

34 Criação & Crítica

O DESCOMPROMISSO DA ARTE EM “THE LIAR”, DE HENRY JAMES

Thaís Soranzo¹

RESUMO: Em consonância com as reivindicações de escritores ingleses do contexto finissecular, Henry James elabora, em “A Arte da Ficção” (1884), uma espécie de manifesto artístico em que confere à literatura uma autonomia estética que a desvincula de qualquer compromisso moral. Tais preceitos, por sua vez, não se restringiram ao projeto teórico do autor. A partir da criação de personagens-artistas, James estende essa discussão para o plano ficcional de modo a torná-la mais complexa. Com o objetivo de traçar paralelos entre a produção crítica e literária do autor, este artigo apresenta uma leitura de “The Liar” (1888), conto que mobiliza importantes aspectos do projeto estético de Henry James ao problematizar o estatuto da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Henry James; “A Arte da Ficção”; “The Liar”.

THE NONCOMMITMENT OF ART IN “THE LIAR”, BY HENRY JAMES

ABSTRACT: In accordance with English writers’ claims at the turn of the 19th century, Henry James elaborates, in “The Art of Fiction” (1884), an artistic manifesto which attributes aesthetic autonomy to literature and detaches it from any moral commitment. Those precepts were not limited to James’ theoretical project. Through artist-characters, the writer renders this discussion more complex when expanding it to his fictional texts. In order to draw parallels between the author’s critical and literary production, this paper presents a reading of “The Liar” (1888), a short story which mobilizes important aspects of Henry James’ aesthetic project by problematizing the statutes of art.

KEYWORDS: Henry James; “The Art of Fiction”; “The Liar”.

Num dos registros de seus Cadernos, escrito em 19 de junho de 1884, Henry James esboça um possível enredo para a criação de um conto: uma mulher, a despeito de sua inteligência aguda e de sua natureza um tanto “delicada, tranquila, elevada e pura”² (JAMES, 1955, p. 61, tradução nossa), vê-se obrigada a tolerar as histórias fantasiosas contadas pelo marido nas rodas de conversa. Este, por sua vez, conquanto fosse tido por um tremendo mentiroso, era de todo inofensivo. De modo geral, caracterizava-se por ser “bom, gentil, pessoalmente muito atraente, muito bonito”³ (JAMES, 1955, p. 62, tradução nossa); embora a mentira pudesse ser considerada sua única falha, ela contribuía para torná-lo “cada vez mais divertido”⁴ (JAMES, 1955, p. 62, tradução nossa).

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Bolsista CAPES/nº do processo: 88887.601497/2021-00 (thais.soranzo@gmail.com)

² “a fine, quiet, high, pure nature”.

³ “He is good, kind, personally very attractive, very handsome”.

⁴ “he is increasingly very light”.

34 Criação & Crítica

Na concepção inicial do conto, a mulher se esforçaria por corrigir ou ao menos amenizar os eventuais danos causados pelas invenções do marido. Tal diligência, contudo, não é suficiente quando ele resolve propagar uma mentira cabulosa, a qual James não chega a formular em seus apontamentos. A fim de poupar a difamação do marido, a personagem, contrariando seus princípios morais, tomaria parte na farsa. Todavia, ainda que tivesse conseguido proteger a imagem do esposo, ela passa a odiá-lo terrivelmente.

Ao concluir essas breves anotações a respeito da trama, o autor indica entre parênteses o título *Numa Roumestan* (1881). A referência direta ao romance de Alphonse Daudet, a quem James tanto admirava, de fato sugere que o texto do escritor francês possa ter influenciado a criação do conto (MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B, 1955). Não obstante, tal alusão é completamente omitida no Prefácio a “*The Aspern Papers*” (1908), escrito anos depois para a Edição de Nova York. Nele, Henry James rememora um jantar ao qual compareceu em Londres. Por um simples fruto do acaso, conhecera na ocasião um cavalheiro descaradamente mentiroso, “mas cujo nome e cuja fama o precediam favoravelmente e em quem reconheci o mais impetuoso criador de fábulas coloquiais que a ‘alegria de viver’ alguma vez tivera oportunidade de invejar” (JAMES, 2003, p. 242). A esposa do sujeito, “veraz, serena e charmosa” (JAMES, 2003, p. 242), não ousava denunciar as quimeras do marido; ao contrário, agia com muita naturalidade, “sem ao menos, na expressão vulgar, arquear as sobrançelas” (JAMES, 2003, p. 242). O episódio, docemente lembrado por James, poderia por certo ser transformado em ficção. Deslumbrado com as fabulações do homem ali presente, o autor parecia ter à disposição um rico material: “Era primoroso e só podia resultar em alguma espécie de ‘conto’, a cujo formato claramente se pré-ajustava como a mão à luva” (JAMES, 2003, p. 242, grifo do autor).

Pelos apontamentos do Prefácio, não é possível saber se o jantar ao qual James se refere teria ocorrido antes de 1884, data na qual, conforme acabamos de verificar, o escritor comenta pela primeira vez sobre a composição do conto. De todo modo, ambos os registros focam a figura do casal; enquanto nas anotações dos Cadernos a ênfase recai na fidelidade da esposa, no Prefácio, o brilhantismo do sujeito mentiroso é que ganha relevância. Nenhum dos textos, entretanto, confere destaque a um personagem que será decisivo na narrativa: o artista. Publicado entre maio e junho de 1888 na *The Century Magazine*, “*The Liar*” terá como protagonista Oliver Lyon, um pintor que se envolve diretamente na relação entre o Coronel Capadose e sua esposa, Everina Brant.

