

Henry James e o caso de “Os amigos dos amigos”

MARCELO PEN

RESUMO

Por meio do exame do conto “Os amigos dos amigos” (“The friends of the friends”), de Henry James, bem como de seu processo de criação, este trabalho investiga a categoria do duplo confrontando as suas fontes primitivas com sua adoção na narrativa moderna — um confronto que nos permite sugerir uma chave de interpretação para a ficção jamesiana, e ainda discutir a presença do sobrenatural numa sociedade que privilegia o espetáculo, a publicidade, a novidade, o consumo e o progresso.

PALAVRAS-CHAVE: *Henry James; narrativa oitocentista; duplo; sociedade moderna.*

ABSTRACT

In order to investigate the category of the double or the Doppelgänger, this paper examines both the short story “The friends of the friends”, by Henry James, and its literary creation. By checking the primitive sources of such category against its adoption in the 19th-century narrative, we suggest a key for interpreting the Jamesian fiction, and also discuss the survival of the supernatural in a society that favors the spectacle, the advertising, the novelty, the consumption of goods, and the progress.

KEYWORDS: *Henry James; 19th-century narrative; Doppelgänger; modern society.*

Não há nada socialmente mais constrangedor do que, convidado a uma festa, ser ignorado pelo anfitrião. É isso que Henry James, o anfitrião, de certo modo faz ao incluir o conto “Os amigos dos amigos” no volume 17 de sua esplêndida *Edição de Nova York* de obras escolhidas e não dedicar a ele quase que o menor comentário. Ao tomo 17 pertencem “O altar dos mortos” e “A fera na selva”, e sobre essas novelas o autor tece longas considerações no prefácio. Sobre “A vida privada” e “Julia Bride”, também tem o que dizer, embora esta última lhe pareça deslocada no conjunto. Mas aos “Amigos dos amigos”, assim como a “Owen Wingrave”, “Sir Edmund Orme” e “A coisa realmente certa”, reserva o tratamento, digamos, coletivo. São todas, segundo ele, composições cuja distinção é a de serem divertidas. Assim como “A bela esquina”, não teriam existido não fosse o seu amor por “uma história como história”, ou seja, o seu interesse na criação das cenas, na deflagração do drama, na elaboração do suspense, da surpresa, do alívio, tendo em vista o deleite do leitor preferencialmente sagaz. Depois

de observar que “A bela esquina” representaria uma dessas “fantasias acabadas” que falam melhor por si próprias, constata que este também seria o caso de “Os amigos dos amigos”, de que ainda se despede com uma ironia pouco habitual para o trato da própria obra — acrescentando que ele provavelmente “não permite nenhum outro comentário”¹.

Pouco antes James confessara ter dificuldade para trazer à memória o germe de “Os amigos dos amigos”, bem como de “Owen Wingrave”, “Sir Edmund Orme” e “A coisa realmente certa”. Como se sabe, seu método geral de avaliação, nos prefácios à *Edição de Nova York*, consiste em confrontar este germe ou fonte primária, colhido de suas notas e reminiscências, com o córrego, lago ou rio formados na versão final da obra editada. James até admite que é capaz de localizar essas narrativas em seus cadernos de apontamentos, mas já não consegue lembrar “como inicialmente acordaram neste berço grosseiro”² — isto é, como em suma foram parar ali. Sobre “Owen Wingrave” ao menos se recorda de que o conto foi motivado pela figura de um jovem rapaz sentado no banco do Kensington Gardens numa tarde de verão, conquanto não saiba como, a partir disso, surgiu a história. Mas positivamente nada dos “Amigos dos amigos”.

O enredo gira em torno de dois personagens, um homem e uma mulher muito parecidos um com o outro, que nunca se veem, apesar das inúmeras tentativas de seus amigos de lhe promoverem o encontro. A estranha simetria de suas circunstâncias reside sobretudo no fato de que cada um deles recebeu, pouco antes do anúncio do falecimento, a visita do espectro de seu genitor (o pai, no caso dela; a mãe, no dele). Se o evento funesto fez com que ela viesse a ser conhecida como aquela que viu o fantasma do pai, a longa sucessão de desencontros passa a ser tema de fofoca e até de pilhéria na sociedade, apesar do crescente desconforto, vergonha e até mesmo terror que a situação começa a infundir em ambos. A história é contada por uma narradora que, no curso dos acontecimentos, fica noiva do homem e, por ciúmes, decide frustrar um encontro que ela própria precipitadamente marcará entre os dois. Ela desmarca com o noivo, mas nada avisa à amiga, que vai até sua casa e, no fim, imagina que foi o outro o responsável pelo novo desencontro. O fato é que horas mais tarde, na mesma noite da reunião frustrada, a mulher morre. A narradora toma ciência do falecimento no dia seguinte quando, arrependida, vai à casa da amiga para confessar a fraude. Ao contar a notícia ao noivo, este revela que a amiga lhe fizera uma visita na noite anterior. Para a narradora, ele a vira como anteriormente havia visto a mãe: numa visita fantasmagórica. Para o noivo, a outra fora ter com ele ainda em vida. O cotejo dos fatos não conduz a nenhuma conclusão definitiva. Os preparativos para o casamento seguem conforme o planejado até que a narradora confronta o noivo, acusando-o de continuar encontrando-se, todas as noites, com

[1] James, Henry. *The art of the novel*. Org. Richard P. Blackmur. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1937, pp. 252-62.

