, para o acaso

A repetição dos vocábulos "*surface and sound*", que ressaltam o aspecto fútil e superficial da conversa, e "*charming chance*", que caracterizam ironicamente o encontro casual, revelam a inegável intenção estética do trecho. Além do destaque ao nível lexical, percebe-se também a atenção concedida ao nível fônico do texto literário, considerando as aliterações dos termos supracitados. É como se a repetição do fonema /s/ em "*surface and sound*" e do fonema /tʃ/ em "*charming chance*" sugerisse o aspecto ensaiado e repetido dos discursos de Vionnet e Chad, que atuam dissimuladamente diversas vezes ao longo da narrativa. Dessa forma, interligam-se intrinsecamente os planos de expressão e de conteúdo.

A propósito do nível semântico, vale notar que o artifício discursivo da ironia mostra-se também na repetição de "*their*", que descortina, no trecho supracitado, o desprazer velado em reajustar os planos para que as três personagens retornem juntos a Paris. A ironia, segundo afirma Wayne Booth (1983), requer uma comunhão secreta entre o autor implícito e o leitor, que o narrador desconhece. Constitui, portanto, um dispositivo de inclusão e exclusão:

> *Our pleasure is compounded of pride in our own knowledge, ridicule of the ignorant narrator, and a sense of collusion with the silent author who, also knowing the facts, has created the trap for his narrator and for those readers who will not catch the allusion*.[99] (BOOTH, 1983, p. 304-305).

A ironia, destarte estabelecida, é uma das técnicas narrativas que revelam o autor implícito, cuja presença reforça, nesse momento, a fragilidade das relações interpessoais e a prevalência da superficialidade sobre a verdadeira natureza das coisas.

Esse mascaramento confirma o efeito de representação e disfarce pressentido no espaço campestre um momento anterior: "*For this had been all day at bottom the spell of the picture – that it was essentially more than anything else a scene and a stage, that the very air of the play was in the rustle of the willows and the tone of the sky.*"[100] (JAMES, 1998, p. 386). Os termos "*scene*", "*stage*" e "*play*" referem-se ao campo semântico do teatro, construído metaforicamente na narrativa a fim de sugerir a dissimulação de determinada personagem. Cabe recordar também que a primeira aparição de Chad no romance ocorreu em um teatro,

---

ainda mais feliz de seus pequenos planos, seus horários, o trem, em suma, que tomariam *là-bas*, de tudo isso casar-se de modo a poderem regressar juntos a Paris. (JAMES, 2010, p. 505).

[99] Nosso prazer é composto do orgulho pelo nosso próprio conhecimento, do escárnio ao narrador ignorante e de um sentimento de conivência com o autor silencioso que, também conhecedor dos fatos, criou a armadilha para seu narrador e para os leitores que não compreenderão a alusão.

[100] Pois ali estivera no fundo, durante todo o dia, o encanto do quadro – no fato de que se tratava essencialmente, mais do que tudo, de uma cena e de um palco, e de que o próprio espírito da peça estava no farfalhar dos salgueiros e na tonalidade do céu. (JAMES, 2010, p. 500).

sugerindo de antemão as possíveis máscaras com que Strether lidaria no relacionamento com o jovem.

Por isso, a mentira ganha outra proporção e se transmuta em algo concreto, palpável e visível:

> *He kept making of it that there had been simply a* ***lie*** *in the charming affair – a lie on which one could now, detached and deliberate, perfectly put one's finger. It was with the lie that they had eaten and drunk and talked and laughed, that they had waited for their carriole rather impatiently, and had then got into the vehicle and, sensibly subsiding, driven their three or four miles through the darkening summer night*.[101] (JAMES, 1998, p. 393, grifo do autor).

A mentira é caracterizada como se fosse mais uma personagem com quem Strether, Chad e Vionnet comem, bebem, conversam e riem. É interessante reparar na sucessão do conectivo "*and*", que imprime lentidão à narrativa e pode reforçar a impaciência com o retorno à capital francesa.

Afinal, a falsidade é associada ao escurecimento da cena devido ao entardecer, conforme indicado por "*darkening summer night*". Com base na teoria de Iuri Lotman (1978), esse fato ratifica a possibilidade de relacionar os conceitos de revelação e verdade ao ambiente iluminado diurno e, consequentemente, as ideias de ocultação e mentira ao anoitecer sombrio.

[101] A conclusão a que continuava chegando era a de que houvera simplesmente uma *mentira* naquele caso encantador – uma mentira que podia agora, por estar afastado e decidido, indicar com exatidão. Foi com a mentira que eles comeram e beberam e conversaram e riram, que esperaram com alguma impaciência a chegada da *carriole*, e então subiram no veículo e, acalmando-se a olhos vistos, percorreram os cinco ou seis quilômetros em meio ao lusco-fusco da noite estival. (JAMES, 2010, p. 508, grifo do autor).

