

Henry James e a criação literária em “Greville Fane” e “A Morte do Leão”

THAÍS MARQUES SORANZO*

RESUMO: Empenhado em tornar a criação literária um objeto de discussão, Henry James escreveu uma série de textos críticos em que lança luz à tarefa desafiadora dos romancistas. O autor, porém, não estava alheio ao esquema mercadológico do qual a literatura fazia parte. Esses obstáculos, por sua vez, foram transformados em ficção. A fim de explorar o diálogo entre a produção crítica e literária de James por meio da figura do personagem-escritor, pretende-se aqui analisar os contos “Greville Fane” (1892) e “A morte do leão” (1894), publicados, respectivamente, na *The Illustrated London News* e na *The Yellow Book*. Ao se apropriarem de formas diferentes do propósito de cada revista, os textos buscam problematizar o meio literário finissecular.

PALAVRAS-CHAVE: A morte do leão; Crítica; Greville Fane; Henry James.

ABSTRACT: Committed to turning literary creation into an object of discussion, Henry James wrote a series of critical texts which throw light on novelists’ challenging work. The author, however, was not dismissive of the market rules that literature was subject to; instead, he transformed these obstacles into fiction. In order to explore the dialogue between James’s critical and literary production through the image of writer-characters, this paper analyzes the short stories “Greville Fane” (1892) and “The Death of the Lion” (1894), published in *The Illustrated London News* and *The Yellow Book* respectively. Having appropriated the purpose of each magazine in different ways, both texts seek to problematize the literary milieu in the end of nineteenth century.

KEYWORDS: Criticism; Greville Fane; Henry James; The Death of the Lion.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – 13083-859 – Campinas – SP – Brasil. Bolsista CAPES (Número do processo: 88887.601497/2021-00). E-mail: thais.soranzo@gmail.com

A ficção segundo Henry James

No conhecido ensaio “A Arte da Ficção”, publicado na *Longman’s Magazine* em setembro de 1884, Henry James (1843-1916) lança mão de uma comparação bastante curiosa: para ele, a ficção faz as vezes de um pudim. Com a mera função de deleitar, o romance não é encarado como um gênero de discussão. Nesse caso, assim como o pudim, “só nos cabe engoli-lo” (JAMES, 2011, p. 12). Ainda no plano metafórico, James equipara a leitura de romances ao regalo de uma boa refeição. Em tais circunstâncias, o escritor que buscasse refletir sobre questões artísticas teria apenas o papel do médico estraga-prazeres, o qual abortaria a diversão à mesa:

Mas todos concordariam que a ideia “artística” traria uma perda para seu entretenimento. Um a associaria com a descrição, outro a veria revelada na ausência de simpatia. Sua hostilidade a um final feliz seria evidente, e em alguns casos até faria qualquer conclusão ser impossível. A “conclusão” do romance é, para muitas pessoas, como a de um bom jantar, uma sequência de sobremesas e sorvetes, e o artista na ficção é visto como uma espécie de um médico chato que proíbe prazeres supérfluos (JAMES, 2011, p. 17-18).

O tom jocoso de James é aqui evidente. Todavia, por trás do sarcasmo, há a denúncia: a ficção foi vulgarizada. Como tantos outros produtos na Inglaterra, o romance se transformou numa “mercadoria tão rápida e facilmente produzida” (JAMES, 2011, p. 18). O texto de James, portanto, é um apelo. Para a escrita do ensaio, o autor se valeu da conferência de Walter Besant, intitulada “The Art of Fiction”, ministrada em abril de 1884 na Royal Institution, em Londres. Com o objetivo de reverter o senso comum de que o romancista apenas “conta histórias”, Besant faz uma defesa da Ficção como Arte, a qual, segundo ele, deve ser tratada com a mesma reverência que a pintura, a escultura, a música e a poesia (BESANT, 1885, p. 3).

Embora discorde de muitos argumentos adotados por Besant, como a delimitação de certas leis para a ficção, James retoma o debate levantado pelo seu contemporâneo a fim de reclamar ao romance um tratamento sério. Para o autor, “A arte vive de discussão, de experimentação, de curiosidade, de variedade de tentativas, de troca de visões e de comparação de pontos de vista” (JAMES, 2011, p. 12). Em vez de a leitura de ficção ser um mero “exercício fugaz” (JAMES, 2011, p. 17), James propõe que o romance se torne um objeto de análise e desperte, com isso, “um interesse sério, ativo, investigativo” (JAMES, 2011, p. 13). Por extensão, ao valorizar o gênero ficcional, o autor igualmente reconhece a árdua tarefa que se impõe aos escritores. Devido à heterogeneidade do romance, o qual se abre para diferentes temas e formas, cabe a cada artista escolher o próprio método de satisfazer o “desejo por perfeição” (JAMES, 2011, p. 19). Dessa feita, a *execução* de uma obra se revela, ao mesmo tempo, a vantagem e o tormento do romancista:

A execução pertence apenas ao autor; é o que há de mais pessoal, e o medimos por ela. A vantagem do artista, o seu luxo, assim como seu tormento e sua responsabilidade, é a de que não há limites para o que ele quiser tentar como executante – não há limites para seus possíveis experimentos, esforços, descobertas, conquistas (JAMES, 2011, p. 20).

As preocupações artísticas de Henry James saltam aqui aos olhos. Nesse caso, o autor não apenas condena a vulgarização do romance, mas distingue outrossim o trabalho do escritor como uma atividade desafiadora. Essas questões, por sua vez, repercutirão em outros textos críticos de James, a exemplo dos Prefácios incluídos na extensa *Edição de Nova York* (1907-1909). Formada por 24 volumes, a publicação abarca 11 romances e 52 contos e novelas, todos minuciosamente revisados pelo autor. Para a seleção das narrativas que integrariam a coletânea, foram levados em conta, é claro, critérios de mercado. Segundo Marcelo Pen Parreira (2003), em razão do alto custo do projeto e do fracasso comercial dos últimos romances de Henry James, a editora americana Scribner's não estaria disposta a publicar a obra completa do escritor. Em contrapartida, a empreitada representava igualmente o esforço de James em angariar leitores críticos:

Longe de apregoar uma relação fácil, de relações unilaterais de autor para leitor, James ambicionava um público interessado, hiperatento, alerta para as múltiplas possibilidades do texto, disposto a aceitar as regras de um jogo do qual era a peça-chave, de um mecanismo no qual somente sua resposta poderia coroar o propósito autoral, somente a sua redarguição poderia expor toda a beleza da obra. James reclama a atenção do leitor, reclamando da falta dela. [...] Ele, na verdade, gostaria de contar muito mais com o leitor. Para este último, James erigiu a *Edição de Nova York*. Em busca de sua apreciação, investiu todos os seus recursos (PARREIRA, 2003, p. 85-86, grifo do autor).

O empenho do autor em elaborar uma edição primorosa a fim de envolver o leitor atento ratifica, desse modo, seus cuidados com questões artísticas. Para além das exaustivas correções aos textos incluídos na coletânea, James escreveu uma série de Prefácios em que discute o labor do fazer artístico. Em sua maioria, há o relato da sugestão inicial ou, num termo caro a James, do “germe” que originou a história. O mote que lhe serviu de inspiração para uma narrativa, por sua vez, também pode ser encontrado nas anotações de seus *Cadernos* (1947). Ainda que com interrupções ao longo do tempo, James manteve uma espécie de diário até o fim da vida. Nele, registrava as ideias que lhe ocorriam como tema e comentários a respeito de como transformá-las em ficção. Por esse procedimento, apontava problemas técnicos enfrentados pelo escritor (MATTHIESSEN; MURDOCK, 1955).