[2] *Ibidem*.

[3] No original, “It was the result [...] of an unquenchable desire [...] a response to an irresistible call”. Uso, no geral, a boa tradução de José Paulo Paes confrontada com o original, propondo ligeiras mudanças quando há exigência de maior rigor para a análise. Todas as citações do conto, portanto, referem-se a: James, H. *Até o último fantasma*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 65-95; e James, H. *The turn of the screw and other stories*. Nova York: Oxford University Press, 1992, pp. 81-111.

[4] Matthiessen, F. O. e Murdock, Kenneth B. *The notebooks of Henry James*. Nova York: Oxford University Press, 1947, pp. 231 e 241-45.

[5] Na época ele escreveu: “Pego da minha velha pena de novo — a pena de todos os meus velhos e inesquecíveis esforços e lutas sagradas. Para mim — hoje — nada mais preciso dizer. Alto, amplo e pleno o futuro ainda se abre. É agora que realmente posso produzir a obra da minha vida. E vou produzir. Só preciso enfrentar meus problemas”. *Ibidem*, p. 179.

a mulher morta. Ele refuta a alegação, mas, quando é instado a escolher entre a narradora e a outra, mostra-se evasivo e zombeteiro. Ela rompe o compromisso de casamento. Seis anos mais tarde, ao saber da morte dele, comenta que o óbito só confirma a sua teoria, no sentido de que este seria o “resultado de um insaciável desejo”, a “resposta a um chamado irresistível”³.

Percorrendo os *notebooks* de James encontramos o esqueleto dramático desse conto num estágio bastante avançado num apontamento de 10 de janeiro de 1896. E até mesmo algumas expressões posteriormente utilizadas no conto, como a descrição do casal fadado a sempre desencontrar-se como “dois baldes num poço”. Regressando algumas semanas até o dia 21 de dezembro de 1895 vemos uma anotação com um tratamento um pouco menos desenvolvido, mas também bastante claro: o conto se basearia na “ideia, ou amostra de fantasia, sobre duas pessoas que regularmente ouviram falar uma da outra, que estiveram regularmente perto uma da outra e que regularmente se desencontram”. Nesse argumento ainda não percebemos a ambiguidade do conto acabado; a pessoa morta indubitavelmente aparece e os dois “se encontram e, se necessário, amam-se. — Eles veem, eles sabem, tudo o que poderia ter sido possível se *tivessem* se encontrado”. Também estavam presentes para James a necessidade de o conto ser curto (para os padrões do autor), o pressuposto de que o fantasma deveria ser da mulher e não do homem e a conveniência de a história ser relatada por uma terceira pessoa. Aqui ele curiosamente “assume” a posição desse personagem: “Eu contei a um sobre o outro — é principalmente por meu intermédio que eles sabem um do outro. Eu não devo ser tanto um *entremetteur* ou uma *entremetteuse*: eu posso até ser um pouco relutante ou desconfiado, até mesmo um pouquinho ciumento, se o mediador for uma mulher”. Nesse ponto, James mais ou menos se decide, voltando ao tratamento na terceira pessoa, que a história ganharia interesse se fosse contada por uma mediadora e que ela, mordida pelo ciúme, adivinha ou sente que o homem a quem “mais ou menos ama” continua a encontrar-se com a mulher morta. Ou seja, o elemento do ciúmes também estava presente nesse estágio⁴.

F. O. Matthiessen e Kenneth B. Murdock, os editores dos *notebooks*, creem enxergar a origem dessa história numa anotação datada de dez meses antes (5 de fevereiro de 1895), pouco após o retumbante fracasso da peça *Guy Domville*, o maior malogro da carreira de James⁵. O registro feito logo após o dramático retorno à ficção está associado à ideia do “tarde demais — de uma amizade, paixão ou elo — de um afeto muito desejado e aguardado, estabelecido tarde demais? — quero dizer, completamente tarde demais para a vida”. Nesse esboço bastante nebuloso de história (“a mera sugestão de uma sugestão”), eles podem se encontrar, “mas apenas para separar-se e sofrer, quando algum deles

está morrendo ‘ou algo assim’ [...] É amor, é amizade, é compreensão mútua — o que quisermos [...] É uma paixão que poderia ter sido”. James acrescenta que não se trata simplesmente do caso de uma pessoa casada encontrar a paixão verdadeira; a circunstância do casamento é mero detalhe. Entrementes, outro fato ocorre. Para James, esse outro fato não relativo ao matrimônio é “o desperdício da vida”, desperdício este que, por sua vez, “é a implicação da morte”⁶.

[6] *Ibidem*, pp. 182-84.