4 ESPAÇOS ESTADUNIDENSES: LEMBRANÇA

> Move-se o homem e recorda o passado.
>
> Osman Lins (1976, p. 63)

> Porque o antigo e o novo não são os anos que os medem mas o vazio que os afasta dentro de nós.
>
> Vergílio Ferreira, Alegria breve (1972, p. 8)

A partir da primeira alusão ao longínquo espaço estadunidense, *The ambassadors* (1998) desdobra-se em dois planos espaciais correspondentes a dois estratos psicológicos. Enquanto a província constitui a realidade de Emma Bovary e os países distantes são fabricados em seu sonho, conforme afirmam Bourneuf e Ouellet em *O universo do romance* (1976), *The ambassadors* (1998) apresenta a Inglaterra e a França como realidade e as cidades de Woollett, Milrose e Boston são engendradas pela lembrança.

A propósito dos trajetos de Emma entre Yonville e Rouen, Bourneuf e Ouellet (1976, p. 137) ressaltam que "Estas deslocações 'efetivas' da personagem principal e, em consequência, da ação desdobram-se em deslocações pelo pensamento, que fazem aparecer no espaço 'real' do romance outros espaços 'imaginários' que se encaixam nos primeiros." Pode-se entrever a mesma estrutura na narrativa protagonizada por Strether: as descrições dos espaços estadunidenses subordinam-se à história primeira por meio da lembrança das personagens:

> *"I come from Woollett Massachusetts." It made her for some reason – the irrelevance or whatever – laugh. Balzac had described many cities, but hadn't described Woollett Massachusetts. "You say that," she returned, "as if you wanted one immediately to know the worst."*[1] (JAMES, 1998, p. 9).

A postura dicotômica mantida ao longo do romance oscilante entre a Europa e a Nova Inglaterra indica o valor cultural superior da primeira em relação à segunda. Provavelmente, a entonação de Strether ao revelar sua cidade natal à Srta. Gostrey foi pouco animadora, atribuindo certa negatividade a esse espaço. Contudo, novamente surge a relativização de posturas predominantes e afirmações categóricas com os termos "*as if*". Tal locução modalizante, conforme denomina Gérard Genette (1995), é o elemento que tanto impede a

[1] "Sou de Woollett, Massachusetts". Pelo mesmo motivo – o despropósito ou coisa que o valha –, o comentário a fez rir. Balzac havia descrito muitas cidades, mas não Woollett, em Massachusetts. "O senhor menciona o fato", ela retorquiu, "como se quisesse que imaginássemos de imediato o pior." (JAMES, 2010, p. 48).

interpretação de que Strether indicou o pior quanto homologa esse tipo de insinuação. *The ambassadors* (1998), por isso, é construído entre o sugestivo e o afirmativo.

Dotado de significações ambíguas, o espaço romanesco real ou rememorado surge integrado às personagens. Se, por um lado, a relação entre Maria Gostrey e o espaço fronteiriço é definida nos termos de seu papel como guia à Europa, a ligação entre a Sra. Newsome e Massachusetts, por outro lado, é de natureza diversa:

> *What none the less came home to him, however, at this hour, was that the society over there, that of which Sarah and Mamie – and, in a more eminent way, Mrs. Newsome herself – were specimens, was essentially a society of women, and that poor Jim wasn't in it.*[2] (JAMES, 1998, p. 262).

A família Newsome, composta majoritariamente dessas figuras femininas, tem como matriarca a Sra. Newsome, que rege e lidera questões financeiras e empresariais. A exclusão dos homens desse mundo é ressaltada diretamente no excerto por meio de Jim Pocock, genro da Sra. Newsome e esposo de Sarah Pocock, e remarcada pela parca alusão ao Sr. Newsome ao longo da narrativa.

A imagem da matriarca se estende além-muros e se faz presente no espaço francês de maneira importuna para Strether: "[…] *in Paris itself, of all places, he should find this ghost of the lady of Woollett more importunate than any other presence.*"[3] (JAMES, 1998, p. 238). Percebe-se que é desagradável para Strether recordar o que já não representa, ou seja, certos conceitos morais e uma filosofia de vida personificados pela referida dama e divergentes de sua postura atual. Considerando, além disso, que a Sra. Newsome permanece nos Estados Unidos ao longo do romance e não parte rumo à Europa, tanto os espaços estadunidenses quanto essa personagem fantasmagórica são construídos por meio de lembranças, comprovando a ligação entre as categorias narrativas do espaço e da personagem.

Cabe adicionar que essa figura feminina não somente habita em Woollett, mas assume orgulhosamente sua condição de estadunidense: "*Consent to be an American in order to be an invalid?" "No," said Strether, "the other way round. She's at any rate delicate sensitive high-strung. She puts so much of herself into everything –*"[4] (JAMES, 1998, p. 39). A Sra.

---

[2] Nada obstante, ocorreu-lhe naquele momento que a sociedade de lá, à qual Sarah e Mamie – e de um modo mais iminente, a própria Mrs. Newsome – pertenciam, era essencialmente uma sociedade feminina, e dela o pobre Jim não fazia parte. (JAMES, 2010 p. 352).

[3] […] em plena Paris, de todos os lugares, o fantasma da senhora de Woollett fosse importuná-lo mais do que qualquer outra presença. (JAMES, 2010, p. 322).

[4] "Consentiria em ser americana a fim de ser uma inválida?" "Não", respondeu Strether, "é o inverso. De todo modo é delicada, sensível, excitável. Ela dedica-se demais a tudo..." (JAMES, 2010 p. 84).