Os *Cadernos*, portanto, tiveram um papel fundamental para as reflexões de Henry James como crítico. Ao escrever os Prefácios para a *Edição de Nova York*, James contrastava os esboços de suas anotações com o resultado final de sua produção ficcional, de modo a retrazar seu percurso criativo. Esse recurso, no entanto, não tinha apenas como finalidade identificar a gênese de uma narrativa. Mais do que memorar a feliz ocasião que lhe deu ensejo a uma história, James está interessado em discutir questões estilísticas relacionadas ao problema da composição. Conforme atesta no Prefácio ao romance *Os Embaixadores* (1903), essa etapa no trabalho do escritor equivale à atividade do “contador-chefe” (JAMES, 2003, p. 250). A exemplo do equilíbrio do contador ao fazer o balanço dos livros fiscais, o romancista deve ser igualmente paciente e meticuloso na execução de sua obra. Só assim será capaz de “elevantar

a fé artística ao máximo” e atingir a “beleza ideal de perfeição” (JAMES, 2003, p. 247). Como se vê, os Prefácios revelam “James como artista tornado crítico de si mesmo” (PARREIRA, 2003, p. 42). Ao pensar a própria criação literária, o autor evidencia o comprometimento com seu ofício e o afinco em tratá-lo com seriedade¹.

As discussões artísticas de Henry James, contudo, não se restringiram ao plano teórico. Preocupado em refletir sobre a ficção em seus textos críticos, o autor estende essas questões para a sua produção literária a partir da construção de personagens-escritores. Dessa feita, a fim de explorar o diálogo entre a crítica e a ficção de James por meio da figura do escritor, este trabalho tem como objetivo analisar a representação do meio literário finissecular em dois contos, “Greville Fane” (1892) e “A morte do leão” [“The Death of the Lion”] (1894). A despeito da semelhança temática, os textos foram publicados em revistas com propósitos distintos. Essa diferença, por sua vez, será significativa para o estudo dos contos e para a compreensão da crítica de Henry James.

The Yellow Book e The Illustrated London News

Apesar do breve período de circulação, a revista *The Yellow Book* (1894-1897) teve um impacto relevante na cultura inglesa do *fin-de-siècle*. Idealizada por Henry Harland (1861-1905) e Aubrey Beardsley (1872-1898), sendo este último o editor de arte e principal ilustrador da revista, a *The Yellow Book* propunha-se a ser inovadora na forma e no conteúdo. Num formato híbrido entre revista e livro, seu design e tipografia eram particularizados. Como bem pontuado por Sabine Doran (2013), a ênfase na materialidade do impresso manifestava o desdém dos editores pelas publicações comerciais da época. Segundo a nota de apresentação da *The Yellow Book*, o objetivo da revista era romper com “a velha tradição das publicações periódicas e promover uma Revista Ilustrada que fosse tão bonita quanto um livro, moderna e diferenciada em sua impressão tipográfica e em suas ilustrações” (*The Yellow Book*, 1894, n.p., tradução nossa)². Com efeito, as ilustrações não tinham que estar relacionadas ao conteúdo do periódico, de modo a garantir total liberdade aos artistas.

Com um título que remetia diretamente à audácia dos romances franceses de capa amarela, a *The Yellow Book* tampouco impunha restrições quanto ao número de palavras e ao teor das publicações, o que deu espaço para mais de 130 autores ousarem em seus estilos. O longo rol de colaboradores estava nos planos da revista, a qual se propunha “a fornecer um conteúdo novo, brilhante, diversificado e prazeroso” (*The Yellow Book*, 1894, n.p., tradução nossa)³. Assim, a *The Yellow Book* “provaria ser a publicação mais interessante, a mais singular

¹ Para uma análise detalhada dos Prefácios de Henry James, veja: PARREIRA, M. P. Introdução. In: JAMES, H. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen Parreira. São Paulo: Globo, 2003. Além de um estudo minucioso desses textos, Parreira traduziu alguns dos principais Prefácios do autor.

² No original: “The aim of the Publishers and Editors of *The Yellow Book* is to depart as far as may be from the bad old traditions of periodical literature, and to provide an *Illustrated Magazine* which shall be beautiful as a piece of bookmaking, modern and distinguished in its letterpress and its pictures [...]” (*The Yellow Book*, 1894, n.p.).

³ No original: “to present a fresh, brilliant, varied and diverting table of contents” (*The Yellow Book*, 1894, n.p.).

e a mais importante já realizada. Será encantadora, será ousada, será distinta” (*The Yellow Book*, 1894, n.p., tradução nossa)⁴.

Um dos escritores a estreitar a revista, Henry James publicou “A morte do leão” logo no primeiro volume, em abril de 1894. O convite que recebera de Henry Harland - por quem nutria uma sincera amizade - e Aubrey Beardsley foi registrado no Prefácio a “The Lesson of the Master” [1908], incluído no XV volume da *Edição de Nova York*. No encontro que tivera com os dois editores, James se recorda de seu entusiasmo frente ao projeto que lhe foi apresentado:

Além disso, o que mais poderia causar tamanho prazer do que ouvir que aquela empreitada, a despeito de sua natural euforia, surgia para desafiar os periódicos trimestrais, algo até então de uma tradição austera, terrível, e para, de diversas outras maneiras, realmente soar a nota da brilhante rebeldia juvenil? (JAMES, 1937, p. 217-218, tradução nossa)⁵.

Afora o arrebatamento pelo propósito da *The Yellow Book*, James ficou especialmente satisfeito com a possibilidade de escrever um conto sem a preocupação com o limite de espaço. Diante da proposta de já participar do primeiro volume, o autor se via “regalado com a verdade de ouro de que a minha criação poderá assumir completamente, exibir sem qualquer embaraço, sua forma orgânica” (JAMES, 1937, p. 219, tradução nossa)⁶. De seu ponto de vista, a autonomia conferida aos colaboradores indicava que o empreendimento da nova revista era “fruto da mais refinada inteligência artística” (JAMES, 1937, p. 219, tradução nossa)⁷. A oferta dos editores, ademais, era uma oportunidade difícil de se recusar. Nos últimos tempos, vários periódicos passaram a rejeitar seus textos por serem “muito longos e pouco emocionantes” (MATTHIESSEN; MURDOCK, 1955, p. xvi, tradução nossa)⁸. Após essas tentativas frustradas, a *The Yellow Book* representava para James não apenas um meio de explorar suas questões estilísticas, como também a garantia de um bom pagamento (DIEBEL, 2011).

A despeito desses atrativos, Henry James posteriormente ficaria incomodado por ter seu nome vinculado ao da revista. Embora fosse amigo de Henry Harland, o autor apresentava certa desconfiança em relação a Aubrey Beardsley. No Prefácio a “The Lesson of the Master”, confessa aliviado o fato de o artista não ter ilustrado seus textos. Essa implicância talvez se

⁴ No original: “will prove the most interesting, unusual, and important publication of its kind that has ever been undertaken. It will be charming, it will be daring, it will be distinguished” (*The Yellow Book*, 1894, n.p.). Para mais informações a respeito da revista e para a consulta dos números disponíveis online, veja a base de dados *The Yellow Nineties Online*, editada por Dennis Denisoff e Lorraine Janzen Kooistra: <http://1890s.ca/Volumes.aspx?p=The%20Yellow%20Book>.

⁵ No original: “What, further, should one rejoice more to hear than that his venture was, for all its constitutional gaiety, to brave the quarterly form, a thing hitherto of austere, of awful tradition, and was indeed in still other ways to sound the note of bright young defiance?” (JAMES, 1937, p. 217-218).

⁶ No original: “regaled with the golden truth that my composition might absolute assume, might shamelessly parade in, its organic form” (JAMES, 1937, p. 219).

⁷ No original: “as the fruit of the finest artistic intelligence” (JAMES, 1937, p. 219).