Após uma breve pausa, o autor embarca numa outra direção um tanto mais misteriosa (refletindo que porventura haja ali, como de fato há, pelo menos duas histórias), adicionando ao tema o “*conchetto*” de um homem de gênio que renuncia “à sua ambição, ao sonho de sua juventude, a seu gênio, talento e vocação”, em troca de algo muito inferior, mundano e mercenário. James concebera esse “*conchetto*” um ano antes e, naquela época, chamara a trágica consciência dessa situação “de morte em vida” (*living death*). A morte significa a renúncia, o desperdício de uma vida. Esse homem se casa com uma mulher que está cercada pela vida, mas que representa a morte. No passado, ele havia abandonado a amada, que se casara e tivera filhos, mas tanto esses descendentes quanto o marido morreram. Ela estaria assim cercada pela morte, “e no entanto vive com a vida”. Para James, o “Eu Morto” (*Dead Self*) ou “eu vicário” do homem (o que ele antes chamara de morte em vida) vive indiretamente na simpatia ou fidelidade da mulher. Essa relação corresponderia à sua “vida verdadeira”. James acrescenta que esse homem pode morrer materialmente (“sua carne deve morrer como seu espírito havia morrido fazia muito tempo”) e que isso, essa morte, para a antiga amante, é o sinal de que ele enfim abandonara sua esposa por ela, que ele agora vive para ela. “Agora ela o possui — ele é todo seu.” Mas esse trecho ainda lhe parece um tanto banal, e James conclui que, para ganhar interesse, o argumento precisaria corresponder não à história do homem, mas à da mulher. Desse modo, seria o “*senso na mulher do que poderia ter sido* para ele que confere a intensidade [...] *Ela é seu Eu Morto: ele está vivo nela e morto em si mesmo* — eis algo da pequena fórmula que parece *entrevoir*”⁷.

[7] *Ibidem*.

O leitor de James admitirá, portanto, que essas preocupações muito vagas e um pouco cifradas não tratam apenas da possível fonte dos “Amigos”; à volta da temática do desperdício da vida, por parte de um homem, em relação a uma mulher compreensiva, giram várias das histórias de James dessa época, de “O altar dos mortos” (do mesmo ano, 1895) à “Fera na selva” (1903), passando até pela situação do pobre e vendido Strether, em *Os embaixadores* (também de 1903), cujo famoso germe, ao menos o germe consciente e propalado pelo próprio James, seria bem outro.

Mas Matthiessen e Murdock não deixam de ter razão. Podemos ligar o lampejo originário a várias partes da história, embora aqui e ali com ênfase e polaridade diversas. A ideia do desperdício da vida não está presente de forma flagrante, a não ser que a imaginemos em

princípio relacionada à vida da mulher, mas é possível, como veremos, que o caráter mundano da vida do homem possa aludir a isso. Naturalmente, por outro lado, o “tarde demais” está ali; quando o casal enfim se encontra ou temos de presumir que ela já está morta ou morrerá brevemente. Se o homem não pode senão estar indiretamente implicado com o desperdício da vida, a narradora (quase *entremetteuse*), que nada adivinha a esse respeito, também não assume o papel de sua confidente fiel ou da pessoa em quem ele vive. A pessoa em quem ele vive, no texto definitivo, é a outra mulher, como virtualidade distante, enquanto viva, e próxima, no pós-morte. Assim entendemos bem a insistência dele, no final, em dizer que ela está ou estava viva: mesmo morta, ela em todo caso vive para ele. E ele, para ela.

Este último aspecto, no entanto, caro à proposta original de James, se desenvolve muito vagamente mais para o fim do conto, sendo apenas aludido pela narradora numa espécie de clímax em que o leitor é convidado a completar as lacunas. Como viveu o homem após separar-se da narradora? Como se dariam as visitas da falecida? Qual a relação entre essa vida além da morte e a morte aquém da vida que o restante de sua existência possivelmente lhe reservara? Talvez tenha sido esta a razão para James tratar “Os amigos dos amigos” com algum descaso. Ele como que sacrificara o seu interesse profundo (o da morte em vida ou da vida em morte) por um entretenimento, pelo zelo — como sugere no prefácio — na criação de um drama, um suspense; no fundo, por seu virtuosismo técnico. O conto não disporia de profundidades a serem investigadas. Ele fala por si. Sua arquitetura é sua própria eloquência, e devemos procurar nessa edificação deliberadamente bem ajustada, no que está bem à vista, o que quer que seja que essa história nos possa dizer ou calar.

E o que salta à vista é justamente o que James descreve na entrada mais recente de seu caderno, quatro meses antes de o conto sair em dois periódicos populares, o americano *Chap Book* e a inglesa *Chapman's Magazine*: a história de duas pessoas que perpetuamente se desencontram, como na imagem dos dois baldes do mesmo poço — e, como continua no conto, das “duas pontas de uma gangorra, os dois partidos do Estado: quando um estava em cima o outro estava embaixo, quando um estava dentro o outro estava fora”. Eles dizem as mesmas coisas, fazem as mesmas coisas, sentem as mesmas coisas:

Eram ambos incrivelmente parecidos entre si: tinham as mesmas ideias, ardis e gostos; os mesmos preconceitos, superstições e heresias; diziam as mesmas coisas e por vezes as faziam; gostavam e desgostavam das mesmas pessoas e lugares, dos mesmos livros, autores e estilos; havia pontos de semelhança até mesmo em sua aparência e feições.