Newsome consentiria ser uma inválida contanto que ainda pertencesse aos Estados Unidos da América, uma postura que interliga a invalidez e o espaço.

A fim de demonstrar sua rigidez de princípios, a dama é caracterizada metaforicamente como um bloco: "*It turned Miss Gostrey to deeper thought. 'Fancy having to take at the point of the bayonet a whole moral and intellectual being or block!'*"[5] (JAMES, 1998, p. 376). Tal recurso semântico resume as concepções inflexíveis e irredutíveis da família Newsome, essencialmente diferentes do processo de compreensão de Strether. Sarah Pocock, por exemplo, executa rigorosamente seu papel de embaixadora da mãe, a Sra. Newsome, ao não se predispor a reanalisar seu ponto de vista acerca dos valores europeus durante sua viagem à Europa. Por isso, mantém seus princípios inalterados a fim de cumprir o que o embaixador primeiro não realizara.

O espaço europeu, entretanto, demonstra uma figurativização oposta ao bloco que descreve a dama estadunidense, haja vista a metáfora recorrente da água suscitando o campo semântico da fluidez e instabilidade. Strether se permite mergulhar e afundar nas águas simbólicas do espaço europeu, o que o faz descobrir um novo mundo ambivalente e flexível.

A propósito ainda da família Newsome, cabe destacar o aspecto capitalista que emana de seus negócios bastante lucrativos. Chad Newsome, por exemplo, apesar de ser enfeitiçado pela arte da publicidade em uma viagem à Inglaterra, não permanece na Europa como empreendedor ou homem de negócios, mas retorna a Woollett para assumir expandir e se desenvolver nos negócios. Em consonância com essa ideia, Strether reflete sobre sua cidade natal:

> *Do what he might, in any case, his previous virtue was still there, and it seemed fairly to stare at him out of the windows of shops that were not as the shops of Woollett, fairly to make him want things that he shouldn't know what to do with*.[6] (JAMES, 1998, p. 27).

Os termos "*previous virtue*" indicam implicitamente as disposições de outrora, ou seja, o conjunto de qualidades morais praticadas em Woollett. Esses valores, resumidos na aquisição desnecessária de bens, demonstram a tendência estadunidense para o consumismo despropositado. Ademais, vale reparar que o recurso semântico da prosopopeia suscita as noções de vigilância ao embaixador em "*stare at him*" e de influência ou ação dessa

[5] O comentário arrancou de Miss Gostrey um pensamento mais profundo. "Imagine ser levado, à ponta de baioneta, a lidar com um ser inteiriço, de um só bloco moral e intelectual!" (JAMES, 2010, p. 489).

[6] Independentemente do que fizesse, porém, a virtude pregressa ainda estava lá, e lhe parecia fitá-lo claramente através das vitrinas das lojas que não se pareciam com as lojas de Woollett e que claramente o obrigavam a querer coisas com as quais não saberia o que fazer. (JAMES, 2010, p. 67).

disposição moral contra sua vontade em "*make him want*", como se a virtude estadunidense personificada o espreitasse sub-repticiamente e castigasse sua traição.

Por isso, se Strether outrora "[…] *felt once more like Woollett in person.*"[7] (JAMES, 1998, p. 19), tal condição é paulatinamente desconstruída ou demonstrada de forma ambígua ao longo do romance pela predisposição do embaixador em transformar-se, em entender e aceitar o novo. Essa tendência moral pregressa relacionada ao espaço dos Estados Unidos demonstra a observação de Bourneuf e Ouellet (1976, p. 163) de que

> Uma descrição do espaço revela, pois, o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objecto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo.

As personagens dispostas a conhecer a Europa despindo-se de uma visão pré-idealizada permitem que a estabilidade de seus conceitos seja colocada à prova, o que provoca a referida transformação e autoconhecimento. Dotadas de valores distintos, a Inglaterra e a França são os elementos influenciadores responsáveis por que Strether reavalie seu papel como embaixador, exercício reflexivo que o altera profunda e irreversivelmente.

A propósito das personagens que se adaptam ao espaço europeu, cabe destacar a figura do aspirante a artista John Bilham, amigo estadunidense de Chadwick que habita na capital francesa: "*It was by little Bilham's amazing serenity that he had at first been affected, but he had inevitably, in his circumspection, felt it as the trail of the serpent, the corruption, as he might conveniently have said, of Europe* […]"[8] (JAMES, 1998, p. 88). Nota-se que a focalização do narrador heterodiegético incide, nesse momento, de modo contíguo na mente do protagonista a fim de descrever sua impressão sobre o jovem Bilham.

Por sua vez, para o focalizador e focalizado Strether, a serenidade de Bilham representa o aspecto sedutor e vicioso do referido continente, conforme indicam os termos "*trail of the serpent*" e "*corruption*". Sugere-se, assim, o efeito de sentido de integração entre a personagem e Paris, como se Bilham passasse a portar também a mesma característica essencial e dupla por viver na cidade francesa e se adaptar a seus costumes e regras sociais.