⁸ No original: “too long and not ‘exciting’ enough” (MATTHIESSEN; MURDOCK, 1955, p. xvi). Dentre as revistas que recusaram os trabalhos do autor, destacam-se *The New Review*, *Longman’s*, *The Atlantic*, *Harper’s* e *Scribner’s* (DIEBEL, 2011, p. 46).

explique pela vergonha de James em se ver associado ao círculo de estetas homossexuais (DIEBEL, 2011). Nesse caso, as ousadas ilustrações de Beardsley condiziam com o propósito de escandalizar da revista, simbolizado pela cor amarela. De acordo com Sabine Doran (2013), já que o imaginário do *fin-de-siècle* relacionava o amarelo a um desvio sexual, a *The Yellow Book* certamente era vinculada à homossexualidade. Apesar de seu constrangimento, Henry James ainda assim continuou colaborando com o impresso. Afora “A morte do leão”, publicou outros dois contos: “The Coxon Fund”, em julho de 1894, e “The Next Time”, em julho de 1895. Todos eles, segundo o autor, tratam da “tumultuada consciência artística” (JAMES, 1937, p. 221, tradução nossa)⁹. Como se vê, prevaleceu para James a liberdade oferecida pela revista em explorar a ficção como desejasse.

Pouco antes de contribuir com a *The Yellow Book*, no entanto, o autor teve participação em outra revista de perfil bastante diverso: a *The Illustrated London News* (1842-2003). Considerada o primeiro semanário ilustrado na Inglaterra, a *The Illustrated London News* teve um grande sucesso popular. Fundador da revista, Herbert Ingram (1811-1860) empregou toda a sua astúcia como comerciante para transformar seu projeto num tremendo êxito. Dono de uma gráfica onde também se vendia jornais, Ingram observou que, nas ocasiões em que o *The Weekly Chronicle* continha gravuras, as vendas do periódico aumentavam exponencialmente. Além disso, os clientes do interior estavam sempre interessados nas “notícias de Londres” (LEARY, 2011). Com um olhar atento para os negócios, Ingram logo vislumbrou um empreendimento promissor: uma revista que, em vez de apresentar ilustrações esparsas, seria repleta de imagens, as quais, por seu turno, estariam vinculadas a eventos que atraíam o público. Para tal objetivo, nada mais convidativo do que o título *Illustrated London News*.

Destinado ao consumo da classe média, o semanário divulgava as notícias que estavam na ordem no dia tanto na Inglaterra quanto ao redor do mundo. Dentre os notáveis episódios que figuraram nas páginas da revista, destacam-se, por exemplo, a Guerra da Crimeia (1853-1856) e a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). A novidade dessas reportagens, no entanto, residia nas imagens que acompanhavam a descrição dos confrontos. Vários artistas eram encaminhados pela revista como correspondentes especiais a fim de elaborar esboços que seriam em seguida aperfeiçoados pela equipe artística da *The Illustrated London News*, a qual mantinha um estúdio na capital inglesa (LEARY, 2011). A morte de personalidades igualmente despertava a curiosidade dos leitores. Nesses casos, os obituários com frequência exibiam um retrato da pessoa e uma descrição pormenorizada de suas particularidades (LEARY, 2011).

Outro importante atrativo da revista eram as colunas de fofoca [“*gossip columns*”]. Segundo Sally Mitchell (2011), os comentários a respeito de pessoas conhecidas ou de acontecimentos sociais não tinham, necessariamente, ao menos na *The Illustrated London News*, a intenção de provocar escândalo. Eram notas com informações pitorescas e até divertidas, que entretinham o público. Para Patrick Collier (2011)¹⁰, contudo, esse costume

⁹ No original: “troubled artistic consciousness” (JAMES, 1937, p. 221).

¹⁰ N. E. As citações sucessivas de um mesmo texto serão indicadas, em uma única referência completa, no final do período em que aparecem.

trouxe consequências ao âmbito literário. Quando o alvo dessas colunas eram os escritores, o autor rapidamente se transformava numa celebridade. Assim, era comum encontrar na *The Illustrated London News* relatos detalhados da vida privada de um escritor, os quais, nos termos de Collier, caracterizavam o “gênero do autor em casa” [*“authors-at-home genre”*]. Pelas páginas da revista, o leitor tinha acesso a descrições minuciosas da residência e, especialmente, do escritório do autor. Por meio dessa visão privilegiada da vida doméstica do escritor, esperava-se produzir no leitor a ilusão de que lhe eram desvendados o caráter do artista e os segredos de sua criação (COLLIER, 2011, p. 23).

Esse tipo de reportagem funcionava, naturalmente, como uma estratégia de vendas da revista. A exposição pormenorizada da intimidade do autor vinha muitas vezes acompanhada de um retrato seu e de ilustrações de sua casa. Na visão de Patrick Collier, o espaço privado do escritor transformava-se, desse modo, em “imagens mercantilizadas” (COLLIER, 2011, p. 18). Por extensão, a literatura era tratada na *The Illustrated London News* como uma commodity. Feito um produto qualquer, o anúncio de um livro figurava ao lado da propaganda de um chá (COLLIER, 2011, p. 8).

São notórias, portanto, as diferenças entre a *The Yellow Book* e a *The Illustrated London News*. Embora ambas fossem ilustradas, o propósito das imagens em cada uma delas era bastante distinto. Enquanto na *The Yellow Book* os artistas tinham total liberdade de criação, na *The Illustrated London News* as ilustrações precisavam estar relacionadas ao conteúdo da matéria. Ademais, se no impresso de Harland e Beardsley os desenhos prezavam pela inovação artística, na revista de Ingram as imagens tinham apelo comercial. Não por acaso, exceto por listas de lançamento de livros, a *The Yellow Book* não contava com qualquer anúncio. Já na *The Illustrated London News*, a publicidade era o ponto forte do semanário. Esse contraste evidencia, é claro, o papel que cada revista atribuía à literatura. Ao surgir como alternativa aos periódicos comerciais, a *The Yellow Book* tinha como proposta conferir à ficção um tratamento diferenciado. Na *Illustrated London News*, por sua vez, a literatura era uma mercadoria entre outras.

Apesar de receoso com o grupo de estetas que colaboravam com a revista, vimos que Henry James logo embarcou na empreitada da *The Yellow Book*. Como crítico atento a aspectos estilísticos, a opção de James é justificável. Não obstante, dois anos antes de aceitar a proposta de Harland e Beardsley, James publicara “Greville Fane” (1892) na *The Illustrated London News*. Ao contribuir com uma revista que ia de encontro aos seus valores como literato, a participação de James no semanário de Ingram pode soar incongruente. Não obstante, assim como “A morte do leão”, “Greville Fane” traz à tona impasses da vida literária. Quando analisados de perto, os contos evidenciam que as questões enfrentadas por James revelam-se mais complexas.

A cena literária em “A morte do leão” e “Greville Fane”

Num dos apontamentos de seus *Cadernos*, datado de 3 de fevereiro de 1894, Henry James registrou o ponto de partida para “A morte do leão”:

Será que algo não poderia ser feito com a ideia do grande (distinto, celebrado) artista – homem de letras é o que, no caso, ele deveria ser – alguém tremendamente bajulado, festejado, requisitado para autógrafos, retratos etc, e de cujo trabalho, todavia, nesta era de anúncios e de jornalismo barato, nesta era de entrevistas, nenhuma das pessoas que o rodeiam tem o mínimo conhecimento? (JAMES, 1955b, p. 147-148, tradução nossa)¹¹.

Para James, o conto teria ao menos o mérito de corresponder à realidade, “uma realidade que afeta todos os dias da minha vida” (JAMES, 1955b, p. 148, tradução nossa)¹². Dessa feita, embora o registro no diário possa inicialmente sugerir o esboço de uma narrativa, inegável é o desabafo por trás dessas anotações. Ao conjecturar a respeito da trama, o escritor admite, um tanto desiludido, que “tem-se a impressão de que uma pessoa que conheça e *ame* a coisa em si, a obra, simplesmente nunca será encontrada” (JAMES, 1955b, p. 148, tradução nossa, grifo do autor)¹³.