Embora não seja narrado em primeira pessoa, o conto focaliza o ponto de vista de Lyon. Já de início, conseguimos vislumbrar que ele é um artista sério. Dedicado à profissão, não tinha o hábito de frequentar festas e jantares; quando o fazia, detinha-se logo nos livros e gravuras do lugar onde se encontrava, afinal,

34 Criação & Crítica

“[a]creditava que essas coisas ofereciam a medida da cultura e mesmo da personalidade de seus anfitriões”⁵ (JAMES, 2012, p. 109). Além de culto, Lyon era, sobretudo, orgulhoso. Contratado para pintar o retrato do ancião Sir David, ele hospeda-se na casa de campo da família e fica lisonjeado ao constatar que todos os convidados o haviam esperado para o jantar:

Isso fez com que pensasse que estava numa companhia suficientemente distinta, pois, se tivesse sido humilhado (o que não acontecera), não poderia ter-se consolado com a reflexão de que esse destino seria algo natural para um artista jovem e obscuro, ainda em busca de uma posição (p.110)⁶.

Conforme se nota, Lyon não se considera um pintor iniciante, mas sim um artista reconhecido. Ainda que não encarasse sua situação como a das mais brilhantes, fiava-se na sua reputação. Para completar o quadro, o personagem igualmente se via numa posição superior à das outras pessoas. No papel de artista, Lyon julga ser um privilegiado observador do “espetáculo humano” (p.111). Assim, apesar de gostar do sossego de seu ateliê, a mudança de ares lhe despertava curiosidade. Já que sua “distração favorita” consistia em examinar “um rosto depois do outro” (p. 112), o novo cenário oferecia um farto material a seu trabalho. Naquela luxuosa casa de campo, poderia contemplar a “máscara humana” à vontade:

Essa diversão lhe proporcionava o maior prazer que conhecia e, muitas vezes, chegava à conclusão de que era uma benção o fato de a máscara humana interessá-lo assim, e que isso não era menos vívido agora do que fora antes (às vezes, seu sucesso dependia estritamente disso), já que estava destinado a ganhar a vida reproduzindo-a (pp. 112-113).

Uma espécie de espectador da condição humana, o artista é aqui colocado num lugar diferenciado. Em vez de tomar parte na sociedade, ele a examina à distância, sendo capaz de fazer da “máscara humana” um objeto estético. Lyon, no caso, congrega inicialmente esses atributos. Ainda que vaidoso, vale-se da função de artista para perscrutar o restante dos convivas. Não à toa, lamenta não ter a chance de conhecer Sir David antes de pintar seu retrato. Diferentemente da figura enigmática do ancião, que a seu ver poderia ser encarada como uma “reliquia fascinante” (p. 111), Lyon não é instigado pelas outras pessoas da casa; para ele, elas não representavam um “tema” (p. 112). Ao observar Arthur Ashmore, por exemplo, o artista chega à conclusão de que, a despeito de ser um cavalheiro inglês de boa aparência, “teria sido

⁵ No ano seguinte da publicação na The Century Magazine, o conto foi impresso em formato de livro pela Macmillan & Co. Para a análise aqui proposta, será tomado como base o texto de 1889 traduzido ao português por Cláudio Figueiredo.

⁶ A fim de facilitar a leitura, passamos a indicar a partir daqui somente a paginação do conto.

34 Criação & Crítica

quase impossível pintá-lo associando-o a um papel específico” (p. 112). Quanto à esposa de Ashmore, “[e]ra como se ela já fosse um retrato bastante ruim, ainda que caro, confeccionado por mão eminente, e Lyon não sentia a menor vontade de copiar essa obra” (p. 112).

A indiferença com que contempla os indivíduos ao redor, contudo, é de todo abalada quando se depara com o Coronel Capadose. Ao avistá-lo pela primeira vez, Lyon já de início se interessa pela feição do rapaz. Aquele cavalheiro, pergunta a si mesmo, “quem era ele? Teria sido um bom tema. Ou seria sua face apenas a placa legível afixada na porta de sua identidade, meticulosamente polida e barbeada – a coisa mais decente que poderia ser conhecida a seu respeito?” (p. 113). Ao contrário dos outros convivas, cuja aparência era facilmente desvelada pelo pintor, Capadose tinha um certo mistério que Lyon se esforçava por decifrar:

O que era estranho nele era certa mistura do correto com o extravagante: como se fosse um aventureiro imitando, com rara perfeição, um cavalheiro, ou um cavalheiro que tivesse cedido ao capricho de sair por aí com armas escondidas. Poderia ser um príncipe destronado ou o correspondente de guerra de um jornal: representava tanto o espírito empreendedor quanto a tradição, boas maneiras e mau gosto (p. 113).