No essencial o que temos aqui é um recurso bastante primitivo e naturalmente básico quando se trata de uma história de fantasmas: a figura do duplo. A questão fascina James desde os primeiros contos. Em “Um peregrino apaixonado” (1875), o personagem do americano vê, em delírio, o fantasma de uma mulher, que o confunde com seu infame antepassado inglês, que a havia abandonado e indiretamente lhe causara a morte; nem precisava chegar a tanto: a narrativa já os estabelecera como duplo um do outro. E até mesmo nas narrativas mais “sérias”, ou seja, aquelas nas quais o sobrenatural não entra diretamente em jogo, como *Os embaixadores*, nós contemplamos a imagem duplicada de Madame de Vionnet no parquete polido do salão de seu apartamento — o reflexo aponta fantasmagoricamente para as revoluções sangrentas do passado. Ou então podemos pensar na fantasmagoria representada pela milionária Mrs. Newsome (o duplo imperial de Madame de Vionnet?), que nunca aparece na história, mas cujo poder e cujo capital determinam cada passo importante da trama. E o tema é mais ostensivamente desenvolvido em “A vida privada” e “Abela esquina”. Além disso, no famoso “A volta do parafuso” não podemos esquecer que se trata de dois seres malignos que assombram duas crianças (dando-nos ensejo a estabelecer não apenas um, mas vários duplos) — e de que é justamente esse caráter da duplicidade da aflição sofrida (por dois seres supostamente inocentes) que forneceria aos acontecimentos, segundo se conclui no início, seu outro apertão, sua outra volta no parafuso da tortura física e psicológica a que assistimos⁸.

Com efeito, o conceito do duplo ronda o interdito. O herói não deve encontrar esse seu “outro eu”. Tal como a sombra que está sempre atrás, ao lado ou à nossa frente, e nunca deve estar “em nós” (daí também o caráter perigoso do meio-dia, quando ou não temos sombra, ou ela estaria incorporada à nossa substância). Quando Clement Searle é confundido com seu ancestral, em “Um peregrino apaixonado”, sente a aproximação da morte; logo, imagina, será ele próprio um fantasma a assombrar seu *Doppelgänger* (o termo é empregado noutra passagem do conto). Foi o fato de a preceptora forçar a confissão de Miles, em “A volta do parafuso”, e assim trazer à luz a horrenda visão de Quint (por sua vez, duplo do patrão), que causa a morte do menino. O espelho de mão, oferecido pelo antiquário a Markheim, como que deflagra o assassinato e o terrível exame de consciência que se segue no conto de Stevenson. A aparição de lady Madeline de Usher, no final de “A queda da casa de Usher”, sela o destino do irmão, de quem não deixa de ser o duplo, conforme Leo Spitzer demonstrou em outros termos. E Freud estudou o efeito inquietante do duplo ou sócia na obra de Hoffmann, sobretudo em “O homem de areia” e “O elixir do diabo”⁹.

[8] Em nota anterior àquela em que James alude ao “tarde demais”, escrita aliás no mesmo dia (5 de fevereiro de 1895), a ideia do duplo ganha evidência no “possível pequeno drama” sobre a afeição intensa entre dois irmãos, cuja experiência de vida é absolutamente “idêntica” — “Duas vidas, dois seres e uma experiência”. Trata-se de um reflexo, de uma *duplicação* da melancolia, da ironia. Matthiessen e Murdock, op. cit., pp. 181 e 182. (Destaque meu.)

[9] Veja Spitzer, Leo. “A reinterpretation of ‘The fall of the house of Usher’”. In: *Essays on English & American literature*. Princeton: Princeton University Press, 1962; e Freud, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Agradeço a Luiz Tenório Oliveira Lima a referência a Freud.

Na Antiguidade, a morte e o interdito também estão associados ao duplo. Narciso afoga-se quando vê a própria imagem refletida na água. Talvez por isso a “cópia” de Helena feita por Hera, que consola e atormenta Menelau, também deve desvanecer antes da entrada da verdadeira Helena na peça homônima de Eurípedes. Em *Mito e pensamento entre os gregos*, Jean-Pierre Vernant discorre sobre a categoria psicológica do duplo, ao examinar o caso das estátuas *kolossói*. Em sua origem, não estavam relacionadas ao aspecto colossal ou grandioso, mas a seu caráter fixo e ereto, produzidas que eram de uma “pedra erguida, de uma laje plantada no chão, às vezes mesmo enterrada”¹⁰. A função primitiva do *kolossós* parece a de ter sido a de substituir um defunto ausente; digamos, um marinheiro que morreu no mar ou um guerreiro morto numa batalha em terra estrangeira. Os antigos acreditavam que, quando o cadáver ficava insepulto, o seu duplo, sua *psyché* ou sombra ficava vagando no mundo, promovendo atrocidades. O sepultamento simbólico do morto reestabeleceria a ordem. Nesse sentido, o *kolossós* seria uma espécie de forma visível da *psyché*:

Substituído ao cadáver no fundo da tumba o kolossós não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão de sua aparência física. Não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos, como o mundo da noite [o além, o mundo infernal] ao mundo da luz [o visível, o mundo dos vivos]. O kolossós não é uma imagem: é um “duplo”¹¹.

Mas o *kolossós* não precisaria ser necessariamente enterrado. Fixado sobre o solo, também cumpriria a missão de manter afastadas as forças infernais. Vernant chama a atenção para o caráter ambíguo dessa estátua que realiza o trânsito entre o mundo dos vivos e dos mortos, no sentido de que, com sua presença, marca o sinal de uma ausência.