As preocupações de James, desse modo, viram tema para sua ficção. Num relato em primeira pessoa, o narrador de “A morte do leão”, já de início, adverte o leitor: “O que aconteceu comigo, creio eu, foi apenas uma mudança de atitude” (JAMES, 1993b, p. 109)¹⁴. Essa mudança, por sua vez, não tardará a ser revelada. A despeito de seu anonimato, de pronto nos inteiramos de que o narrador é um jornalista frustrado. Após seu antigo patrão quase ir à falência, ele é o único funcionário que continuou empregado sob a nova direção do semanário. A justificativa, porém, é logo oferecida: “eu era parte de um espólio um tanto promíscuo [...]. A única explicação para eu continuar ali era a hipótese de que fora vendido barato” (p. 109). Como se vê, o jornalismo é aqui equiparado à prostituição. A um preço baixo, o narrador foi obrigado a se vender. Feito um negócio qualquer, a atividade jornalística se revela na sua *promiscuidade*.

A crítica ao jornalismo reaparece em outros momentos da narrativa. A fim de mostrar a competência de seu trabalho, o narrador propõe ao senhor Pinhorn, seu novo chefe, escrever um artigo a respeito de Neil Paraday. Por se tratar de um romancista praticamente desconhecido do grande público, o patrão hesita em atender ao pedido do empregado. Todavia, para além de ser um admirador de Paraday, o narrador usa como argumento triunfal o fato de que ninguém ainda falara sobre o autor. A estratégia foi certa, e o chefe se entusiasmou com a possibilidade

¹¹ No original: “*Could not something be done with the idea of the great (the distinguished, the celebrated) artist – man of letters he must, in the case, be – who is tremendously made up to, fêted, written to for his autograph, portrait, etc., and yet with whose work, in this age of advertisement and newspaperism, this age of interviewing, not one of the persons concerned has the smallest acquaintance?*” (JAMES, 1955b, p. 147-148).

¹² No original: “*a reality that strikes me every day of my life*” (JAMES, 1955b, p. 148).

¹³ No original: “*one gets the impression that a person knowing and loving the thing itself, the work, is simply never to be found*” (JAMES, 1955b, p. 148).

¹⁴ Os contos aqui analisados foram traduzidos por Paulo Henriques Britto e integram a edição brasileira *A morte do leão: história de artistas e escritores* (1993), organizada por José Geraldo Couto. A tradução tomou como base os textos revisados por James após a publicação nas revistas. Assim, “A morte do leão” corresponde à versão incluída em *Terminations* (1895) e “Greville Fane”, à versão da *Edição de Nova York*.

N. E. A partir daqui, as citações do conto “A morte do leão” serão apresentadas apenas com o número de página.

de lançar Paraday. O narrador, por sua vez, embora satisfeito em ter logrado seu objetivo, não pôde deixar de ironizar o patrão. Sem nunca ter lido o escritor, sua euforia só poderia ser explicada pelo “faro jornalístico”. Assim “como um animal sente o cheiro de uma presa longínqua”, o senhor Pinhorn “farejara a glória vindoura” (p. 111).

Ainda no plano satírico, o narrador se espanta com a insistência do patrão de que ele fosse até a casa de Neil Paraday. Diferentemente do senhor Deedy, falecido dono do semanário, o senhor Pinhorn acreditava que a “sinceridade significava bater às portas das pessoas” e que a definição de gênio era “a arte de encontrá-las em casa” (p. 110). Logo, era preciso visitar Paraday o quanto antes, afinal, “o que o público desejava não era justamente que tudo fosse trazido à tona o mais depressa possível?” (p. 111). Na avaliação do narrador, “o senhor Pinhorn queria que despachássemos nossas vítimas a toque de caixa” (p. 112).

Imerso no aviltado meio jornalístico, o narrador se surpreende com a boa acolhida de Neil Paraday. Divorciado, o autor levava uma vida solitária numa casinha da província. Ainda se recuperando de uma grave enfermidade, dedicava-se exclusivamente à escrita de um novo trabalho. Ao rememorar seu primeiro encontro com Paraday, o narrador salienta a “delicadeza, hospitalidade, compaixão e a conversa maravilhosa e informativa com que me recebeu” (p. 112). Após esse primeiro contato, encaminhou ao editor o manuscrito que deveria ser publicado no jornal a respeito do escritor e foi imediatamente repreendido:

Eu fora enviado para lá a fim de captar o lado pessoal, e tinha feito coisa muito diversa: o texto que havia enviado a Londres não passava de um estudo, um tanto precioso e febril, do talento de meu escritor. Seria difícil imaginar algo mais irrelevante para os propósitos do senhor Pinhorn, e ele estava claramente zangado por ter eu (às suas custas, com um bilhete de segunda classe) me aproximado do objeto de nosso interesse apenas para *permanecer tão distante* (p. 113, grifos nossos).

Nota-se, aqui, a crítica jamesiana à falta de interesse pela análise literária. O estudo formal do texto, o qual busca averiguar seu verdadeiro mérito, é de todo desprezado pelo chefe do semanário. Num rebaixamento evidente, o exame imparcial ou *distante* do objeto literário não vale nem sequer um bilhete de segunda classe. A recusa do senhor Pinhorn, por sua vez, foi o lampejo necessário para que ocorresse a mudança mencionada no início do relato. Numa espécie de milagre, diz o narrador, “sentira que um anjo havia me recolhido e me estreitado contra seu peito. Ele segurou-me apenas enquanto durou o perigo, e foi tudo coisa de um minuto” (p. 113). Despertado a tempo, o narrador desistira do propósito inicial que o levava a visitar Neil Paraday. Em vez de entregar o escritor às garras do jornalismo barato, iria protegê-lo e assim resguardar seu talento. Apenas para desencargo, refez o manuscrito adequando-o à circunstância do lançamento de um novo romance de Paraday. O artigo, no entanto, foi um tremendo fiasco.

Além dessa reportagem fracassada, o narrador deixa como testemunho de suas impressões de Neil Paraday o relato fornecido ao leitor. Diferentemente do manuscrito impessoal enviado ao editor, a narrativa que nos é apresentada é “de caráter essencialmente privado” (p. 112). Todavia, esses apontamentos não têm a intenção de expor a vida de Paraday

à curiosidade do público; ao contrário, “se algum dia eles vierem à luz, será apenas porque as forças insidiosas que, como minha própria história mostra, no momento favorecem a publicidade foram mais poderosas que minhas precauções” (p. 112). Ao prolongar sua hospedagem na casa de Paraday, o narrador torna-se íntimo do escritor. Como consumação do vínculo criado entre eles, o jornalista é a primeira pessoa com quem Paraday compartilha o esboço daquela que será sua melhor obra:

Quando cheguei para visitá-lo, ele estava retrabalhando o texto, que havia crescido de modo extraordinário depois desta segunda demão. Era solto, generoso, confiante; era como uma longa carta, tagarela e eloquente – um amoroso projeto de artista transbordando numa conversação. O tema pareceu-me singularmente rico, de longe o mais forte de quantos ele já havia abordado; e este esboço informal, cheio de belezas maduras, em si já era, em seu sumário esplendor, uma mina de ouro, uma obra independente, preciosa (p. 114).

Apesar de admirado com a qualidade do texto que lhe fora lido, o narrador se sente sobretudo privilegiado por ter sido o eleito a tomar conhecimento da obra. Via-se, “diante da posteridade, como alguém que mantivera uma correspondência íntima com ele – como se fosse eu o destinatário daquela carta afetuosa. Ser informado de tais coisas já era uma elevada distinção” (p. 114). Pelo entusiasmo do narrador, pode-se a princípio pensar que ele também cedeu ao gosto do grande público em ter acesso à privacidade do autor. Como bem observado por Anne Diebel (2011), embora o conto tematize a produção literária, não há uma discussão sobre o texto em si. Sabemos, apenas, que o manuscrito de Neil Paraday é de alto valor literário. Para Diebel, a euforia do narrador não deixa de ser uma provocação de James aos editores da *The Yellow Book*. Ainda que reconhecessem o mérito do autor, Harland e Beardsley teriam se valido do prestígio de James para promover a revista.