Apesar de não conseguir distinguir que tipo de sujeito era aquele, Lyon rapidamente se dá conta de que o semblante do cavalheiro encantava as pessoas: “onde quer que seus olhos amistosos se detivessem, exerciam um efeito tão agradável quanto o do sol de setembro – como se tivesse a capacidade de fazer amadurecer uvas e peras ou mesmo afeição humana com seu olhar” (p. 113). A atração exercida pelo coronel é reforçada no instante em que Lyon reconhece a presença de Everina Brant no jantar. Rejeitado por ela doze anos atrás, o pintor tenta em vão cumprimentá-la; absorta pela imagem de Capadose, ela não consegue desviar o olhar dele. Completamente desapontado por ter passado despercebido à sua antiga amada, Lyon precisou admitir que “a Sra. Capadose estava apaixonada por seu marido; então desejou mais do que nunca ter-se casado com ela” (p. 117).

Se Capadose já havia previamente provocado a curiosidade de Lyon, a partir de então, quando o artista descobre que o coronel é venerado por Everina Brant, ele passa a ser objeto de total interesse do pintor. Na reunião entre os homens após o jantar, Lyon foi o único que teve disposição para ouvir as histórias mirabolantes do coronel. Deslumbrado com as façanhas contadas, o pintor nem desconfia de que eram meras invenções. Em determinado momento, ao escutar a narrativa sobre os três meses que Capadose passara desacordado na Irlanda, Lyon, a despeito de ter se maravilhado com a história, quis perguntar ao coronel “se não a havia falseado um pouco – não ao contá-la, mas ao se expressar de forma tão tranquila” (p. 121). A

34 Criação & Crítica

dúvida, no entanto, foi logo dispersada, já que o pintor “estava impressionado demais com o tom” (p. 121) do coronel.

Constata-se, aqui, que a imagem de Oliver Lyon como artista superior começa a ser desfeita. Em vez de assumir o posto de observador imparcial, o pintor se deixa levar pelas fabulações de Capadose. Tal inclinação à fantasia nos é indicada logo na chegada de Lyon à casa dos Stayes, quando o protagonista, passando em revista o aposento onde ficará hospedado, alegra-se ao ver na cabeceira um romance de Sheridan Le Fanu. Escritor famoso pelas narrativas de terror e mistério, Le Fanu representava para Lyon o tipo de “leitura ideal para as horas da madrugada numa casa de campo” (p. 110). Não por acaso, ele se vê propenso a acreditar na história inventada por Capadose de que a residência dos Stayes estava povoada de fantasmas:

Se não chegara a ficar numa casa comprovadamente assombrada, havia pelo menos (possuindo um temperamento artístico) observado os grandes salões sombrios e as escadas às vezes um tanto arrepiantes; graças à sua imaginação, um efeito sinistro sempre se fazia sentir ao ouvir o som dos próprios passos ecoando pelos longos corredores ou no modo como, no inverno, a lua entrava pelas janelas altas e vinha iluminar o topo das escadas (p. 133).

É notória, portanto, a suscetibilidade de Lyon ao fantástico (POWERS, 1961). Não obstante seu caráter irreal, tais histórias despertavam curiosidade. Da mesma maneira que Lyon estava ansioso por começar a leitura do romance de Le Fanu, os conhecidos de Capadose também se deleitavam com as invenções do coronel. Apesar de terem consciência da completa inverossimilhança de seus contos, interessavam-se por eles. Em suma, o fascínio do coronel “era tão contagioso que o ouvinte ficava mais ou menos do seu lado, contra todas as probabilidades” (JAMES, 2012, p. 144).

Nesse sentido, embora Lyon seja o personagem-pintor do conto, Capadose é igualmente construído à semelhança de um artista. Para criar suas histórias, Lyon reconhece que o coronel “manuseava o pincel – na condição de contador de casos – com tanta liberdade” (p. 135). Por conseguinte, tal como qualquer artista, Capadose sofria de tempos em tempos bloqueios criativos: “A musa soprava-lhe a inspiração a seu bel-prazer; e, às vezes, o deixava sozinho” (p. 143). Ademais, ele tampouco escapava das críticas; nas ocasiões em que era alvo de escárnio, “aderia ao riso dirigido contra ele mesmo – admitia que estava fazendo uma experiência e que muitos de seus casos tinham um caráter experimental. Ainda assim, jamais se retratava ou batia em retirada – mergulhava e voltava a surgir em outro lugar” (p. 143). Como se observa, a resposta de Capadose estava à altura da reação de muitos artistas e

34 Criação & Crítica

escritores que se viam incompreendidos. Em vez de se renderem, retrucavam com ironia e se dedicavam com ainda mais afinco à sua atividade.

Há, entretanto, outro aspecto significativo da criação de Capadose como artista: o desinteresse de suas mentiras. Quando passa a desconfiar da veracidade dos contos do coronel, Lyon se empenha em obter mais informações a respeito de sua personalidade. Nas conversas com Sir David, o pintor se inteira de que as mentiras de Capadose são já um fato conhecido; entretanto, para o ancião, o coronel não era de modo algum uma pessoa de má índole: “Esse sujeito está longe de ser um tratante. Não há nele nenhum mal, nem más intenções; não rouba, nem trapaceia, nem joga ou bebe. Ele é muito gentil, é apegado à esposa e adora suas crianças. Simplesmente não consegue nos dar uma resposta direta” (p. 137). Em suas averiguações, Lyon pôde igualmente constatar que, a despeito da propensão à mentira, Capadose respeitava o exército e era um funcionário exemplar. Ainda que gostasse de florear suas aventuras de caça, raramente se gabava das façanhas militares. Ao verificar, portanto, que o coronel não agia de má-fé, Lyon chega à conclusão de que ele é “um mentiroso platônico”, ou seja,

é desinteressado, não age visando a algum tipo de ganho ou com a intenção de ferir. Trata-se da arte pela arte, e ele é motivado pelo amor à beleza. Tem, no seu íntimo, uma visão das coisas como poderiam ou deveriam ter sido, e colabora com uma boa causa simplesmente substituindo uma nuance. Ele pinta, isso é tudo, e eu também! (p. 142).