É relevante, dessa forma, investigar a razão das mudanças de lugares num romance a fim de descobrir "[...] a que ponto eles são importantes para assegurar à narrativa

[7] […] sentiu-se mais uma vez como a personificação de Woollett. (JAMES, 2010, p. 59).
[8] No princípio ficara impressionado com a notável serenidade do moço – e embora fosse inevitável que, em sua sisudez, sentisse que aquilo representava o rastro da serpente, da corrupção (como convenientemente poderia ter dito) europeia [...] (JAMES, 2010, p. 141-142).

simultaneamente a sua unidade e o seu movimento, e quanto o espaço é solidário dos outros elementos constitutivos." (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 135).

Nesse sentido, pode-se conjeturar que Bilham e Strether passam pelo mesmo processo europeu de corrupção ou de atração, pois ambas as personagens caem em uma armadilha sedutora durante a estada na França. Qualquer possível objetivo fixado anteriormente em nome de um sistema estadunidense é, por isso, revertido em favor das modeláveis concepções francesas. O embaixador, que talvez tenha entrevisto tal identificação, afirma que irá apontar Bilham como seu futuro herdeiro, demonstrando sua afeição pelo jovem.

Ao visitar a casa de John Bilham, o reflexo da mente de Strether revela diversas questões referentes à espacialidade:

> […] *he liked above all the legend of good-humoured poverty, of mutual accommodation fairly raised to the romantic, that he soon read into the scene. The ingenuous compatriots showed a candour, he thought, surpassing even the candour of Woollett; they were red-haired and long-legged, they were quaint and queer and dear and droll; they made the place resound with the vernacular, which he had never known so marked as when figuring for the chosen language, he must suppose, of contemporary art. They twanged with a vengeance the aesthetic lyre – they drew from it wonderful airs*.[9] (JAMES, 1998, p. 89).

O jovem habita um cômodo em Paris compartilhado com outros artistas estadunidenses, cuja franqueza ultrapassa a dos habitantes de Woollett. Vale observar que, mesmo composto unicamente de conterrâneos de Strether, destaca-se a superioridade desse grupo francês, indicando que a localização no espaço parisiense os ressalta e distingue de alguma forma.

O aspecto dessemelhante desses artistas, revelado no plano semântico, é destacado igualmente no plano fônico, conforme sugerem as aliterações em "*red-haired and long-legged, they were quaint and queer and dear and droll*". É como se a corporeidade do grupo e suas características psicológicas ganhassem voz própria, ideia em consonância com "*they made the place resound with the vernacular*".

A língua francesa ganha destaque na voz dos jovens artistas e é instituída, no excerto, como representante da arte contemporânea. Apesar de o espaço estadunidense também se relacionar à arte quando Strether avista um quadro do pintor Émile Lambinet (1813-1877) em

[9] [...] apreciou sobretudo a lenda da miséria bem-humorada, do acordo mútuo positivamente cultivado em prol do romântico, que ele de imediato associou à cena. Os compatriotas criativos exibiram uma franqueza que, para ele, excedeu até mesmo a de Woollett; eram ruivos e tinham pernas compridas, eram curiosos e canhestros, graciosos e engraçados; faziam o estúdio reverberar sob o som do jargão, que nunca lhe soou mais notável do que quando imaginado como língua escolhida para abordar, como supôs, a arte contemporânea. Tangiam com ímpeto a lira estética – extraindo dela notas esplêndidas. (JAMES, 2010, p. 143).

Boston, vale recordar que o próprio artista é francês. Por isso, é possível afirmar que a apreciação da arte europeia é sobreposta à experiência da Nova Inglaterra.

Esses momentos de encontro entre Strether e as demais personagens estadunidenses ou francesas revelam-se imprescindíveis para a análise da instauração dos espaços rememorados por suscitar notáveis diferenças culturais:

> *People showed little diffidence about such things, on the other hand, in the Boulevard Malesherbes, and were so far from being ashamed of them – or indeed of anything else – that they often seemed to have invented them to avert those agreements that destroy the taste of talk. No one had ever done that at Woollett, though Strether could remember times when he himself had been tempted to it without quite knowing why. He saw why at present – he had but wanted to promote intercourse.*[10] (JAMES, 1998, p. 123).

As posturas dicotômicas que permeiam a instauração espacial romanesca, analisadas sob o viés da teoria de Lotman (1978), são igualmente entrevistas quando Strether procede a uma comparação sobre o hábito da conversação no Boulevard Malesherbes e em Woollett. Ao emitirem julgamentos críticos, as personagens do primeiro espaço buscam não concordar para não arruinar o prazer da conversa e se mostram liberais e extrovertidos, enquanto os diálogos da cidade estadunidense são pudicos e parcimoniosos.

O próprio Strether evitara tais consensos a fim de promover a interação em sua cidade natal, visto que "*No one had ever done that at Woollett*". Tais considerações indicadas pelo trecho relacionam o malogro da fluidez comunicativa a Woollett e a reciprocidade social a Paris, sugerindo que Strether encontra na cidade francesa a verdadeira correspondência com sua personalidade e o local onde pode se desenvolver psicológica, cultural e socialmente.