Psyché e *kolossós* pertencem à categoria de fenômenos aos quais se aplicam o termo εἶδωλον (*eidolon*), da mesma forma que a imagem do sonho (ὄνειρος / *óneiros*), a sombra (σκιά / *skía*) e a aparição sobrenatural (φάσμα / *phásma*). Para Vernant trata-se de uma categoria psicológica determinada, a categoria do duplo. Se não se trata propriamente de uma imagem, tampouco seria um objeto “natural” ou mesmo uma criação mental. Realidade exterior ao sujeito, o *eidolon* se revela, em sua presença, como pertencendo a um mundo distante, insólito, não familiar. Assim Aquiles vê Pátroclo quando adormece, mas, quando tenta abraçá-lo, esse duplo transforma-se em fumaça, desaparecendo sob a terra (também se evola em fumaça o *eidolon* de Helena, na peça de Eurípedes; e sabemos que a *psyché* pode ser denominada sombra, sonho ou fumaça, *kapnós*). Ou seja, Aquiles está diante de Pátroclo em pessoa, está diante de uma realidade que não é Aquiles, mas essa

[10] Vernant, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 385. Agradeço a Ademir Santos a sugestão e o empréstimo do livro e a discussão do tema entre os gregos clássicos e pré-clássicos.

[11] Ibidem, p. 385. Os acréscimos entre colchetes são meus. A ideia de que o homem é formado a partir de uma realidade terrena, visível, e uma entidade invisível associada ao mundo do além pode ser encontrada em muitas sociedades tradicionais, como é o caso das culturas que professam a religião “vaudou” ou “vodun” na África Ocidental (ainda hoje praticada da costa do Togo ao oeste da Nigéria). Muitas estatuetas mostravam uma cabeça dupla ou até dois corpos inteiros, simbolizando a indissociabilidade entre a pessoa física e seu duplo potencial (yé). Em geral cravadas por sua parte inferior no solo para atos de feitiçaria (assim a confecção do duplo garantiria o domínio completo do enfeitado, que não voltaria nem depois de morto para assombrar seus inimigos), também por vezes serviam como proteção aos iniciados. (Sobre esse assunto remeto ao excelente catálogo *Vaudou*, da Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris, 2011.) A observação de James sobre a necessidade de a carne do homem morrer, acompanhando assim o espírito, morto fazia muito tempo, não deixa de ter um quê da duplicidade contida nessas antigas práticas.

realidade é igualmente um sopro, uma fumaça — é seu amigo Pátroclo, mas também a sua ausência. A mesma decepção sente Odisseu ao tentar por três vezes, no Hades, enlaçar a mãe, Anticleia, o que aguçava a sua dor. Na tragédia *Alceste*, de Eurípedes, a protagonista se prepara para descer aos infernos depois de ter tirado de lá o marido Admeto. Ela pagou com a própria vida a vida do esposo resgatada do reino dos mortos. Inconsolável, Admeto promete não mais casar-se e, de fato, todas as noites, une-se em sonho com sua mulher. Mas, ao abraçá-la, não experimentará o prazer quente, mas “a fria volúpia”¹².

Em essência, o *éidolon* contém algo de enganoso, da decepção, do engodo. Falta ao duplo o que forma a verdadeira realidade: “o esplendor ou irradiação da vida”¹³.

Por fim Vernant se pergunta o que faz uma simples pedra, algo do terreno do familiar, dos objetos conhecidos, assumir os contornos de uma realidade sobrenatural. Há várias explicações, como o fato de a juventude para os gregos ser associada a um ser flexível e cheio de vida, enquanto a velhice corresponderia a um dessecar. Os mortos estariam dessecados (lembramos que as almas dos mortos estão sempre sedentas); o cadáver, desse modo, estaria mais próximo da pedra dura, seca e rígida. Por outro lado, a morte pertence ao mundo do invisível, ao mundo cego, como a pedra. Ao contrário da gema, da pedra preciosa, que cintila, refletindo a luz, o bloco de pedra fria e silenciosa que compõe o *kolossós* de “olhos vazios” (expressão do *Agamenon*, de Ésquilo) alude ao mundo da noite, o mundo dos mortos. Por essas razões, os gregos, quando precisavam jurar às forças infernais, juravam “pela pedra”. Não é à toa que Odisseu, durante sua excursão no Hades, teme que Perséfone lhe envie a cabeça da Górgona — que imagem mais apropriada ao mundo subterrâneo do que a da terrível Medusa, que converte em pedra quem a contempla?

Examinando esses pressupostos, podemos perceber algumas das correntes profundas capazes de ligar o tema do duplo às preocupações de James em torno da “morte em vida e da vida na morte”. De fato, o duplo realiza esse trânsito. Essa seria também uma das razões alardeadas para que os chamados primitivos temessem ser fotografados: eles receariam que sua alma fosse capturada. Analogamente podemos imaginar que o homem e a mulher do conto, em tudo parecidos, até na recusa de serem fotografados, temiam inconscientemente que a foto pudesse roubar-lhes o trânsito com o mundo dos mortos — a que ambos desde o início estão relacionados.

