



miguilim

revista eletrônica do netli

volume 11, número 2, maio-ago. 2022

A CASA DA FICÇÃO E SUAS MÚLTIPLAS JANELAS: DAS MUTAÇÕES E IMPASSES NA CRÍTICA LITERÁRIA DE HENRY JAMES AOS DESDOBRAMENTOS NO ROMANCE *AS ASAS DA POMBA* (1902)



THE HOUSE OF FICTION AND ITS MULTIPLE WINDOWS: ON THE MUTATIONS AND IMPASSES IN HENRY JAMES' LITERARY CRITICISM TO ITS DEVELOPMENTS IN THE NOVEL *THE WINGS OF THE DOVE*

Cléverson Felix RODRIGUES
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

José Carlos FELIX
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 28/02/2022 • APROVADO EM 01/08/2022
DOI: [10.47295/mgren.v11i2.380](https://doi.org/10.47295/mgren.v11i2.380)

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão de como as diferentes perspectivas do projeto literário do escritor Henry James, produzidas por sua fortuna crítica, resultou, ao longo do século XX, nas mais diversas chaves interpretativas, como formalista, mimética, entre outras. Partimos de um tensionamento constitutivo da fortuna crítica produzida por teóricos como Austin-

Smith (1992), Blackmur (1984), Booth (1983), Lubbock (1976), Wellek (1958) e Bellei (1998) para examinarmos a tendência estabelecida em produzir uma crítica pautada tanto em seus ensaios e prefácios sobre a natureza do romance, a exemplo de seu livro *A Arte da ficção* (1884; 1995), quanto de sua prolífica prosa ficcional. Para além de uma mera revisão e apresentação sistemática da fortuna crítica de Henry James, tal reflexão tem por objetivo estabelecer o mote para, na segunda seção do texto, discutirmos como os procedimentos de elisão entre o narrador onisciente com personagens refletores (Beach, 1932), no romance *As Asas da Pomba* (*The Wings of the Dove*, 1902), juntamente com *telling and showing* (Booth, 1983), narrador onisciente (Friedman, 2002) e ambientação reflexa (Lins, 1976) constituem um conjunto de experimentos estéticos que conferem a Henry James a alcunha de um escritor *avant la lettre* no modernismo em língua inglesa.

Abstract

This essay aims at discussing on how the different perspectives of Henry James' literary project produced by critics devoted to study his *oeuvre* during the XX century resulted spawned sundry interpretative keys ranging from formalist, mimetic among others. Departing from a tension inscribed in the criticism produced by scholars such as Austin-Smith (1992), Blackmur (1984), Booth (1983), Lubbock (1976), Wellek (1958) and Bellei (1998), we explore a trend of those critics to examine James' works both from his non-fictional writings (essays and prefaces) about the nature of the novel, as in his renowned book *The Art of Fiction* (1884; 1995) to his prolific fictional prose. More than being a sheer overview and a systematic review of Henry James' criticism, this first part aims at establishing a critical reflection in order to in the second section of the essay discuss how the omniscient narrator elides into reflector narrator (Beach, 1932), in the novel *The Wings of the Dove* (1902), which alongside with telling and showing (Booth, 1983), omniscient narrator (Friedman, 2002) reflector setting constitute a range of experimental techniques which bestow upon Henry James a reputation of writer *avant la letter* in English modernism.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Henry James; Crítica literária; *As Asas da Pomba*.

Keywords: Henry James; Literary criticism; *The Wings of the Dove*.

Texto integral

Questões Preliminares

As Asas da Pomba (*The Wings of the Dove*, 1902), penúltimo romance publicado pelo escritor estadunidense, radicado na Grã-Bretanha, Henry James, faz parte da terceira fase da escrita reconhecida pela crítica especializada como a fase madura. No Brasil, o livro foi traduzido por Marco Santarrita e publicado pela editora Ediouro, em 1998, após o sucesso do filme homônimo, com direção de Ian Softley e roteiro de Hossein Amini, tendo sido bem recebido pela crítica e indicado ao Oscar em quatro categorias: melhor atriz, melhor figurino, melhor fotografia e melhor roteiro adaptado.