Da mesma forma, os discursos diretos que resultam de tal interação com as demais personagens são impregnados de considerações críticas acerca do pensamento woollettiano, conforme demonstra inicialmente um diálogo entre o embaixador e Chadwick Newsome e, posteriormente, Sarah Pocock.

> *It made Chad, after a stare, throw himself back. "Do you think one's kept only by women?" His surprise and his verbal emphasis rang out so clear in the still street that Strether winced till he remembered the safety of their English speech. "Is that," the young man demanded, "what they think at Woollett?" At the good faith in the question Strether had changed colour,*

[10] Ninguém no Boulevard Malesherbes, por outro lado, parecia acanhar-se delas; estavam tão longe de se mostrarem embaraçados diante delas – ou, na verdade, diante de qualquer coisa – que muitas vezes pareciam tê-las inventado apenas para impedir aqueles consensos que destroem a graça da conversação. Ninguém se atrevera a exercer tal arte em Woollett, apesar de Strether lembrar-se de que houvera vezes em que ele mesmo fora tentado a ensaiá-la sem ao menos saber por quê. Agora podia perceber a razão – foi pelo desejo de promover a interação humana. (JAMES, 2010, p. 183).

> *feeling that, as he would have said, he had put his foot in it. He had appeared stupidly to misrepresent what they thought at Woollett; but before he had time to rectify Chad again was upon him. "I must say then you show a low mind!*"[11] (JAMES, 1998, p. 112).

Chadwick julga medíocre o tipo de pensamento de Woollett que prevê a figura feminina como único motivo para detê-lo na Europa. Devido a tais concepções arraigadas, Strether tenta em vão convencer a nova embaixada da transformação favorável e oportuna pela qual passa o jovem herdeiro em Paris.

A evocação pela lembrança da cidade de Woollett e seus valores morais intrínsecos interconecta os polos passado/presente e lá/aqui, permitindo uma aproximação virtual de ambos os continentes e facultando a comparação de suas significações. De acordo, então, com as observações de Santos e Oliveira (2001, p. 83), a memória engendra pontos de vista múltiplos de sobre o espaço, "[...] procedimento que raramente será abandonado na ficção contemporânea. A intenção de gerar o efeito de simultaneidade leva à vivência da mesma cena em ambientes distintos."

Por meio de um discurso que continua a ratificar tal ponto de vista crítico sobre Woollett, Strether tenta argumentar para que Sarah Pocock perceba a mudança notavelmente positiva de Chad: "*Our general state of mind had proceeded, on its side, from our queer ignorance, our queer misconceptions and confusions – from which, since then, an inexorable tide of light seems to have floated us into our perhaps still queerer knowledge.*"[12] (JAMES, 1998, p. 348). Dotada de uma personalidade semelhante à da mãe, mostra-se impassível diante de tais argumentos favoráveis à experiência parisiense. É válido ressaltar o contraste entre a disposição geral estadunidense, caracterizada por meio dos termos "*ignorance*", "*misconceptions*" e "*confusions*", e o resultado da vivência em Paris, que trouxe uma inexorável "*tide of light*" ao caráter de Chad ao torná-lo mais refinado.

A antítese não provoca o efeito de sentido desejado por Strether e Sarah mostra-se inflexível e insultada:

---

[11] A questão fez com que, depois de lançar um olhar detido, recuasse um pouco. "Acha que só o que nos prende são as mulheres?" A surpresa e a ênfase verbal foram enunciadas de forma tão clara na rua silenciosa que Strether estremeceu, antes de recordar-se de que estavam protegidos pelo idioma estrangeiro. "É isso", o moço inquiriu, "que pensam em Woollett?" Strether mudou de cor diante da boa-fé contida na questão, sentindo que, como ele teria dito, havia posto os pés pelas mãos. Fora inepto ao descrever o pensamento de Woollett; mas, antes de ter tempo para corrigir-se, Chad estava de novo em seu encalço. "Nesse caso, devo dizer que demonstram um espírito mesquinho." (JAMES, 2010, p. 171).

[12] Essa nossa disposição geral derivou, por sua vez, de nossa peculiar ignorância, de nossos estranhos equívocos e confusões – a partir dos quais, desde então, uma inexorável onda de luz parece ter-nos trazido essa compreensão, porventura ainda mais estranha. (JAMES, 2010, p. 454).

> *A "revelation" – to **me**: I've come to such a woman for a revelation? You talk to me about "distinction" – **you**, you who've had your privilege? – when the most distinguished woman we shall either of us have seen in this world sits there insulted, in her loneliness, by your incredible comparison!*[13] (JAMES, 1998, p. 350, grifo do autor).

A defesa enfática dos valores estadunidenses pela dama, para quem Chad permanece inalterado afinal, possibilita entrever o apelo emocional de que trata Wayne Booth (1983) e identificar novamente o autor implícito. Enquanto o conteúdo moral do discurso de Sarah Pocock visa esclarecer a Strether que o relacionamento entre Madame de Vionnet e seu irmão afronta os bons costumes de Woollett, o teor emocional do trecho reside na construção da Sra. Newsome como mulher distinta, sofredora e insultada para suscitar a culpa do embaixador. Além disso, a sugestão de que Strether se ilude sobre a distinção de Chad, pois ele próprio nunca fora ilustre, busca minimizar a relevância de sua opinião em favor da visão de mundo da Nova Inglaterra. O autor implícito equilibra, dessa forma, dois julgamentos contrários sobre a relação de Chadwick.