E, no entanto, um dos elementos intrigantes quando se pensa numa “história de fantasmas” como esta reside no fato de que todos aceitam e acham deliciosos episódios tais como os que teriam ocorrido com aquela dama e aquele cavalheiro — o da mulher ter visto a imagem do pai morto e o do homem, da mãe morta. Ela até mesmo passa

[12] *Ibidem*, p. 391.

[13] Ou seja, o “*cháris*” (*ibidem*, p. 390). Não enveredaremos aqui pela complexa discussão que cerca o conceito de *éidolon*, que também pode ser vinculado à noção do simulacro e é assim traduzido, em determinados contextos.

a ser conhecida por essa peculiaridade. No fim, a narradora insiste na repetição da experiência: o noivo teria visto mais uma vez um espectro, e não uma pessoa viva. Por mais que ela estivesse tomada pelo ciúmes e, às vésperas do casamento, não quisesse conceber a alternativa afetivamente mais dolorosa, parece-nos estranho que ela opte sem pestanejar pela resposta fantasmagórica. Seria como um regresso aos tempos antigos, em que essas soluções são perfeitamente possíveis? Não exatamente. Pois na passagem do antigo para o moderno perdeu-se a magia. O mágico ou sobrenatural torna-se banal, ordinário (explicado como uma “acessibilidade a formas de vida”) ou assunto de comédia, enquanto o plausível — a mulher passou de fato em vida pelos aposentos dele — torna-se extraordinário. Ou seja, e essa talvez seja a maior das ironias do conto: trata-se de uma história de fantasmas em que todos parecem achar o sobrenatural bem menos assustador (ou mais “admissível”) que a realidade.

A narradora insiste, desesperada, que a amiga “estava morta, estava morta!”, quando ele mais uma vez afirma que a viu viva. Para ela está claro: “— Eu sou a vida, sabe. O que você viu ontem à noite era a morte”. Naturalmente o noivo insiste que a sua visitante era a vida — e com efeito era, independentemente do que quisermos acreditar. Como havia ocorrido com Admeto, a sua amada lhe havia devolvido a vida e naquele momento, assim, em troca, precisava retirar-se para o mundo das sombras. A rival da narradora já era ao mesmo tempo vida e morte, carne e brumas, fome e pó. E seu destino estava selado, bem como o dele. O interdito era claro e a sentença fatal se cumprira. Mas isso não o impede de amá-la, agora mais do que nunca. Como Admeto ele não se casará, nem com a narradora nem com ninguém. Como disse James, entretanto, o que importa não é o casamento em si: o importante é o fato intuído pela narradora, a de que ele passou a encontrar-se com ela todas as noites (quando o trânsito com o além é possível). Instado a escolher entre ela — a mulher de carne e osso — e a imagem da outra, ele mantém-se fiel a esta última, a que lhe restituiu a vida e, por isso, teve de morrer. E assim permanecerá pelos anos que lhe restam até enfim responder ao “chamado irresistível”.

Há, é claro, outro ponto intrigante, e esse ponto reside na própria figura da narradora. No princípio James imaginava que a história (qualquer história que proviesse do tema entrevistado) pudesse ser apresentada pela pessoa na qual o homem, morto por dentro, estaria vivo: a mulher que lhe percebesse o drama da vida desperdiçada. Se fosse assim, a história teria de ser obrigatoriamente vista pela perspectiva da alma-gêmea do homem; mas a narradora intervém, é por meio dela que temos a história — e é por causa disso também que sabemos muito pouco sobre o que efetivamente se passa com a amiga e com o amigo. A narradora ao mesmo tempo joga luz sobre o caso e o torna

opaco. Na realidade James, ao contar essa história específica, produziu uma inversão de ponto de vista; e de polaridade: quem conta a história não é aquela que dá a vida, mas aquela que representa a morte. E mais uma vez temos de voltar-nos para a motivação profunda.

Pois intriga-nos o fato de que, enquanto ele é no fim chamado por um apelo irresistível, a narradora também não resiste, como declara no início, a fazer tudo desabar sobre ela — foi ela quem primeiro falou a ele sobre a amiga, foi ela quem constantemente insiste no encontro entre os dois e foi ela quem, tão logo ele lhe pede a mão, imediatamente propõe reunir a dupla predestinada. Ela estava tão predestinada quanto eles, mas por outra razão. Pouco antes do confronto final, a narradora afirma que o seu ciúme era a “sua máscara de Medusa” (*medusa-mask*). Mas não seria o contrário? Não seria a sua natureza gorgônea que a faz vestir a máscara do ciúme? Como a terrível Górgona, não lhe resta senão transformá-lo em pedra, ressecá-lo, roubar-lhe o fluxo vital, matá-lo em vida¹⁴. E não estava sozinha nesse empreendimento.