O argumento para o romance foi, primeiramente, esboçado em 1894: Henry James inspirou-se em um evento da juventude, no qual aconteceu uma morte precoce. Na história, Minny Temple é modelada como Milly Thale, uma jovem americana rica com um enorme potencial de vida (MCELDERRY, 1965). O romance viria a fazer parte da tríade literária reconhecida como a melhor fase da escrita de

James, momento em que o escritor alcança o pináculo de suas técnicas estético-narrativas, perseguidas e desenvolvidas ao longo de toda sua carreira, cujo propósito mais notório buscava refinar a prosa com o intuito de conferir ao gênero romance o *status* indiscutível de obra de arte: “Há poucas coisas mais estimulantes para mim, em suma, do que uma razão psicológica, e além disso, afirmo, o romance me parece ser a mais magnífica forma de arte” (JAMES, 1995, p. 42).

Dentre os experimentos narrativos empregados por James em sua fase madura, o narrador refletor desponta como uma das técnicas mais destacadas em sua fortuna crítica, pois o ponto de vista¹ na prosa de James era, até então, prioritariamente operado pelo narrador onisciente, ou seja, em terceira pessoa. Podemos citar, como exemplo, *O Retrato de uma Senhora* (*The Portrait of a Lady*, 1881; 2007), um dos romances mais aclamados de James e reconhecido como um divisor de águas da fase inicial de sua escrita. Uma breve comparação com as novelas *Os Papéis de Aspern* (*The Aspern Papers*, 1888; 2015) e *A Outra Volta do Parafuso* (*The Turn of the Screw*, 1898; 2011), fase que marca a transição de James para o que viria a ser denominada de fase madura, atesta a incursão experimental do escritor no que tange o emprego do ponto de vista nestas novelas. Por meio de uma série de técnicas como narração em moldura e elisão entre narrador onisciente e em primeira pessoa, James confere aos personagens a narração em primeira pessoa, de modo que o ponto de vista marca a passagem da completa onisciência para um uso cauteloso do narrador refletor².

Visto de uma perspectiva mais ampla, o conjunto da prosa ficcional de James assinala a obstinação do escritor de tomar cada novo projeto literário como um exercício experimental e estético que permitisse tanto o aprimoramento de técnicas narrativas empregadas em escritos anteriores quanto de lançar mão de empreitadas inauditas. Tomando essa particularidade como um traço marcante na prosa literária de James, elegemos o romance *As Asas da Pomba* (1902) com vistas a deslindar como James elide o narrador onisciente com personagens refletores com o propósito de produzir uma narrativa que causa a impressão de uma narração em primeira pessoa, cujas vozes e pontos de vistas parecem ser de domínio das personagens, e característica do método cênico, mas que se encontra ainda sob a inflexão de um ponto de vista onisciente, porém, sutil e convenientemente velado.

Cabe ainda assinalar que a escolha do recorte acima descrito, não fosse suficientemente instigante no sentido de possibilitar explorar as minúcias de um emaranhado de técnicas narrativas arroladas na produção escrita de James, ao mesmo tempo nos permite abordar e discutir o impasse que as mesmas produziram na fortuna crítica do escritor. Nesse sentido, na primeira seção desse artigo, discutimos a recepção crítica de Henry James, tomando como ponto de partida o livro *Theory of the Novel: Henry James* (1998), do professor e pesquisador Sérgio Luiz Prado Bellei, tanto para abordar a incursão do próprio Henry James como crítico literário, em seus escritos voltados para sua própria produção literária, quanto para problematizar o impasse advindo de uma crítica que, dadas as contingências sócio-históricas de um campo de estudos, no final do século XIX e início do século XX, encontrava-se como um campo em formação.

¹ O ponto de vista, segundo Friedman (2002), refere-se a quem conta a história (primeira ou terceira pessoa), de que posição, quais canais de informação utiliza e qual distância coloca o leitor do que está sendo narrado.

² Narradores refletores consiste em uma técnica narrativa que, segundo Booth (1983), funcionam como espelhos altamente polidos cuja função é refletir na narrativa as experiências mentais, complexas e as vezes podem adicionar as próprias intensidades na história.

Na ficção de Henry James, em particular, a recepção crítica de seus textos logrou perspectivas radicalmente distintas no que tange uma interpretação acerca daquilo que viria a ser projeto literário. Com efeito, uma linha temporal divisória se estabelece, pois, enquanto teóricos das primeiras décadas do século XX como Percy Lubbock (1976), um dos primeiros críticos devotados ao estudo de prosa literária de Henry James, define-o como escritor formalista, ou ainda Timothy P. Martin (1980), em um gesto de notável discordância de Lubbock (1976), classifica-o como um autor ligado a mimesis, críticos posteriores, como Wayne C. Booth (1983) e René Wellek (1958), fornecem uma perspectiva de leitura menos reducionista a respeito da vasta, complexa e em constante mutação da obra de Henry James. Booth (1983) argumenta que James desenvolve, ao longo de sua produção literária, um conjunto de várias técnicas narrativas. Na mesma perspectiva, Wellek (1958) considera que o caráter mutável e que resiste a qualquer gesto de redução classificatória se deve ao fato de a prosa de Henry James constituir-se como uma forma orgânica.