A leitura de Diebel é perfeitamente possível. Não obstante, ao contrário dos artigos da época que buscavam fazer do autor uma celebridade, o relato de “A morte do leão” revela os tormentos de um escritor. Ao entrar na intimidade de Neil Paraday, o leitor passa a conhecer as dificuldades impostas à elaboração de uma obra. Para o narrador, a grave doença do romancista foi decisiva para o seu processo criativo: “Tenho certeza de que, durante os meses que o senhor passou deitado, sofrendo dores, visões sublimes o assaltaram. O senhor pensou em mil coisas” (p. 115). Há, aqui, o reconhecimento de que a criação artística é resultado de momentos angustiantes. Ademais, a escrita de um bom trabalho requer determinados cuidados. Embora deslumbrado com o esboço de Paraday, o narrador admite que, para a ideia ser levada a cabo, “quanto tempo isto há de tomar, quanta paciência e independência há de exigir, que condições ideais!” (p. 114).

A possibilidade de Neil Paraday de terminar o manuscrito, contudo, é de pronto eliminada com a publicação de um artigo no aclamado *Empire* a respeito de seu último livro. Antes mesmo de a reportagem surtir efeito, Paraday é surpreendido em sua casa por um jornalista que garantia o conteúdo da coluna “Tagarelices”. Sem ter lido uma página sequer da obra do autor, o emissário estava ávido por conhecer a casa de Paraday. A humildade do lugar frustrou-lhe as expectativas: “ali havia muito pouco alimento para ela, a não ser

que ele contasse os buracos no reboco, ou tentasse tirar algo das rosas. Até mesmo as pobres rosas eram de tipo bem vulgar” (p. 122). Nesse ponto, o registro realista com que a moradia do romancista é descrita contrasta inteiramente com a idealização atribuída pelo narrador ao escritório de Paraday. Impaciente para entrar no local de trabalho do escritor, o repórter é logo barrado pelo narrador, o qual, por sua vez, não iria permiti-lo “ultrapassar o limiar da pequena, solitária, pobre, sagrada oficina de meu amigo” (p. 120). A santidade do recinto, para ele, estava prestes a ser violada. Seu ídolo, isolado naquele templo intocável, seria arrebatado pelo inimigo:

De algum modo, subitamente tudo havia mudado; a onda tremenda havia levado embora alguma coisa. Creio que tinha destruído meu pequeno altar costumeiro, meus débeis círios e minhas flores, e deixado após sua passagem um templo amplo e vazio. Quando Neil Paraday saísse da casa, ele estaria transformado num contemporâneo. Fora isto que acontecera: o pobre escritor seria enfiado à força na horrível época a que pertencia. Tive a impressão de que ele fora capturado no alto do morro e arrastado de volta para a cidade. Por um triz não havia descido o atalho que levava à posteridade, e escapado (p. 116-117).

Embora a simplicidade do escritório de Paraday destoasse da dignidade com que o narrador resguardava o lugar, o aposento representava uma espécie de refúgio para um escritor ainda não cooptado pelo meio literário. Na modéstia daquele ambiente, até então sem qualquer prestígio diante do grande público, produzia-se uma literatura potente. Não obstante, o mau presságio do narrador se confirmara. Conquanto o romance de Neil Paraday não tenha sido um êxito de vendas, “a circulação da pessoa do autor foi de fazer inveja às bibliotecas” (p. 123). Ao fixar residência em Londres, Paraday virou uma celebridade. Além de ser requisitado para autógrafos e retratos, frequentava os mais diversos eventos sociais. Sua entrada na alta roda inglesa foi conduzida pela senhora Weeks Wimbush. Esposa de um rico cervejeiro, ela é apresentada como “proprietária da *ménagerie* universal. Neste estabelecimento, como todos sabem, em ocasiões em que a multidão é grande, os animais se misturam livremente com os espectadores, e os leões passam noites inteiras sentados ao lado dos cordeiros” (p. 123, grifo do autor).

O tom notoriamente debochado da passagem indica o tipo de relação que Paraday estabeleceu em Londres. Com o fim exclusivo de ostentar sua mais recente aquisição, a senhora Wimbush expunha o escritor aos olhos curiosos do público como se exibisse um animal distinto feito o leão. Não à toa, *lion*, em inglês, também tem o sentido de “celebridade”. Ainda que Paraday se valesse desse convívio social para fornecer matéria à sua ficção, ele fora, segundo o narrador, “rapidamente capturado e domado” (p. 132). Ciente das consequências dessa nova rotina agitada, o narrador lamenta que Paraday tenha saído de seu isolamento e que o antigo programa do autor, “seu velho ideal, também tivera de ser modificado. [...] A vida monástica, a piedosa tarefa de iluminar manuscritos de missais na cela do convento, eram coisas do passado” (p. 124).

Num total desprezo pela senhora Wimbush e pelo jornalismo vulgar que se aproveitava dos escritores para publicidade, o narrador se engaja numa batalha para salvar Paraday.

Quando conhece por acaso Fanny Hurter, leitora que viajara desde os Estados Unidos somente para encontrar Neil Paraday, o jornalista se esforça para demovê-la de seu intento. Para convencê-la de que a curiosidade pela pessoa do escritor era um *vício*, ele aconselha-a: “admire-o em silêncio, cultive-o a distância, e aproprie-se em segredo de sua mensagem. [...] Quanto mais a senhorita mergulhar em seus livros, menos vontade terá de vê-lo” (p. 128-129). Persuadida por essas palavras, Fanny Hurter segue à risca a recomendação do jornalista. Temendo até mesmo avistar Paraday em algum evento, ela permanece sua leitora fiel. A missão bem-sucedida do narrador, por sua vez, garantiu-lhe não apenas uma aliada como também um novo caso de amor.

O êxito da empreitada, porém, não se repetiu com a senhora Wimbush. Embora a contragosto, o narrador acompanhou Paraday à casa de campo dela, onde o escritor faria uma leitura para a princesa. Qual não foi sua surpresa ao se inteirar de que o trabalho a ser lido era justamente o manuscrito promissor do autor. Por intermédio de uma convidada, soube que Paraday emprestara o texto à senhora Wimbush para que ela desse “uma vista d’olhos” (p. 137). Indignado por se referirem ao manuscrito como se fosse “o jornal de hoje”, o narrador desabafa numa carta à senhorita Hurter: “A consciência desta gente é como um mar tranquilo. Eles não têm tempo de ‘dar uma vista d’olhos’ num texto de valor incalculável; só têm tempo de empurrá-lo de um lado para o outro” (p. 137). Ao passar de mãos em mãos, o manuscrito se perdeu. Nesse ínterim, pela participação exaustiva em jantares e reuniões sociais, Neil Paraday voltou a ficar gravemente enfermo e teve que ser acamado. Para espanto do narrador, o lugar de Paraday foi logo substituído. A fim de entreter os convivas, a senhora Wimbush imediatamente mandou chamar duas figuras que, por camuflarem a identidade em seus textos, estavam na ordem do dia: Guy Walsingham, escritora com “pretensões mais ousadas” (p. 118), e Dora Forbes, autor também aclamado pelo público. Como o uso de pseudônimos era a sensação do momento, ambos fizeram a diversão dos convidados. Na visão do narrador, “Havia no ar, porém, certa alegria, uma animação perceptível, que me parecia um pouco anômala numa casa onde um grande escritor padecia de uma doença grave. *Le roy est mort – vive le roy*” (p. 140, grifos do autor).

Leal ao mestre, o narrador acompanhou de perto o estado decadente de Neil Paraday. Com a iminente morte do autor, sentia-se impotente por não garantir-lhe o reconhecimento que merecia:

Quando ele morresse, talvez coubesse a mim a incumbência de publicar, de algum modo encantador, acrescido de notas e de todo aparato crítico devido, aquele precioso legado que era seu plano escrito. Mas onde estaria ele? Perderíamos tanto o autor quanto a obra? (p. 142).