Sabemos pouco sobre o personagem do cavalheiro, mas alguns detalhes do texto nos sugerem que ele, como James imaginara no plano inicial, já estaria vivendo sua vida vicária. Nas suas primeiras anotações, o autor descreve o homem como um indivíduo que teria trocado o seu gênio por uma existência mundana — e é esse mundanismo que vemos encaixar-se como mão à luva ao personagem. Se a mulher parece fugir do convívio social mais intenso, sendo definida como uma “suburbana” pela narradora, ele parece incorporado a esse meio. Diz a narradora: “Ele apreciava o convívio social, mas o encontrava em toda parte e o desfrutava de passagem. Eu nunca sabia onde ele estava num dado momento, e houve ocasiões em que não o vi meses a fio”. O trabalho dele, brevemente aludido e relacionado a constantes “fiscalizações” que o obrigavam a esses períodos de ausência, também não parece ser dos mais estimulantes. Mas o que chama mais a atenção para a feição mundana de sua existência é justamente o título da história. Aliás, a única informação direta que James nos fornece a respeito desse conto, no prefácio à *Edição de Nova York*, é que ele foi inicialmente lançado como “The way it came” [Do jeito que aconteceu] — um título que o autor achou insípido e depois trocou quando o incluiu na coletânea.

Trata-se de uma mudança, essa do título, pouco comum em James¹⁵, o que nos obriga a ponderar se não havia outra razão para ela além da insipidez. Sobretudo quando detectamos no novo título o anúncio do motivo principal do conto: o desdobramento por meio do duplo. “Os amigos dos amigos” é um título perfeitamente espelhado, dois termos idênticos ligados por uma preposição — e que nos faz ponderar um pouco sobre quem seriam os “amigos” em primeiro lugar para, em seguida, detectar os amigos destes. Os primeiros são

[14] James posteriormente, durante sua viagem aos Estados Unidos, visitará o túmulo de sua família (entre eles o de seu pai e de sua irmã Alice) no cemitério de Cambridge, Massachusetts. Ele denominará esse senso e essa visão fantasmagóricos de “a fria face de Medusa da vida” (*the cold Medusa-face of life*). Edel, Leon. *Henry James: A life*. Londres: Collins, 1987, pp. 600 e 601.

[15] Mas não a única. *The Old Things*, por exemplo, serializado no *Atlantic Monthly* de abril a outubro de 1896, virou *Os espólios de Poyton* (*The Spoils of Poyton*) no ano seguinte, quando saiu a edição em livro em Londres e nos Estados Unidos. (O primeiro título que James cogitou para esse romance foi *The House Beautiful*.)

facilmente detectados como os amigos da autora dos manuscritos, conforme declara no introito um possível editor ou intermediário a um colega, ao lhe entregar o “fragmento” que contém a história. A narradora escolheu não designá-los quer seja pelo nome, quer seja por iniciais. Sua identidade é desconhecida, e talvez por uma boa razão, reflete ele: ela queria dar a história ao conhecimento do público, mas não pretendia que as pessoas identificassem os protagonistas. Os protagonistas são portanto o casal fatídico, ao passo que os amigos deles são as pessoas que os cercam; os amigos dela, por exemplo, entre os quais a narradora se inclui: “Todos nós, seus amigos soubemos a respeito e, horripilados, comentamos a história entre nós [...] todavia, como o sobrenome que ela agora ostentava era muito comum, e como sua separação judicial, pelo andar das coisas, dificilmente poderia ser tida como uma distinção, costumavam referir-se a ela como ‘aquela, você sabe, que viu o fantasma do pai’”.

É esse coeso grupo de comentadores, muitos dos quais amigos dele também, atentos para o decoro dos sobrenomes e para o bom-tom público, que pretendem a princípio fazê-los encontrar-se e depois, diante da impossibilidade do encontro, divertem-se com a anedota resultante. Trata-se de um “*droll chorus*”, um coro divertido no sentido do singular, curioso, excêntrico ou até ridículo — e é justamente o aspecto cômico que James quer ressaltar quando alude a certas mulheres tolas que se vangloriavam de terem-na visitado e, portanto, participado indiretamente de uma história incomum. No entanto, todos esses amigos, mulheres tolas (como muitas da plateia que inicialmente ouve falar da história das crianças de “A volta do parafuso”) ou não, representam a sociedade mundana da época¹⁶, aquele público que se diverte acompanhando e propagando o espetáculo daqueles dois: “Minha dama e meu cavalheiro propiciavam ambos, a mim e a outros, assunto muito adequado para uma farsa exuberante”. No original: “*roaring farce*”.

Essa plateia costuma reunir-se para apreciar muitos dos dramas ou comédias de James, narrados ou desenrolados diante dela. Miss Barrace, por exemplo, nos *Embaixadores*, descreve Strether como o herói do drama a que eles assistem. É nesse mesmo romance que vemos empregado duas vezes o adjetivo “*roaring*” — a primeira refere-se à fabulosa e enigmática fortuna dos Newsome, a *roaring trade*, no sentido básico de negócio extremamente bem-sucedido, um estouro; e a segunda, remete à época contemporânea: *roaring age*, uma era exuberante, tremenda, irremediavelmente ligada, tanto no sentido semântico quanto de enredo, à ideia de um progresso irresistível, de novidade, de sensação. Chad Newsome, enfim prestes a tomar as rédeas do império familiar, indiretamente define a época como a era da publicidade, a área aliás que ele pretende dirigir ao chegar aos Estados Unidos. “*C'est un monde*”, diz ele no fim do romance a respeito da nova “arte” capaz de

[16] É costumeiro, aliás, identificar-se o coro, no teatro antigo, a uma entidade coletiva, à pólis ou à sociedade.

mudar o mundo. O artigo inominável fabricado pelos Newsome pode enfim adquirir forma na era informe dos desejos sem substância e das substâncias imateriais¹⁷.