Como um artista, Capadose tem preocupações estéticas. Não existe, por trás de suas invenções, uma finalidade específica; isento da obrigatoriedade de retratar a realidade dos fatos, o coronel visa tão somente a produzir um efeito harmonioso. Ao ser “motivado pelo amor à beleza”, ele busca criar uma espécie de fruição estética. Por essa perspectiva, Capadose assume o papel que deveria ser desempenhado por Oliver Lyon. Embora no início do conto o pintor se apresente como o artista imparcial que consegue observar a sociedade com um olhar distanciado, ele contaminará sua pintura com objetivos pessoais.

Ao encontrar Everina Brant depois de tanto tempo, Lyon tem seu antigo amor reavivado. Lembrando-se de quando a conhecera em Munique, o pintor descreve a amada como a mais “pura” e “adorável” das mulheres (p. 118). Essa idealização, por sua vez, vai sendo reforçada ao longo do texto. Para Lyon, Everina era “simples, gentil e boa” (p. 125). Sempre muito “direta e franca” (p. 118), deveria ser considerada “límpida como a água da fonte” (p. 138).

Pela imagem que Lyon constrói de Everina, não causa espanto o despeito por ter sido rejeitado. Em Munique, o protagonista era ainda um pintor iniciante e sem recursos, e por essa razão tivera seu pedido de casamento recusado por Everina. À

34 Criação & Crítica

época, recorda-se Lyon, “[t]odos os artistas do lugar estavam apaixonados por ela, mas ela não se dignava a olhar para gente ‘como nós’” (p. 119). O ressentimento de não ter sido o eleito da antiga amada se acentua quando Lyon passa a reparar nas qualidades do coronel. De início, o pintor reconhece que, dentre todos os cavalheiros presentes no jantar, Capadose se destacava pela voz mais agradável: “Tratava-se de um órgão animado, vívido, porém masculino, exatamente a voz que, na visão de Lyon, um ‘homem atraente’ como aquele deveria ter” (p. 119). Para completar o conjunto, o coronel exibia ainda trajés vistosos e se portava de maneira elegante. No instante em que o pintor o avistou de pé, “em porte ereto diante da lareira, emitindo grandes baforadas de fumaça, não se admirou que Everina não se arrependesse de haver rejeitado o pedido de casamento dele, Lyon” (p. 129).

A inveja que Lyon nutria por Capadose é aqui de todo escancarada. Seu único consolo residia no fato de que, caso tomasse conhecimento das mentiras do marido, Everina lamentaria profundamente a escolha de não ter se casado com o pintor. Na visão de Lyon, a idoneidade dela não lhe permitiria tolerar um esposo embusteiro, pois “tinha na conta de uma verdade inabalável que não importa o que outras mulheres se mostrassem inclinadas a fazer, ela, desde sempre, havia provado ser incapaz de cometer um deslize” (p. 138). Tal verdade inabalável, conforme veremos adiante, irá se mostrar um tanto instável. Ainda assim, Lyon engaja-se numa fervorosa empreitada para revelar a Everina a autêntica natureza do marido.

É claro que, se não fosse o envolvimento de Lyon com Everina, o pintor não levaria a sério as mentiras de Capadose; ao contrário, “poderia ter encarado as más ações do coronel como um divertimento” (p. 142). Não obstante, toma como objetivo primeiro mostrar à Sra. Capadose que ele era superior ao homem com quem ela havia se casado; numa atitude de extrema vaidade, confessa

a si mesmo que gostaria de se aproximar dela para fazê-la sentir que haveria mais dignidade numa união com outra pessoa. Até sonhou com a hora em que, com o rosto ruborizado, ela lhe pediria para não a repreender. Então ele se mostraria consolado – seria quase magnânimo (p. 145).

Como se nota, Lyon é exclusivamente motivado por um sentimento de orgulho. No seu íntimo, espera com ansiedade o momento em que Everina se humilhasse diante dele. Só assim vingaria o ego ferido de ter sido desprezado. Para levar a cabo seu propósito, compromete-se a pintar um retrato do coronel, “uma operação da qual prometia a si mesmo extrair uma grande satisfação pessoal” (p. 146). A seu ver, a pintura seria o instrumento necessário para desvelar a índole de Capadose. Na execução da obra, ele fazia as vezes não somente do pintor mas também do “psicólogo”, afinal, “[j]á se firmara nele a impressão de que ninguém conseguia expor o coronel melhor do que ele, e não o fazia apenas por instinto, mas

34 Criação & Crítica

deliberadamente” (pp. 146-147). Nesse ponto, é interessante percebermos como o texto nos apresenta uma outra ideia de arte. Enquanto as narrativas fantasiosas de Capadose distorciam a realidade e, por isso, não tinham o compromisso de se ater aos fatos, a pintura de Lyon era guiada pelo pressuposto de revelar a verdade. Em sua obsessão, o protagonista “se mostrava determinado a tornar seu personagem perceptível mesmo à mais fraca inteligência – de forma tão exagerada como o homem de carne e osso parecia aos seus próprios olhos” (p. 151). Numa espécie de pungente realismo, a arte é aqui encarada como a maneira mais eficiente de denúncia.