Recepção Crítica de Henry James

A incursão nas críticas produzidas ao longo das primeiras décadas do século XX, a respeito da prosa ficcional de Henry James, revela uma diversidade de perspectivas e chaves interpretativas tão variadas quanto a miríade de técnicas narrativas que o autor empregou em seus romances. No cenário brasileiro, a despeito de um número ainda não tão expressivo de críticas voltadas aos estudos formais dos romances de James, o livro *Theory of the novel: Henry James* (1998), de Sérgio Luiz Prado Bellei, propõe um estudo crítico sobre James tendo como foco não sua ficção, mas seus escritos como crítico literário, no esforço de pensar tanto a natureza do romance quanto sua função social e estética. Para isso, Bellei (1998) principia argumentando que Henry James, apesar de ser majoritariamente reconhecido pelos seus romances, produziu notáveis críticas sobre a arte da ficção, que são limitadas aos prefácios escritos para o *The New York Edition* (1906 - 1909) e o ensaio “A arte da ficção” (1995).

Para fundamentar a discussão, Bellei (1998) assinala que o reconhecimento de James como crítico literário notabiliza-se somente após a publicação de *A Técnica da Ficção* (1976), de Percy Lubbock, e da introdução de Richard P. Blackmur para uma das edições de *A Arte do Romance* (2003). Dado o notável esforço no sentido de conferir ao gênero romance o *status quo* de arte, livrando-o da infame alcunha de gênero arrivista, denominação que o acompanhou, desde seu surgimento, por toda Europa, entre os séculos XVI e XVIII, estes trabalhos apontam tanto o ensaio “A Arte da Ficção” (1995) e os prefácios de James como as suas mais importantes contribuições para a crítica literária. Ademais, Bellei (1998) postula que, apesar destas produções terem inegavelmente conferido a James o justo reconhecimento de crítico literário, pois o autor já era considerado um grande romancista, ao mesmo tempo, eles lograram por reduzir a obra de James a uma categoria específica como, por exemplo, escritor ora formalista ou ora mimético, quando de fato James empregou, de maneira experimental, uma série de técnicas narrativas em sua obra ficcional.

Conforme já mencionado acima, essa aparente contradição configura-se muito menos como equívoco na fortuna crítica de James, mas muito mais um sintoma de uma forma de crítica que histórica e paulatinamente se constituiu ao longo das primeiras décadas do século XX. Para melhor ilustrarmos essa hipótese,

tomamos o caso da crítica de Percy Lubbock. No conhecido livro *A Técnica da Ficção* (1976), o crítico chama atenção para a forma de se analisar um romance desde o primeiro contato com o objeto, argumentando que nada consegue manter um livro estável diante de leitor. Segundo Lubbock (1976), para fazer uma crítica de forma correta é necessário conhecer o trabalho do autor para não cometer o erro de fazer uma crítica isolada. Logo, Lubbock (1921, p. 132) toma Henry James como o maior exemplo de ficcionista e, ao discutir os romances do autor, o define como ligado ao formalismo, pois parte do princípio da autonomia da literatura, ou seja, de que a literatura era uma arte que tinha fim em si mesma, pois “[...] a ficção deve parecer verdadeira, e não há aparência de verdade na inconsequência, e não há autoridade por trás do romance, independente dele, para atestar a verdade de sua aparente obstinação (tradução nossa)”³.

Para Bellei (1998), a crítica na qual Lubbock logra mais êxito consiste juntamente em concordar com Henry James a respeito do fato de, no romance moderno, o narrador onisciente perder cada vez mais espaço na narrativa, em um processo progressivo e paulatino de elisão com as perspectivas e vozes das demais personagens. A rigor, tal argumento deriva de uma classificação do próprio conjunto da ficção de Henry James feito pela crítica, que divide sua obra, em linhas gerais, em três fases: a inicial (*O Retrato de uma Senhora*, 1884), a fase intermediária (*A Outra Volta do Parafuso*, 1898) e a fase madura (*A Taça de Ouro*, 1904). Em cada uma delas, e de maneira muito peculiar, nota-se que James explora o emprego desse experimento do desaparecimento do narrador onisciente por meio da elisão com outros personagens, sendo o adensamento desse experimento mais notável em sua fase intermediária e alcançado o paroxismo na fase madura, quando a técnica já é desempenhada com êxito.