Nos momentos finais de Paraday, o narrador prometeu organizar uma bela edição do manuscrito. Naturalmente, jurara em falso. Conforme previu na passagem acima, a perda do texto equivalia à morte do autor. Desolado, estava certo de que, caso aquelas páginas tivessem sido publicadas ainda em vida do escritor, Paraday teria sido enterrado na abadia de Westminster. Todavia, “Talvez o acaso de uma mão cega, de uma ignorância brutal, o tenha usado [o manuscrito] para acender o fogo nalguma cozinha” (p. 142).

Embora o conto seja permeado de ironias, não se pode negar que o desfecho é um tanto melancólico. Devotado ao seu trabalho, Neil Paraday *poderia* ter sido um escritor diferenciado; seu talento, no entanto, foi tragado pela fama. Nesse quesito, é curioso como Henry James, no Prefácio a “The Lesson of the Master”, aqui já citado, atribui ao personagem uma forma de protesto. Ao ser confrontado com o argumento de que eminentes escritores feito Neil Paraday não existem na vida real, James retorque: “Como alguém pode concordar em fazer um retrato das futilidades e vulgaridades e misérias predominantes na vida sem ter o impulso de também exibir de tempos em tempos, no seu devido lugar, algum exemplo notável de reação, de oposição ou de fuga?” (JAMES, 1937, p. 223, tradução nossa)¹⁵.

A despeito da dedicação de Neil Paraday ao seu ofício, o escritor acabou sucumbindo. Como premeditado pelo narrador, “Paraday tinha consciência do quanto aquilo lhe era inconveniente, e mais ainda da renúncia que representava; mas como poderia ouvir nos sinos de sua glória um tom fúnebre?” (p. 133). Pelo destino de Paraday, pode-se afirmar num primeiro momento que a resistência aludida por James no Prefácio foi vencida. Não obstante, a crítica à frivolidade do meio literário da época prevalece. Tal avaliação, por sua vez, é apresentada na figura do narrador. Nas anotações de seus *Cadernos*, Henry James reconhece que a “consciência moral” ficaria a cargo do narrador (JAMES, 1955b, p. 148, grifo nosso). Como um “refletor crítico” (JAMES, 1955b, p. 149, grifo nosso) de tudo o que se passa, é ele quem dimensiona a ameaça que o jornalismo barato e a publicidade em torno de um escritor representam para a literatura. Desse modo, ainda que James possa ter ironizado no conto o proveito de Harland e Beardsley em usar seu nome para promover a *The Yellow Book*, o autor se valeu do espaço da revista para refletir sobre a ficção. Visto que a *The Yellow Book* propunha-se a ser uma alternativa aos periódicos comerciais do período – como o próprio semanário de Ingram –, “A morte do leão” condizia com o projeto da revista ao denunciar a curiosidade das pessoas pela figura do autor em detrimento de um interesse genuíno pela obra em si.

A cena literária vigente, por sua vez, também é ficcionalizada em “Greville Fane”. Não obstante, enquanto no conto da *The Yellow Book* a morte do autor se dá no final da narrativa, como consequência de sua exposição à fama, no texto da *The Illustrated London News* somos já de início informados de que a senhora Stormer, escritora conhecida como Greville Fane, faleceu. Assim como em “A morte do leão”, temos o relato anônimo de um jornalista infeliz com a profissão. Antes de comparecer a um jantar, o narrador recebe um telegrama do chefe: “Senhora Stormer morrendo; pode preparar meia coluna para amanhã de manhã? Seja indulgente, mas não demais” (JAMES, 1993a, p. 93)¹⁶. A resposta vem a toque de caixa: “Farei o que posso” (p. 93).

O artigo não tardou a ser escrito, pois na mesma noite o jornalista se desincumbiu da tarefa. O texto, segundo ele, “atraiu certa atenção, foi considerado ‘hábil’ e atribuído a outro autor” (p. 95). O conteúdo da reportagem, porém, não era o que de fato lhe interessava:

¹⁵ No original: “How can one consent to make a picture of the preponderant futilities and vulgarities and miseries of life without the impulse to exhibit as well from time to time, in its place, some fine example of reaction, the opposition or the escape?” (JAMES, 1937, p. 223).

¹⁶ N. E. A partir daqui, as citações do conto “Greville Fane” serão apresentadas apenas com o número de página.

Mas o que escrevi não foi de modo algum tão interessante quanto o que pensei – sobretudo durante a meia hora passada em minha poltrona ao pé da lareira, fumando o charuto que sempre acendo antes de me deitar. Creio que adormeci ali mesmo; mas continuei a refletir sobre Greville Fane. Não me agradaria perder de todo esta retrospectiva, e o que se segue é uma reconstrução imperfeita, um documento sem valor legal. A pobre havia escrito cem histórias, mas nenhuma era tão curiosa quanto a sua própria vida (p. 95).

O teor da narrativa, portanto, em muito se assemelha ao do relato de “A morte do leão”. Uma vez cumprido seu encargo com o jornal, o narrador toma a liberdade para confidenciar suas impressões a respeito de Greville Fane. Por meio desse “documento sem valor legal”, divide com o leitor sua intimidade com a escritora. Todavia, ao contrário da idolatria do narrador de “A morte do leão”, ele não nutria qualquer admiração por Greville Fane, apenas a “estimava” (p. 93). De seu ponto de vista, a autora

Inventava histórias a metro, porém era incapaz de escrever uma página decente. Morreu sem sequer desconfiar que, embora tivesse contribuído com tantos volumes para o divertimento de seus contemporâneos, não contribuíra com uma única frase para o idioma inglês (p. 96).

Como se nota, Greville Fane era uma escritora de sucesso. Diferentemente de Neil Paraday, sempre fora uma celebridade. Ao conhecê-la num jantar, o narrador se surpreende ao constatar que ela era “apenas uma mulher bondosa e desinteressante” (p. 96). Por essa razão, gostara dela logo de início: “em sua presença, eu descansava da literatura. Para mim, a literatura era uma irritação, um tormento” (p. 96). Tal como exposto em “A morte do leão”, a criação artística revela-se para o narrador uma tarefa árdua. Preocupado com questões formais, tem de sobreviver do jornalismo, pois seus romances eram um fracasso comercial. Adepto a um projeto estético que nos remete diretamente ao de Henry James, ele explicava a Greville Fane que, em sua ficção, buscava “ter alguma relação direta com a vida” (p. 98). Para tanto, recorria à “experiência” e ao “estudo”. O resultado final, por sua vez, dependia “de um pequeno processo tedioso” (p. 98). Greville Fane, de sua parte, troçava das aflições do amigo:

A senhora Stormer ria de mim quando eu falava em dificuldade – era a única coisa que a irritava. Se por acaso punha-me a falar do cauteloso trabalho de elaboração final que a obra de arte exigia, ela achava isso pretensão e *pose*. Jamais reconheceu o “tormento da forma”; [...] A senhora Stormer percebia com argúcia que a forma, ao menos na prosa, jamais interessava o público que estávamos condenados a ter; assim sendo, ela nada perdia (sem contar sua humilhação íntima) não tendo forma alguma a apresentar. Não tinha qualquer pretensão de criar obras de arte; em momentos de descontração, diante de uma xícara de chá, confessava com franqueza considerar-se uma espécie de confeitadeira comum, a produzir os pastéis e pudins que mais atraíssem os fregueses a sua loja. Carregava no açúcar e na cochonila, ou seja lá o que for que dá a estes produtos uma cor viva e atraente (p. 97, grifo do autor).