Ao observar Capadose posando para o quadro, Lyon sentia-se cada vez mais instigado; além de ter incorporado o “estado de espírito adequado, mostrava-se fascinado pelo seu tema e profundamente interessado no problema” (p. 151). Entusiasmado com o trabalho, experimentava “a satisfação de perceber a vida crescendo e crescendo sob seu pincel” (p. 152). Por essa razão, tinha plena confiança de que estava produzindo uma obra de valor e chegara até mesmo a cogitar a possibilidade de enviá-la para a Academia.

Prestes a terminar o quadro, Lyon parte para uma viagem de férias, mas, nesse ínterim, proíbe Everina e o marido de verem a obra enquanto estivesse fora. Qual não é sua surpresa quando, ao regressar de improviso, flagra o casal em seu estúdio a fitar o retrato. Inicialmente tomado de susto por ouvir um grito, Lyon busca às escondidas identificar quem havia invadido o ateliê. Como sua presença não fora notada, pôde observar todo o episódio à distância:

A cena que se desenrolara diante dos olhos de Lyon foi das mais extraordinárias já contempladas por ele. Certo pudor e o fracasso em compreendê-la a princípio o impediram de interrompê-la, pois o que via agora era uma mulher que se atirara ao peito do companheiro enquanto se entregava a um choro convulsivo – e essas influências foram seguidas, um minuto depois (os minutos eram muito poucos e muito curtos), por um motivo muito claro que agora o obrigava a recuar um passo para trás da cortina. Posso acrescentar que também o levou a se aproveitar para observar mais detidamente através de uma fenda que abriu ao separar as duas metades da cortina. Tinha perfeita consciência do que estava prestes a fazer: assumir o papel de alcoviteiro, de espião, mas também sabia que algo muito estranho, a que por acaso tivera acesso, estava prestes a acontecer, e de que, se em alguma medida não lhe dizia respeito, por outro lado aquilo decididamente tinha a ver com ele (pp. 161- 162).

Uma das passagens mais emblemáticas do texto, o trecho citado coloca Lyon numa dupla posição: a de espectador e a de criador. Como espectador, ele tem diante de si um tableau (ROSENBERRY, 1961) no qual é representada uma cena de intimidade entre os Capadose. Todavia, ainda que permaneça à parte da situação, o

34 Criação & Crítica

protagonista tem consciência de que provocara aquela tensão. No caso, é o artista quem assiste aos efeitos da própria obra.

Escondido atrás da cortina, ele avista a Sra. Capadose agarrada ao marido num choro descontrolado, “como se seu coração fosse se partir” (JAMES, 2012, p. 162). O coronel, por sua vez, numa atitude destemperada, gritava: “Maldito, maldito, maldito!” (p. 162). Como também podia contemplar o quadro do lugar onde se encontrava, o pintor se admirou com seu trabalho: “estava impressionado com a ideia que transmitia de algo vivo – não imaginara que fosse tão magistral” (p. 162). Em oposição à satisfação de Lyon, a Sra. Capadose fora acometida por um “acesso de consternação e ressentimento” (p. 162). Considerando a pintura uma traição, lamentava-se com o marido: “Tudo o que não deveria estar, tudo o que ele viu, é horrível!” Sua maior apreensão, contudo, dizia respeito à divulgação do quadro: “Ele sabe, ele viu. Todos vão saber, todos vão ver. Imagine esta coisa na Academia!” (p. 163).

O temor de Everina demonstra que o retrato de Capadose era, com efeito, uma “obra corrompida”⁷ (MARTINEAU, 1972, p. 20, tradução nossa); se viesse a público, o lado mais sombrio do coronel seria exposto. É nesse instante, portanto, que presenciamos o clímax do conto. Tomado por uma fúria repentina, Capadose vale-se de um punhal que encontrara por acaso no estúdio e crava-o na tela, abrindo um enorme rasgo: “Então arrancou-o fora e apunhalou de novo várias vezes o rosto do retrato, exatamente como se esfaqueasse uma vítima humana: o efeito era o mais estranho possível – uma espécie de suicídio figurativo” (p. 164). Tema recorrente na literatura, a distinção entre o sujeito e a imagem do retrato é de todo ofuscada. Numa tênue fronteira entre a vida e a arte, Capadose, ao destruir a pintura, tinha a sensação de aniquilar a si próprio. Não à toa, após o ataque, livra-se rapidamente do punhal, olhando-o como se “estivesse sujo de sangue” (p. 164).

Se o quadro causara aversão ao casal Capadose, o pintor, por seu turno, não podia se conter de alegria com o resultado da obra. Embora tenha testemunhado a investida do coronel, Lyon não se abalara com a destruição da pintura; ao contrário, estava triunfante em ter a comprovação daquilo que tanto desejava, isto é, de que Everina realmente se atormentava com os engodos do marido:

O mais estranho de tudo [...] foi o fato de Oliver Lyon não ter feito um movimento sequer para salvar o quadro. Mas não se sentia como se o estivesse perdendo ou como se não se importasse com isso; era mais como se adquirisse uma certeza. Sua antiga amiga estava envergonhada do marido, e ele fizera com que se sentisse assim, e havia obtido um grande sucesso, ainda que o quadro estivesse reduzido a trapos. A revelação o tinha arrebatado de tal forma – como,

⁷ “a corrupt masterpiece”.