Cabe destacar também que Sarah Pocock exemplifica o vínculo expressivo entre o espaço estadunidense e personagem, conforme elucida a observação de que Strether

> *He saw himself, under her direction, recommitted to Woollett as juvenile offenders are committed to reformatories. It wasn't of course that Woollett was really a place of discipline; but he knew in advance that Sarah's salon at the hotel would be*.[14] (JAMES, 1998, p. 246).

A comparação espacial do trecho equipara Woollett a um reformatório, fazendo emergir um conjunto de conceitos adversos à liberdade que a Europa representa para o embaixador, como de cerceamento e punição, por exemplo. A descrição ironizada do caráter disciplinador da cidade estadunidense é construída por meio do discurso indireto livre, em que a expressão "*of course*" revela termos advindos das reflexões de Strether.

Consciente de que a alteração de seus valores iniciais assume a roupagem da deslealdade e corrupção aos olhos do povo de Woollett, o protagonista antevê a severa crítica que lhe será direcionada e qualifica de antemão o espaço onde se encontrará com Sarah. Assim como Woollett, o salão do hotel possui uma natureza reformatória que a transforma

---

[13] Uma "revelação"... para *mim*? Vim ter com essa mulher em busca de uma revelação? O senhor me fala de "distinção" – o senhor, que já teve oportunidade de gozar desse privilégio? – quando a mulher mais distinta que qualquer um de nós já conheceu sofre, solitária, o insulto de sua inacreditável comparação! (JAMES, 2010, p. 456, grifo do autor).

[14] Já se via, sob o comando dela, recolhido a Woollet, da mesma forma que os delinquentes juvenis são recolhidos aos reformatórios. Não se tratava, claro, de Woollet ser um local de disciplinamento; mas sabia de antemão que o salão de hotel de Sarah se transformaria em um. (JAMES, 2010, p. 334-335).

metaforicamente em uma espécie de carcereira, cuja função será repreender Strether. Tal analogia entre espaço e personagem sugere, dessa forma, que a nova embaixadora carrega em si todos os valores e julgamentos inabaláveis de Woollett.

Com base em tais considerações, pode-se afirmar que a construção ficcional de Sarah Pocock harmoniza-se de modo significativo com a observação de Bourneuf e Ouellet (1976, p. 151) de que "No romance moderno, abundam os exemplos desta identificação natureza-personagem, em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem a contempla ou a imagina."

Se, conforme concluem os autores supracitados, a origem do conflito da heroína de Gustave Flaubert (1821-1880) reside na impossibilidade de Emma Bovary viver simultaneamente nos dois planos espaciais, a coexistência de ambos os estratos em *The ambassadors* (1998) resultaria impossível. A mediação da consciência de Strether é o elemento fundamental para aproximar o máximo possível tais espaços contrários, mesmo que virtualmente pelo diálogo e pela imaginação.

Enquanto a resolução do conflito de madame Bovary resume-se à morte, a saída encontrada por Strether consiste na reconsideração de valores preconcebidos e no autossacrifício com a provável anulação de um lucrativo matrimônio, constituindo a renúncia da Nova Inglaterra apontada por Rivkin (1986, p. 830) em: "*In renouncing profit, he renounces a New England system of representation and a New England exchange rate.*"[15]

[15] Ao renunciar o lucro, ele renuncia o sistema de representação e a taxa de câmbio da Nova Inglaterra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do romance *The ambassadors* (1998), direcionada principalmente para o espaço literário e a focalização, possibilita realizar diversas constatações acerca da operação isolada e solidária de tais categorias narrativas.

Os estados de Massachusetts e Connecticut, que localizam as cidades estadunidenses ficcionais de Woollett e Milrose, respectivamente, não atuam no romance como pano de fundo acessório, mas sinalizam conotações extratextuais que demonstram o viés histórico e o juízo crítico latentes na obra artística, conforme apontam as considerações a respeito da fundação da Nova Inglaterra. Além de a investigação isolada da cidade de Boston, capital de Massachusetts, sugerir igualmente conjeturas de cunho extraliterário e interpretações de censura, indica uma possível homenagem ao autor compatriota de Henry James (1843-1916), Nathaniel Hawthorne (1804-1864).

A historicidade suscitada pelos espaços franceses, por sua vez, remete ao Primeiro Império e a uma ordem de elementos em extinção, em consonância com o percurso de um protagonista que renega um conjunto de concepções em favor da adoção de uma postura identitária legítima. É pertinente, por esse motivo, que a pousada francesa *Cheval Blanc* arremate seu processo de visão epifânico, cujo início e prosseguimento se devem ao espaço europeu.

À Inglaterra, representada no romance pelas cidades de Chester e Londres, cabe o papel de realizar a transição entre os referidos polos espaciais, que encerram duas modalidades de criação distintas e duas visões de mundo antitéticas. Assim, esse espaço constitui a fronteira romanesca, que predispõe o embaixador para transformações e experiências mais profundas de caráter filosófico. Esse deslocamento que alicerça o romance significa não somente a descoberta do exterior, mas se torna elemento imprescindível para o autoconhecimento de Lewis Lambert Strether.