Por sua vez, diferentemente de Lubbock, Richard P. Blackmur (1984, p. 17) volta-se aos prefácios de Henry James para definir a crítica expressa nestes trabalhos como “[...] a mais estruturada, a mais eloquente e original crítica literária que existe”. No que tange às observações de Blackmur, Bellei (1998) evidencia que o apreço que o crítico norte-americano sente pelo trabalho do escritor serve de argumento para comprovar tal afirmação. Não obstante, *The Art of The Novel* (1934) apresenta os prefácios de Henry James e, previamente, uma introdução de Blackmur que detalha o processo de construção desses prefácios por meio das cartas que Henry James enviara a amigos. Fato que, para Bellei (1998), atesta que a introdução de Blackmur constitui mais uma adoração a James do que uma crítica, em geral, contundente dos processos de criação e experimentação do escritor, falhando assim em reconhecer nos prefácios de James um gesto de crítica capaz de lançar um olhar interpretativo e arguto acerca de seus processos de criação e projeto literário (BELLEI, 1998, p. 12).

Ao tecer considerações a respeito de *A retórica da ficção* (1983), Bellei (1998) aponta o modo como Wayne C. Booth opta por definir os métodos de Henry James, os quais julga serem extremamente variados. Apesar de ter conhecimento a respeito de *A técnica da ficção*, Booth assinala que não direcionou sua crítica apenas a Lubbock, mas sim a todos os que tentam rotular a obra de James dentro dos limites de categorias fechadas, visto a impossibilidade de reduzir a amplitude de métodos utilizados por ele como apenas um. É justamente essa limitação uma das críticas que

³ “[...] fiction must *look* true, and there is no look of truth in inconsequence, and there is no authority at the back of a novel, independent of it, to vouch for the truth of its apparent willfulness” (LUBBOCK, 1921, p. 132).

Bellei (1998) mais aponta aos teóricos que vieram após os comentários de Booth, em *A retórica da ficção*, ao incorrerem no mesmo erro de Percy Lubbock, limitando a obra de James a uma única categoria. Bellei (1998) cita o exemplo de Timothy P. Martin que, no ensaio “*Henry James and Percy Lubbock from mimesis to point of view*” (1980), discorda veemente quando Percy Lubbock enquadra James como escritor formalista, traçando uma comparação entre Lubbock e James, assinalando que “Lubbock é simplesmente um ‘discípulo’, codificando e explicitando a obra do mestre” (MARTIN, 1980, p. 21, tradução nossa).⁴

Bellei (1998) adverte, porém, que, a despeito de Martin discordar de Lubbock, o crítico incorre no mesmo erro ao limitar James a apenas uma categoria cuja obra ficcional estaria meramente circunscrita a um projeto estético voltado para a representação da realidade, ou seja, ligado apenas a mimesis. Não obstante, em certo sentido, o argumento da crítica de Martin não é inteiramente infundado, pois Henry James utilizava-se da mimesis e o crítico recorre aos excertos que sustentam o seu argumento. O lapso cometido por Martin, assim como Lubbock, recai na tentativa de limitar toda obra ficcional de Henry James como apenas mimética, ao mesmo tempo em que renega e exclui a alcunha de formalista, conferida por Lubbock, quando na verdade James utilizava ambas abordagens filosóficas. De maneira inexplicável do ponto de vista da crítica, mesmo tendo sido publicado duas décadas após *A retórica da ficção* (1983), Martin comete o mesmo equívoco reducionista de Lubbock.