34 Criação & Crítica

na realidade, toda aquela cena – que, ao descer as escadas depois que o coronel saíra, estava tremendo, tomado pela agitação e pelo sentimento de felicidade (pp. 164-165).

Caso essa passagem fosse o desfecho da história, teríamos um conto moral. Tal como esboçado previamente nos Cadernos de James, Everina, devido aos seus valores éticos, ficaria dilacerada com a conduta do marido. Ademais, a arte assumiria aqui a função de edificar. Lyon, com o olhar aguçado de artista, seria o responsável por denunciar os vícios da sociedade.

Para benefício do leitor, o conto apresenta uma problemática mais complexa. A despeito do choque inicial, os Capadose não têm a vida alterada por conta do quadro. Na expectativa de ser procurado pelo casal, ou ao menos por Everina, Lyon se frustra de não ter ouvido qualquer notícia deles. Algum tempo depois, convidado a jantar em sua residência, o pintor surpreende-se com a desfaçatez dos dois ao cumularem a obra de elogios, fingindo completa ignorância sobre a destruição da tela. Ao ser diretamente interpelado por Lyon, o coronel não apenas nega ser o autor do ataque como culpa uma inocente. Inventando uma história totalmente descabida, Capadose alega ter visto a modelo Geraldine nas redondezas do estúdio e não hesita em responsabilizá-la pela ruína da pintura. Inconformado diante do despropósito que acabara de ouvir, Lyon reflete: “Era por isso que estivera esperando – o dia em que o coronel acabaria por sacrificar gratuitamente uma pessoa inocente. E seria sua mulher conivente com essa atrocidade final?” (p. 169). Para completa desilusão do protagonista, Everina corrobora a insolência do marido. Além de confirmar a teoria absurda de que Geraldine fosse culpada, a Sra. Capadose não demonstra qualquer escrúpulo em mentir. Encarando o pintor “bem de frente, sem o menor rubor sequer, sem empalidecer, sem evasivas” (p. 173), ela diz ter simplesmente adorado o quadro. Para o artista, “as palavras da esposa foram o toque final; aquilo fez com que toda sua visão desmoronasse – sua teoria de que, secretamente, ela seguia sendo sincera” (p. 172).

De certa maneira, a atitude de Everina não chega a surpreender o leitor. Ao longo da narrativa, temos pistas de que seu caráter talvez fosse duvidoso. Numa das conversas entre Lyon e Sir David, por exemplo, o ancião alega que a Sra. Capadose estava já habituada às mentiras do coronel; como era apaixonada pelo marido, ela poderia facilmente ser uma connoisseur, pertencendo ao grupo de mulheres que “sentem simpatia por um companheiro de ofício” (p. 137). Quanto a Lyon, embora idealizasse Everina, também se mostrara reticente em certas ocasiões. Ainda que a observasse atentamente, era incapaz de assegurar “que estivesse sendo consumida por algum sentimento secreto de vergonha” (p. 140). Quando reparava nos olhos dela, não percebia ali “nenhum indício de uma consciência constrangida” (p. 140).

34 Criação & Crítica

A partir da revelação da verdadeira natureza de Everina, cabe aqui pensarmos o papel da arte nesse processo. Num primeiro momento, a pintura de fato desmascara a personagem. Frente ao quadro, Everina parece ver a própria infâmia diante de si. Contudo, o tormento é passageiro. Num breve intervalo de tempo, a antiga amada de Lyon volta a ser hipócrita. Para Ora Segal (1965), tal atitude estaria relacionada à recusa de Everina em divulgar sua desonra ao mundo. Com efeito, a única circunstância na qual a Sra. Capadose demonstra fragilidade é quando acredita estar a sós com o marido. Todavia, a despeito da postura orgulhosa diante dos outros, Everina não titubeia em culpabilizar uma inocente. Como verificamos há pouco, ela não sente remorso em acobertar o marido. Nesse sentido, a pintura em nada contribuiu para que a Sra. Capadose repensasse seu comportamento. Sem qualquer função edificante, a arte não tem aqui a capacidade de redenção.

Por extensão, o artista tampouco consegue controlar sua obra. Não obstante o afã de expor a falsidade do coronel, Lyon fracassou em sua tarefa. Segundo Lyall Powers (1961), o protagonista acabou por sacrificar o artista pelo homem, isto é, utilizou-se da arte para interesses próprios. Em contrapartida, as narrativas fantasiosas do coronel funcionavam por si mesmas. Apesar de sua total improbabilidade, tinham um efeito harmonioso e atraíam o ouvinte.