Relativamente ao artifício da focalização, cabe ressaltar que essa categoria auxilia tanto a inferir a consciência condutora da instauração espacial e suas ambiguidades quanto a revelar os momentos em que cada entidade ficcional assume o papel ora de focalizador, ora de focalizado. Ademais, as locuções modalizantes, a dramatização da consciência do protagonista e as práticas do autor implícito na manipulação da informação narrativa, por exemplo, imprimem diversos efeitos de sentido ao romance, como a aproximação ou afastamento da mente de Strether, a inescrutabilidade das personagens e a analogia dessa narrativa heterodiegética com os romances autodiegéticos.

Ao investigar, dessa forma, a dependência mútua entre o espaço artístico e a focalização, é possível constatar que as cidades de Woollett, Milrose e Boston denotam para Strether e outras personagens os conceitos de cerceamento, moralidade, rigidez de princípios, malogro comunicativo e insucesso financeiro, por exemplo. Por sua vez, a focalização relacionada a Chester, Londres e à França revela a natureza dúbia e sub-reptícia do espaço europeu. Apesar de tais cidades sugerirem renovação, interação pessoal, doutrinas flexíveis e riqueza, é onde Strether também falha como embaixador e supostamente cai em uma armadilha ao ser seduzido pelos valores do Velho Mundo. Os espaços percorridos são como a areia movediça: inconstantes e nocivos, mas sedutores e atraentes.

O fracasso da missão do protagonista é o preço que paga conscientemente por adotar uma postura autêntica ao abdicar de sua função como embaixador da Sra. Newsome. A partir do momento em que Strether sugere que Chadwick Newsome permaneça em Paris, deixa de representar os interesses da matriarca da família, mantendo-se somente como representante ou embaixador dos próprios fatos narrativos.

No decorrer da análise destaca-se também de que forma o tema da representação é construído de três maneiras no romance: inicialmente, pelo enredo que descreve a função de Strether como embaixador da dama estadunidense; em segundo lugar, pela dramatização de sua consciência; e, finalmente, pelo título flexionado no plural, que encerra o conjunto dos papéis do protagonista, do narrador interferente e do autor implícito. Tendo em vista que o conceito de embaixador exprime a situação de um representante ou emissário ocupando o lugar de outra pessoa em um sítio alheio, o espaço, por isso, é imprescindível para que tais representações metafóricas sejam o fio condutor do romance.

Em resumo, *The ambassadors* (1998) é uma obra em sintonia tanto com as disposições morais, históricas e econômicas do final do século XIX quanto com as circunstâncias literárias do Realismo e Modernismo, rompendo nomenclaturas advindas de uma historiografia literária estanque. Nesse contexto, o romance de 1903 esboça uma estética em vias de consolidação e projeta o espaço e a focalização como sustentáculos da temática e da manipulação ambígua do texto literário.

Afinal, a análise do espaço literário e da focalização nesse romance jamesiano descortina um leque de possibilidades interpretativas irrestritas a este estudo. Tal multiplicidade se deve tanto à riqueza inerente dessa narrativa consagrada quanto ao caráter inesgotável da espacialidade literária, que porta diversas significações socioculturais, e da categoria narrativa da focalização, que faculta a manipulação original da matéria-prima narrativa.

REFERÊNCIAS

ADAMS, James T. **The founding of New England**. New York: The Atlantic Monthly Press, 1921. Disponível em: <http://www.dinsdoc.com/adams-1-0a.htm>. Acesso em: 14 mar. 2010.

ABRAMS, Meyer H. **A glossary of literary terms**. 7. ed. Boston: Heinle & Heinle, 1999.

AYBAR-RAMÍREZ, María-Dolores. **Literatura exilada**: o espaço em *L'agneau carnivore* de Agustin Gomez-Arcos. 2003. 270 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. 6. ed. Madrid: Cátedra, 2001.

BLACKMUR, Richard P. (Org.). **The art of the novel**. New York: Charles Scribner's Sons, 1934.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BORGES Filho, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES Filho, Ozíris. **As artimanhas do ser e do espaço no romance de Vergílio Ferreira**. 2000. 339 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2000.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BUDD, Louis J. The American background. In: PIZER, Donald. (Ed.). **The Cambridge companion to American realism and naturalism**. New York: Cambridge University Press, 1995. cap. 1.

BULLON, Stephen (Ed.). **Longman dictionary of contemporary english**. Harlow: Pearson Education, 2004. 1 CD-ROM.

BUTLER, Christopher. Introduction. In: JAMES, Henry. **The ambassadors**. New York: Oxford University Press, 1998. (Coleção Oxford World's Classics). p. vii-xviii.

BUZZATI, Dino. **O deserto dos tártaros**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Círculo do livro, 1945.

CONNOR, Steven. Postmodernism and literature. In: _____ (Ed.). **The Cambridge companion to postmodernism**. New York: Cambridge University Press, 2004. cap. 3.