É evidente, portanto, a diferença de valores que o narrador e Greville Fane atribuem à literatura. Pelo trecho citado, é difícil não lembrar da comparação de Henry James entre a ficção e o pudim em “A Arte da Ficção”. Ao imaginar-se uma confeitadeira comum, Greville Fane equiparava a produção literária à de doces. Além de deleitar o paladar, seus pastéis e pudins precisavam, sobretudo, atrair os *fregueses*. Num viés cômico, a literatura é aqui apresentada como uma mercadoria qualquer. Para ser vendida, é necessário que seja agradável. Ciente de que os aspectos formais de uma obra apenas afastariam o público, Greville Fane sempre recorre a clichês. Matéria-prima de sua ficção, a aristocracia representava a seus olhos “o que de mais romântico havia no mundo” (p. 96). Pela observação debochada do narrador, “Os aristocratas, com sua beleza e seu luxo, amores e vinganças, tentações e quedas em tentação, imoralidades e joias, eram-lhe tão familiares quanto as manchas em sua escrivaninha” (p. 96). Seus romances, em suma, eram “as mesmas ficções românticas e ridículas” (p. 101).

Embora retratasse a pompa do meio aristocrático, Greville Fane era uma mulher comum. No seu convívio com a escritora, o narrador pôde constatar que ela era “Viúva trabalhadeira, que todo dia cumpria sua tarefa, que sempre pagava as contas do açougue e da padaria” (p. 96). Quando viajava ao exterior, “preferia lugares baratos, e instalava sua escrivaninha nas capitais menores” (p. 100). Nota-se, aqui, o contraste entre os artigos na imprensa que promoviam os autores e o relato do cotidiano dessa escritora famosa. Ao contrário do que se espera de uma celebridade, Greville Fane levava uma vida um tanto trivial. Não à toa, desapontava com frequência sua legião de leitoras:

As americanas iam embora achando-a grosseira; e como autora de tantas lindas histórias de amor ela decepcionava a maioria dessas peregrinas, que não esperavam encontrar uma senhora tímida, gorda e rubicunda, com uma touca que mais parecia uma pirâmide desabada. Escrevia sobre as emoções e a impossibilidade de controlá-las, mas conversava sobre o preço das pensões e a superioridade das farmácias inglesas (p. 101).

Numa revista feita a *The Illustrated London News*, que se valia da fama dos escritores como estratégia de publicidade, o conto não deixa de ser uma sátira ao semanário. Por meio de um registro realista, a narrativa desmistifica a imagem do autor aclamado. Como exemplo evidente dessa crítica, vale destacar a descrição do escritório de Greville Fane. Ao se inteirar da morte da escritora, o narrador imediatamente vai até o local, onde é conduzido ao gabinete dela:

Lá estava sua escrivaninha, marcada e manchada por inumeráveis equívocos literários, com seu espaço reduzido para os braços (ela escrevia só com o cotovelo para baixo) e a confusão de pedacinhos de papel rabiscados que já haviam se transformado em despojos literários (p. 94).

Ao expor um ambiente de trabalho desorganizado, pequeno e sujo, Henry James estaria, na visão de Patrick Collier, revertendo o lugar-comum do “gênero do autor em casa” (COLLIER, 2011, p. 24). O escritório da romancista, nesse caso, nada tem de extraordinário. Em conformidade com esse retrato realista, a literatura é tratada no conto como um negócio.

Ávidos por lucrarem com a obra da mãe, os filhos de Greville Fane, Leolin e Ethel, queriam tirar proveito de qualquer texto ainda inédito:

Eu me perguntava se ele [Leolin], com a ajuda da irmã, já não teriam calculado quanto conseguiriam em troca daqueles pobres papéis espalhados na mesa; mas não precisei esperar muito tempo pela resposta, pois tão logo lhe dirigi umas poucas palavras de pêsames ele explodiu: “É terrível, terrível, sim; mas ela deixou três livros terminados”. Aquelas palavras tiveram um efeito muito curioso: transformaram aquela saleta apertada numa oficina e tornaram o “livro” extraordinariamente viável. Sem dúvida ele conseguiria o que fosse possível pelos três (p. 94-95).

Diferentemente do narrador de “A morte do leão”, o interesse exclusivo dos filhos de Greville Fane em publicar a obra póstuma da autora era o dinheiro. Quando viva, a escritora também fora explorada por eles. Embora desprezasse o trabalho da mãe, Ethel usufruía da venda dos livros. Sem recusar “as cédulas que dedos sujos de tinta de vez em quando colocavam em sua mão” (p. 100), a jovem tinha de reconhecer que “a inferioridade da profissão era de algum modo compensada por suas vantagens práticas” (p. 99-100). Ao entrar para a alta roda inglesa por conta de um casamento rico, lady Luard, como passou a ser chamada, tinha vergonha da mãe. Todavia, conforme confessa Greville Fane ao narrador, não abriu mão dos rendimentos da escritora para os preparativos da festa: “ela está zangada comigo porque deixei meu preço cair; e tive que escrever três romances para pagar o casamento dela. Saí-me muito bem – quer dizer, quanto ao vestido e à cerimônia” (p. 106).

Ainda que não rejeitasse a mãe de forma descarada feito a irmã, Leolin se aproveitava da boa vontade da romancista para viver às suas custas. Desde quando o filho era pequeno, Greville Fane estava certa de que ele deveria aprender o ofício de escritor. Para Henry James, a sugestão dessa ideia surgiu com um comentário da filha de William Thackeray acerca de Anthony Trollope. Em 22 de janeiro de 1879, o autor registrou nos seus *Cadernos* que ouvira a respeito da intenção de Trollope em criar o filho para ser escritor. Embora o rapaz tenha se tornado criador de ovelhas, Trollope partilhava a teoria de que a tarefa do romancista poderia ser ensinada “como qualquer outro negócio” (JAMES, 1955a, p. 10). Uma década depois, em 27 de fevereiro de 1889, James se recorda novamente do propósito de Trollope de que lhe falara Anne Thackeray. Como Trollope considerava o trabalho do escritor uma atividade “lucrativa”, Anne e o marido também esperavam que a filha aprendesse o ofício a fim de torná-lo uma “profissão regular” (JAMES, 1955a, p. 93). Avesso a esse tipo de ensinamento, James tomou o plano emprestado para ironizá-lo no conto.

Como lição primordial a um aspirante a escritor, Greville Fane instigava o filho a conhecer tudo da vida. Contrariando a essência de seus próprios romances, ela partia do princípio de que as experiências de Leolin se tornariam excelente matéria para a ficção. O rapaz, é claro, levou a cabo seu encargo. Com o pretexto de corresponder às expectativas da mãe, gozou da vida sem o menor escrúpulo. Esse comportamento, como era esperado, tornou-o um patife. Na avaliação do narrador, “A teoria de sua mãe a respeito da aquisição de experiência privou-o da disciplina saudável sem a qual jovens ociosos transformam-se em cafajestes” (p. 102). Apesar de não ter

qualquer vocação para a literatura, Leolin portava-se feito um escritor. Sua afetação não passou despercebida ao narrador, que nutria por ele profunda antipatia:

Leolin havia lido os folhetins franceses e aprendido muitas frases feitas; fazia muito melhor figura quando conversava do que sua mãe, que nunca tinha tempo para ler nada e que só conseguia exhibir-se com a pena. Eu só não lhe dava um pontapé no alto da escada porque ele cairia bem em cima da mãe (p. 106).