É curioso verificar, portanto, como o conto se apropria da ideia de mentira para problematizar o estatuto da arte. Capadose era, a princípio, o mentiroso a ser desmascarado. No entanto, como contador de histórias, suas invenções eram tão bem construídas que o ouvinte deixava-se levar. Lyon, por sua vez, disposto a usar o papel de artista para revelar a verdade sobre o coronel, decepciona-se ao constatar que Everina, tida por ele como a mais honesta das mulheres, é tão cínica quanto o marido. Nesse ínterim, o leitor igualmente precisa desconfiar da narração que lhe é contada. Por meio do discurso indireto livre, os episódios nos são expostos exclusivamente pela perspectiva de um personagem que é incapaz de observar a relação entre o casal com neutralidade.

A suspeitabilidade de Lyon foi objeto de discussão de vários críticos (POWERS, 1961; SEGAL, 1965; BOOTH, 1983). Alguns deles, como Lyall Powers, valeram-se desse recurso para considerá-lo um sujeito desprezível. Além de afirmar categoricamente que o pintor está equivocado sobre o caráter de Capadose, Powers defende que, dentre os personagens do conto, Everina é a única que possui uma visão nítida dos acontecimentos. Já à época em Munique, atesta o autor, ela conseguira identificar a “natureza ciumenta e vingativa”⁸ de Lyon (1961, p. 366, tradução nossa). Pelos elementos fornecidos no conto, não é possível determinar qual a opinião de Everina a respeito do pintor. Sabemos, apenas, que ela o descartara na juventude porque ele era pobre. Ademais, ainda que Lyon seja retratado como um personagem

⁸ “Lyon’s jealous and vengeful nature”.

34 Criação & Crítica

deveras orgulhoso, seu egoísmo é atenuado em certas ocasiões. Por exemplo, como Everina havia lhe informado os horários em que ele poderia visitá-la, o pintor chega a conjecturar que ela de fato gostava dele. Segundo o diagnóstico do narrador, “[a] essa altura, a curiosidade de Lyon pode parecer presunçosa, mas é preciso permitir algo a um homem desapontado” (JAMES, 2012, p. 145). Em outro momento, embora estivesse encantado com o quadro quase terminado, Lyon, “mais uma vez, sentia-se um pouco envergonhado de si mesmo” (p. 153).

Diferentemente de um tipo inescrupuloso, Lyon era tão somente um sujeito comum. Feito qualquer outra pessoa, foi tomado pelo ciúme e pelo orgulho. Por essa razão, não nos é apresentado como um artista superior, mas sim como alguém suscetível a falhas. Ao se esforçar para escancarar a realidade, não se deu conta de que estava demasiado envolvido na história. Contrariamente ao que Lyon acreditava, a arte não se encarrega de fornecer uma verdade inabalável. Assim como as fantasias de Capadose e as narrativas de mistério de Le Fanu, é concedida à arte a irreverência da mentira. Isenta de responsabilidade, deixa a cargo do ouvinte, do espectador ou do leitor a tarefa de aceitar aquilo que mais lhe convém. No caso de “The Liar”, cabe apenas ao leitor o papel de desemaranhar os fios de uma história em que ninguém é confiável.

Tais reflexões suscitadas pelo conto se tornam ainda mais interessantes quando situadas dentro do projeto estético de Henry James. Figura de destaque no cenário finissecular inglês, James escreveu uma série de textos críticos em que o fazer artístico se coloca como questão central. Não por acaso, “A Arte da Ficção” (1884) foi tomado como referência por muitos autores da virada do século que almejavam uma maior independência no campo literário. Escrito em resposta à palestra “The Art of Fiction”, proferida por Walter Besant em abril de 1884 na Royal Institution, o texto contesta a premissa de que existem ensinamentos infalíveis para a boa realização de uma obra. Segundo James, a arte

vive de exercício, e o próprio sentido do exercício é a liberdade. A única obrigação que devemos imputar previamente a um romance, sem cair na acusação de arbitrariedade, é a de que seja interessante. Essa responsabilidade geral é a única que vejo repousar sobre ele. As formas como ele é livre para tentar atingir esse resultado (de ser interessante) são surpreendentemente numerosas, e só podem sofrer com restrições e prescrições. São tão variadas quanto o temperamento do homem, e bem-sucedidas à medida que revelem uma mente particular, diferente da dos outros. [...] Traçar uma linha a ser seguida, um tom a ser obtido, uma forma a ser preenchida, é uma limitação dessa liberdade e uma supressão justamente daquilo por que estamos mais curiosos (JAMES, 2011, p. 19).

34 Criação & Crítica

Ao clamar por tal liberdade, o autor cria uma espécie de manifesto artístico em que prevalece a autonomia estética da literatura, mais especificamente a do romance. Reconhecendo as múltiplas feições desse gênero, James assume que a qualidade de ser interessante é o único requisito que se pode exigir de uma obra. Para tanto, cabe somente ao escritor escolher a forma de lograr esse resultado. No que concerne à crítica, em vez de delimitar o assunto ou as ideias de um texto literário, é seu papel avaliar apenas se a execução foi satisfatória. Por essa razão, James condena a usual distinção entre romance e novel⁹: “Não vejo nenhuma obrigação que o ‘romancer’ tenha que o ‘novelist’ não tenha; o padrão de execução é igualmente alto para os dois” (JAMES, 2011, p. 28). Não é de se estranhar, portanto, que as histórias fantasiosas de Capadose não sejam depreciadas em “The Liar”. Feito um “romancer”, o coronel consegue despertar o interesse dos ouvintes, o que para James constitui um mérito. De modo similar, Lyon tampouco é julgado pelo seu gosto literário; o que está em jogo no conto não é a preferência do personagem por romances de terror, mas sim sua obsessão por atribuir à arte uma função.