James estava longe de conhecer o alcance do admirável mundo novo que o novo século prometia descortinar, mas assim como enxerga esse progresso (pelos olhos de Strether) com mais do que uma ponta de melancolia, também parece vincular o adjetivo intensificador (tremenda farsa) em “Os amigos dos amigos” menos à farsa que possa haver do que à disposição daquela plateia de, como dizia Miss Barrace, deleitar-se com o drama. São esses expectadores que requerem o espetáculo estrepitoso, bem como a fofoca do momento, a notícia do dia, a falsa exclusividade, o último grito, de primeira mão; a boa história, se possível vívida e indiscreta. São eles também a que, afinal, se destina a suposta publicação dos manuscritos da narradora, uma plateia de leitores.

Pois, ao nos aproximarmos pela última vez da fonte originária da história, constatamos que é essa entidade coletiva dos “amigos dos amigos” que constitui a causa da “morte em vida” do cavalheiro em questão. Se na realidade tal cavalheiro parece mal desenvolvido no produto final (e talvez essa tenha sido a razão para James afirmar ter se “esquecido” do germe) e se esse aspecto da trama vem a ser mais bem elaborado em outras narrativas, como “A fera na selva” ou *Os embaixadores*, isso não nos desautoriza a identificar a derrocada dos sonhos a essa plateia mundana. A mesma, a propósito, que provocou o maior opróbrio da vida de James, vaiando e deblaterando e destruindo de maneira cruel sua quimera teatral.

A narradora, como representante desse grupo¹⁸, queria obter o retrato dos dois amigos, para que, encaixilhados numa “moldura da rua St. James”, pudesse expor os atores da farsa como um troféu sobre o consolo da chaminé de sua sala de visitas. Não é tanto o caráter da fotografia, pelos fatores já mencionados, que chama a atenção agora, mas o fato de ela fazer duas vezes menção a esse arremate sofisticado. A moldura conta mais do que o recheio nessa sociedade de superfícies, assim como a bela capa do periódico que Strether editava em Woollett sobressai ao conteúdo. E a publicidade, nessa escala de James, configura o ápice da mudança, “a grande força do futuro”. Os fantasmas estão agora à nossa volta, o tempo todo, tornaram-se horrivelmente domésticos, por vezes cópias tristonhas a nos lembrar de nossa condição insubstancial. Em “A bela esquina”, a aparição do duplo de Brydon, bem como sua expectativa, é inquietante, mas quando ele de fato toma, por assim dizer, corpo, amarfanhado com suas cicatrizes e dedos faltando, inspira-nos menos o horror do que a piedade. O pobre fantasma de Brydon parece ter tido um destino muito pior do que o próprio herdeiro, após décadas na Europa

[17] James, Henry. *Os embaixadores*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 86, 552 e 553.

[18] Claro que no encerramento do conto a narradora, a fim de confirmar o portento presenciado, alega que o noivo refuta “numa nuvem de troça” (“*cloud of chaff*”) a sua teoria, nos obrigando a ver o homem ainda imerso no ar mundano — mas aí entramos na questão da confiabilidade ou não do narrador, algo de que não trataremos aqui. Como a preceptora de “A volta do parafuso”, ela precisava confirmar suas hipóteses. Custasse o que custasse e doesse a quem doesse.

[19] James não está sozinho no repúdio à nova ordem social. Em meados do século XIX, Hans Christian Andersen, numa chave a um só tempo mais clara e mais platônica, associa o império da sombra à derrocada dos valores em um mundo que prefere o simulacro ao original. No seu famoso conto sobre o tema do duplo, “Skyggen”, a sombra de fato manda matar o homem sábio do qual originou, mas só depois de este constatar que ninguém mais se interessaria pelos assuntos sobre os quais escreve, a verdade, o bem e o belo — constatação que o leva a seguir sua sombra como uma sombra e projeta o final trágico.

Recebido para publicação
em 9 de dezembro de 2011.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

94, novembro 2012

pp. 119-131

e agora animado pelo espírito do empreendedorismo americano e as reformas arquitetônicas correspondentes.

Olhando por esse prisma o enigma inicial, parece mesmo lógico que essa sociedade encare com familiaridade os fatos sobrenaturais¹⁹. Não, é claro, pelas mesmas razões descritas por Vernant a respeito dos antigos gregos, mas quem sabe até pelos motivos opostos. Os gregos sabiam respeitar a terrível Perséfone, e até o solerte Odisseu evitava encontrar-se com a Górgona. O *kolossós* era justamente prova da necessidade de manter afastado o mundo infernal. Mas numa sociedade que representa o domínio da capa sobre o conteúdo, da moldura comprada na rua elegante sobre o que possa conter, a sociedade do espetáculo, do coro cômico, do comentário maldoso, das máscaras, do riso à socapa, dos salões, festas e entretenimentos da moda, nesta sociedade, enfim, que há muito havia perdido a luz e o calor próprios, não é de espantar que seus integrantes considerem o mundo das sombras, o mundo frio e enganoso das imagens peregrinas como a sua mais perfeita, sua única realidade possível. Tal solução não soa apenas natural; é tristemente “irresistível”.

MARCELO PEN é professor do departamento de Teoria Literária da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.