Ao longo de sua formação como escritor, sabe-se apenas que ele publicara algo no *Cheapside*, embora o narrador não tenha verificado o fato. De resto, virou um parasita da mãe. Enquanto ela escrevia os romances, ele era responsável por vivenciar experiências que lhe serviriam como tema. Por conhecer uma realidade totalmente alheia a Greville Fane, Leolin consertava certos detalhes técnicos nos romances dela. Nos suntuosos jantares que figuravam em sua ficção, por exemplo, Greville Fane tinha o hábito de misturar as bebidas “do modo mais bizarro” (p. 103). Como grande conhecedor do assunto, o filho, segundo o narrador, certamente corrigia esses pormenores. Assim, contratado como uma espécie de assistente, Leolin não apenas recebia da mãe um salário fixo, como também ganhava uma contribuição a cada sugestão de um personagem, enredo ou incidente inusitados. Inconformado diante da exploração da qual Greville Fane era vítima, o narrador busca alguma explicação para a ingenuidade da escritora. Para ele, assim como as fantasias de seus romances, Greville Fane projetava no filho uma “visão romântica” (p. 105). Fora do alcance da razão, o amor que sentia por Leolin transformava-o num de seus tantos protagonistas: “Ela amava o jovem impostor com um amor simples, cego, ignaro, e de todos os heróis românticos que já haviam desfilado diante de seus olhos, era ele de longe o mais magnífico” (p. 104).

A devoção de Greville Fane aos filhos, como se vê, não foi recíproca. Aproveitando-se da boa-fé da mãe, Ethel e Leolin estavam somente interessados em arrancar-lhe dinheiro. Ao mostrar a maldade dos irmãos, o narrador se solidariza com a escritora e retrata-a de modo favorável. Embora abominasse seus romances, ele reconhece o bom caráter da senhora e sua dedicação ao trabalho. Essa perspectiva, por sua vez, pode surpreender o leitor de Henry James. Apesar de detestar a literatura de entretenimento produzida por Greville Fane, James permite que o leitor simpatize com a personagem (COUTO, 1993). Sua crítica, nesse caso, não diz respeito diretamente aos escritores de sucesso, mas ao jornalismo que faz da literatura um produto qualquer. Ao colaborar com a *The Illustrated London News*, possivelmente por razões financeiras, James se vale do espaço da revista para ironizar os próprios valores do semanário (COLLIER, 2011). Greville Fane poderia perfeitamente ser uma autora da *The Illustrated London News*; todavia, ao apresentá-la como uma mulher comum em seu cotidiano, o conto dessacraliza a imagem do escritor como celebridade e expõe a lógica perversa da literatura como mercadoria.

Considerações finais

Quando examinados de perto, os personagens-escritores de “A morte do leão” e “Greville Fane” não oferecem uma visão muito otimista aos que ansiavam se tornar romancistas naquele fim de século. Embora talentoso e dedicado ao ofício, Neil Paraday sucumbe aos ardis da fama. Com um sucesso passageiro, o autor morre junto com a sua obra. As alternativas para escapar do desfecho de Paraday, contudo, não se revelam animadoras: ora o escritor assume o papel de “confeiteiro”, como Greville Fane, e encara a literatura como um produto que deva apenas agradar ao grande público; ora torna-se um romancista frustrado por seus livros serem um tremendo fiasco comercial e recorre ao jornalismo barato para sobreviver.

Em um primeiro momento, a construção dessas personagens parece indicar um beco sem saída. Desiludido, Henry James estaria apenas apontando o destino inevitável da literatura ao ser submetida à engrenagem mercadológica. Todavia, James não se rendeu facilmente. Ainda que, por problemas financeiros, precisasse se adaptar às regras editoriais de periódicos comerciais da época, o autor não abriu mão de sua função como crítico. Como evidência dessa tarefa, está a maneira com que mobilizou nos contos os valores das revistas em que foram publicados. Ao incentivar o projeto da *The Yellow Book*, valeu-se do propósito dos editores para assim escrever um texto extenso, no qual expusesse a futilidade do público em interessar-se pela figura do autor em detrimento da obra em si. Em contrapartida, quando colaborou com a *The Illustrated London News*, também se apropriou dos critérios do semanário, mas dessa vez para usá-los com ironia no conto. Num registro realista, James não apenas desfaz a aura criada pela *The Illustrated London News* em torno dos romancistas, como também denuncia o esquema comercial em que a literatura está inserida nesse tipo de publicação.

Dessa feita, torna-se impossível separar a figura de Henry James como crítico e como escritor. Conforme antes explorado em sua produção teórica, além de condenar o meio literário finissecular, os contos lançam luz ao custoso trabalho do fazer artístico. Quando não querem apenas deleitar o público, romancistas feito Neil Paraday e o narrador-jornalista de “Greville Fane” são atormentados pela forma. James, por certo, também o é. Ciente dos desafios da criação literária, engaja-se em fazer da ficção um objeto de análise. O resultado salta, aqui, à vista: muda-se o veículo de publicação dos contos, mas não o empenho em pensar a literatura de maneira crítica.

SORANZO, T. M. Henry James and Literary Creation in “Greville Fane” and “The Death of the Lion”. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 26-45, 2021. ISSN 2177-3807.

Referências

BESANT, W. The Art of Fiction (1884). In: BESANT, W. *The Art of Fiction*. Boston: Cupples, Upham and Company, 1885. p. 3-48.

COLLIER, P. “Literary Prestige Is the Eminence of Nobodies”: Henry James, Literary Work, and Celebrity in the *Illustrated London News*. *The Journal of Modern Periodical Studies*, University Park (PA), Penn State University Press, v. 2, n. 1, p. 1-32, 2011. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/448170/summary>. Acesso em: 21 nov. 2020.

COUTO, J. G. O mestre e suas lições. In: JAMES, H. *A morte do leão: história de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 181-186.

DIEBEL, A. “The Dreary Duty”: Henry James, *The Yellow Book*, and Literary Personality. *The Henry James Review*, Baltimore, John Hopkins University Press, v. 32, n. 1, p. 45-59, 2011. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/416451>. Acesso em: 21 nov. 2020.

DORAN, S. The Scandal of Yellow Books: From the Yellow Nineties to Modernism. In: DORAN, S. *The Culture of Yellow: or, The Visual Politics of Late Modernity*. Nova York/Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2013. p. 47-68.

JAMES, H. Preface to The Lesson of the Master (1908). In: JAMES, H. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. Organização e introdução de Richard P. Blackmur. Nova York/Londres: Charles Scribner’s Sons, 1937. p. 217-231.

JAMES, H. Notebook I. In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (org.). *The Notebooks of Henry James* (1947). Nova York: George Braziller, 1955a. p. 3-22.

JAMES, H. Notebook III. In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (org.). *The Notebooks of Henry James* (1947). Nova York: George Braziller, 1955b. p. 92-168.

JAMES, H. Greville Fane (1892). In: JAMES, H. *A morte do leão: história de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a. p. 93-108.

JAMES, H. A morte do leão (1894). In: JAMES, H. *A morte do leão: história de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b. p. 109-143.

JAMES, H. Prefácio a *The Ambassadors*. In: JAMES, H. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003. p. 245-266.

JAMES, H. A arte da ficção (1884). In: JAMES, H. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011. p. 11-47.

LEARY, P. A Brief History of the *Illustrated London News*. *Illustrated London News Historical Archive 1842-2003*: Cengage Learning, 2011. n.p. Disponível em: <https://bit.ly/2IuSqh8>. Acesso em: 23 nov. 2020.

MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. Introduction. In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (org.). *The Notebooks of Henry James* (1947). Nova York: George Braziller, 1955. p. ix-xx.

MITCHELL, S. The *ILN* Celebrities and Gossip Columns. *Illustrated London News Historical Archive 1842-2003*: Cengage Learning, 2011. p. 1-3. Disponível em: <https://bit.ly/3gtlQsB>. Acesso em: 23 nov. 2020.

PARREIRA, M. P. Introdução. In: JAMES, H. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen Parreira. São Paulo: Globo, 2003. p. 17-96.

Fontes primárias

The Yellow Book: An Illustrated Quarterly, Prospectus, v.1. London: Elkin Mathews & John Lane, abr. 1894. Disponível em: <http://1890s.ca/PDFs/YB%2001.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2020.

The Illustrated London News. London: William Little, 1842-2003. Disponível em: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=illuslondonnews>. Acesso em: 23 nov. 2020.

Recebido em: 29 dez. 2020

Aceito em: 22 fev. 2021