Disposto a desvendar a essência de Capadose, o pintor falha ao acreditar que a arte é portadora de uma única verdade. Para James, o grande desafio do artista consiste justamente em fixar a medida da realidade. Ao partir do pressuposto de que a “humanidade é imensa, e a realidade tem uma miríade de formas” (JAMES, 2011, p. 22), o autor confere ao artista a liberdade de se apropriar dos fatos a seu bel-prazer. Em mais de um momento, James menciona em seu projeto crítico a ideia de “produzir uma realidade”, isto é, de criar uma “ilusão de vida” (2011, pp. 23-24). Tal concepção é bastante elucidativa da teoria estética de Henry James. A seu ver, é permitido à arte

⁹ Em fins do século XVIII, Clara Reeve (1785) escreve um famoso tratado em que distingue a ficção entre romance e novel. A primeira categoria, segundo ela, diz respeito às histórias de fantasias, com personagens e aventuras notoriamente irrealis; já a segunda corresponde à representação do cotidiano, na qual os costumes de uma época, a partir de um registro prosaico, soam familiar ao leitor. Diz a autora: “O Romance é uma fábula heroica, que trata de personagens e coisas fabulosas. – O Novel é um retrato dos costumes e da vida real, bem como da época na qual foi escrito. O Romance apresenta uma linguagem sublime e elevada, descrevendo aquilo que nunca aconteceu e que provavelmente nunca acontecerá. – O Novel nos dá uma visão familiar dos fatos, tal como se passam todos os dias diante de nossos olhos, como se pudessem acontecer com um amigo, ou com nós mesmos; e sua perfeição consiste em apresentar cada cena de modo muito tranquilo e natural, fazendo com que se pareçam tão prováveis que chegamos a acreditar (ao menos enquanto estamos lendo) que tudo aquilo é real, a ponto de sentirmos as alegrias e as angústias das personagens da história como se fossem nossas” (p. 111, tradução nossa).

No original: “The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. – The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation of such things, as pass everyday before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own” (p.111).

34 Criação & Crítica

fabricar o real. A construção dessa realidade, por sua vez, deve estar em consonância com o funcionamento interno da obra; em outras palavras, a elaboração do real tem de ser bem executada.

Nesse sentido, “The Liar” pode ser tomado como representativo dos princípios estéticos de James. Conforme discutido anteriormente, não é possível confiar em nenhuma personagem; ao contrário, cada uma manipula a realidade à sua maneira, de modo a dificultar o esclarecimento imediato do leitor. O texto, portanto, coloca em evidência o caráter engenhoso da arte. Num claro diálogo com a produção teórica de James, a esfera artística não tem aqui qualquer obrigatoriedade moral, sendo livre para forjar realidades. Lyon, ao se apropriar da arte como instrumento de denúncia, rompe com esse preceito fundamental e fracassa como artista. O exemplo do pintor integra o rol de personagens-artistas de Henry James. Partidário da arte como entidade autônoma, o autor não apenas formula seus princípios estéticos em textos críticos, mas busca igualmente explorá-los no plano ficcional. “The Liar”, ao tornar mais complexo o problema da representação artística, parece corroborar a provocação engenhosa de James: “Em que medida um propósito numa obra de arte é uma fonte de corrupção não tentarei saber; o que me parece menos perigoso é o propósito de fazer uma obra perfeita” (2011, p. 38).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOOTH, Wayne. “The Two Liars in ‘The Liar’”. In: BOOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction* (1961). 2 ed. London: The University of Chicago Press, 1983.

JAMES, Henry. “A arte da ficção” (1884). In: JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.

JAMES, Henry. “Notebook II”. In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (Orgs.). *The Notebooks of Henry James* (1947). Nova York: George Braziller, 1955.

JAMES, Henry. “O mentiroso” (1889). In: JAMES, Henry. *Vida de artista: quatro contos sobre pintores*. Seleção, introdução e tradução por Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 109-175.

JAMES, Henry. “Prefácio a ‘Os papéis de Aspern’” (1908). In: JAMES, Henry. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas por Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003, p. 219-243.

MARTINEAU, Barbara. “Portraits Are Murdered in the Short Fiction of Henry James”. *The Journal of Narrative Technique*, Ypsilanti, v. 2, n.1, p. 16-25, 1972.

MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. “Introduction”. In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (Orgs.) *The Notebooks of Henry James* (1947). Nova York: George Braziller, 1955.

34 Criação & Crítica

POWERS, Lyall. "Henry James and The Ethics of The Artist: 'The Real Thing' and "The Liar"". *Texas Studies in Literature and Language*, Austin, v.3, n. 3, p. 360-368, 1961.

REEVE, Clara. *The Progress of Romance*. 2 vols. Colchester and London, 1785.

ROSENBERRY, Edward. "James's Use of Hawthorne in 'The Liar'". *Modern Language Notes*, Baltimore, v. 76, n. 3, p. 234-238, 1961.

SEGAL, Ora. "The Liar: A Lesson in Devotion". *The Review of English Studies*, Oxford, v. 16, n. 63, p. 272-281, 1965.

Recebido em: 18/08/2022

Aceito em: 15/12/2022