CROWLEY, John W. The portrait of a lady and the rise of Silas Lapham: the company they kept. In: PIZER, Donald. (Ed.). **The Cambridge companion to American realism and naturalism**. New York: Cambridge University Press, 1995. cap. 5.

DOURADO, Autran. **Ópera dos mortos**. 11. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

EDEL, Leon (Ed.). **Henry James**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1963.

_____. **Henry James**. Tradução de Alex Severino. São Paulo: Martins, 1963.

EMERSON, Ralph W. **Early poems of Ralph Waldo Emerson**. New York, Boston: Thomas Y. Crowell & Company, 1899.

FERREIRA, Vergílio. **Alegria breve**. São Paulo: Verbo, 1972.

_____. **Aparição**. Lisboa: Portugália, 1973.

_____. **Conta-corrente IV**. Amadora: Bertrand, 1986.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (Ed.). **The theory of the novel**. New York: Free Press, 1967. p. 108-137.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

HOWE, Irving. The political vocation. In: EDEL, Leon. (Ed.) **Henry James**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1963. p. 156-171.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JAHN, Manfred. More aspects of focalization: refinements and applications. In: PIER, John, ed. GRAAT: **Revue des groupes de recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours**, v. 21, p. 85-110, 1997. Disponível em: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn99b.htm>. Acesso em: 20 set. 2009.

JAMES, Henry. **A fera na selva**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Criticism. In: SHAPIRA, Morris (Ed.). **Henry James**: selected literary criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. p. 133-137.

_____. **Hawthorne**. London: Macmillan and Co., 1879. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/18566/18566-h/18566-h.htm>. Acesso em: 20 mar. 2010.

_____. **Os embaixadores**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **The ambassadors**. New York: Oxford University Press, 1998. (Coleção Oxford World's Classics).

_____. The art of fiction. In: SHAPIRA, Morris (Ed.). **Henry James**: selected literary criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. p. 49-67.

_____. The future of the novel. In: SHAPIRA, Morris (Ed.). **Henry James**: selected literary criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. p. 180-189.

_____. The new novel. In: SHAPIRA, Morris (Ed.). **Henry James**: selected literary criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. p. 311-342.

JOYCE, James. **Stephen Hero**. New York: New Directions, 1963.

JUNKES, Lauro. Romancistas e a teoria do romance. **Revista Anuário de Literatura**, Florianópolis, n. 5, p. 131-158, 1997. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5413/4837>. Acesso em: 18 ago. 2009.

KICH, Martin. **Reconsidering Waymarsh**: notes on Henry James's *The ambassadors*. Dayton: Wright State University, [2000]. Disponível em: <http://www.wright.edu/~martin.kich/BookBox/James.htm> Acesso em: 10 jul. 2010.

LELIVA-TYSZKIEWICZ, Anna. **Framing consciousness in Henry James's *The ambassadors***. Dinamarca: University of Aarhus, [2006?]. Disponível em: <http://www.hum.au.dk/engelsk/pages/henryjames/>. Acesso em: 8 jul. 2010.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LODGE, David. Coincidence. In: _____. **The art of fiction**. New York: Viking Penguin, 1992. cap. 33.

LUBBOCK, Percy. **The craft of fiction**. London: Jonathan Cape, 1921. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>. Acesso em: 10 abr. 2009.

MCELDERRY JUNIOR, Bruce R. **Henry James**. New York: Twayne Publishers. 1965.

NESIC, Biljana D. **Cityscapes**: a re-reading of Henry James' *The ambassadors*. Belgrade: University of Belgrade, 2007. Disponível em: <http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/ejourn12.html>. Acesso em: 15 mar. 2010.

PARREIRA, Marcelo P. **Estratégias do falso**: realidade possível em Henry James e Machado de Assis. 2007. 264 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

POUND, Ezra. A brief note. In: EDEL, Leon. (Ed.) **Henry James**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1963. p. 27-30.

POWERS, Lyall H. **Henry James**: an introduction and interpretation. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

REEVE, Pat. Gilded age. In: WEIR, Robert E. (Ed.). **Class in America**: an encyclopedia. Westport, CT: Greenwood Press, v. 1, p. 308-311, 2007.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

RIVKIN, Julie H. The logic of delegation in The ambassadors. **Modern Language Association**, New York, v. 101, n. 5, p. 819-831, out. 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/462358>. Acesso em: 10 jul. 2010.

SANTOS, Luis A. B.; OLIVEIRA, Silvana P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

STEVENS, Hugh. Queer Henry *In the cage*. In: FREEDMAN, Jonathan (Ed.). **The Cambridge companion to Henry James**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 120-138.

STEVICK, Philip (Ed.). **The theory of the novel**. New York: Free Press, 1967.

TROY, William. The new generation. In: EDEL, Leon. (Ed.) **Henry James**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1963. p. 79-91.

TUAN, Yi-Fu. **Space and place**: the perspective of experience. 6. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

WARD, Joseph. A. **The imagination of disaster**: evil in the fiction of Henry James. Lincoln: University of Nebraska Press, 1961.

WHITWORTH, Michael H. Introduction. In: _____ (Ed.). **Modernism**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007. p. 3-60.