Com objetivo de superar as limitações da crítica produzida por Lubbock e Martin, René Wellek, em *Henry James’s Literary Theory and criticism* (1958), produz um estudo seminal acerca da crítica jamesiana, postulando que as alcunhas de escritor realista ou formalista são impróprias para uma compreensão mais apurada dos escritos ficcionais e de crítica de Henry James. Com base nesse argumento, Wellek (1958) defende o imperativo de a produção crítica de James ser analisada em sua totalidade, tomando esse conjunto desde suas resenhas aos artigos para o *The new novel* (1914), por exemplo. Para fundamentar a discussão, Wellek (1958) atenta para a existência de um contraste de opinião a respeito de James como crítico, citando como exemplo mais notório a observação implacável de T. S. Eliot ao afirmar que Henry James “[...] não é um crítico literário de sucesso. Sua crítica a livros e escritores é rasa. Henry não era um crítico literário (ELIOT *apud* WELLEK, 1958 p. xvii, tradução nossa)”⁵. Lubbock, por outro lado, discorda dessa posição de T. S. Eliot sobre James como um crítico menor, pois, segundo ele, James teria sido “[...] o romancista que levou sua pesquisa sobre a teoria da arte mais longe do que qualquer outro - o único verdadeiro estudioso da arte (LUBBOCK, 1921 p. 115, tradução nossa)”. Contrário à posição de Lubbock, Wellek (1958), por sua vez, foca nos prefácios de Henry James e os define como decepcionantes por apenas haver comentários de como a ideia dos romances surgiu e não crítica de fato; uma leitura que, segundo Bellei (1998), subestima a significância dos prefácios como uma crítica aos excessos de Richard P. Blackmur, em *The Art of the Novel* (1984).

Por Wellek não considerar James um escritor realista e nem formalista, Bellei aponta que a visão do teórico a respeito de James permite entendê-lo como um autor ligado à “forma orgânica” e o mesmo explica que:

⁴ “Lubbock is simply a ‘disciple’ codifying and making explicit the work of the Master” (MARTIN, 1980, p. 21).

⁵ “Emphatically not a successful literary critic. His criticism of books and writers is feeble... Henry was not a literary critic.” (ELIOT *apud* WELLEK, 1958, p. xvii).

A metáfora da “forma orgânica” apela a uma analogia biológica (um poema é como um organismo; um poema é como uma planta) para caracterizar a obra de arte com ênfases específicas; a importância da estrutura geral da obra e da relação do passado entre si e com o todo, que é pensado como sendo mais do que a soma de suas partes. (BELLEI, 1998, p. 19, tradução nossa).⁶

Isto é, ao ser proveniente de uma forma orgânica, não se pode analisar a crítica de James de forma separada, sendo necessário que a considere em sua totalidade de projeto literário para poder analisá-la. Nesse sentido, se fossemos levar em conta apenas a forma orgânica, conseguiríamos extrair o máximo possível dos romances de Henry James e não seria possível reduzi-lo a uma única categoria formal ou filiação estética. Ao tomarmos *As Asas da Pomba* (1998) como exemplo, romance a ser examinado na próxima seção desse artigo, a forma orgânica advogada por Wellek (1958) atestaria que as abordagens filosóficas empregadas por James são inegavelmente as mais variadas, indo da mimese, passando pelo formalismo e chegando a formas que preconizam o fluxo de consciência. Por essa razão, ao explicar que a forma orgânica não teria como definir James como um realista e nem formalista, Bellei (1998) considera que James deveria ser considerado como “realista formal” (*formal realist*) e pondera que, mesmo tentando não reduzir James a uma categoria específica, Wellek (1958) não obtém êxito, porém, dentre os vários críticos que se dedicaram à árdua tarefa de examinar a ficção de James, a crítica de Wellek se firma menos redutiva quando comparada com as de Lubbock e Martin.

Por outro lado, McDonald (1969) aponta problemas nas formas orgânicas que Wellek (1998) faz de James, pois, segundo ele, todo crítico consegue comprovar algo quando direciona sua atenção àquele objeto. Ou seja, podemos utilizar como exemplo os teóricos citados anteriormente, Lubbock (1976) vê James como autor ligado ao formalismo, ao contrário de Martin (1980), que enxerga James como autor ligado a mimese e ambos, indiscutivelmente, obtêm êxito ao tentar comprovar o argumento, pois recorrem aos excertos nos quais James utiliza esses elementos. Assim, o mesmo acontece com Wellek (1958), que consegue comprovar o fato de Henry James ser um autor ligado à forma orgânica, posto que seu argumento se concentra na somatória dos vários e distintos procedimentos estéticos experimentados por James ao longo de sua obra ficcional. Não obstante, McDonald (1969) refuta o argumento de Wellek (1958), pois ele dá margem para uma crítica excludente ao afirmar a hipótese da forma orgânica. Já a resolução dada esse a impasse, por Bellei (1998), consiste em assinalar a diferença na qual Wellek (1958) e McDonald (1969) abordam James como crítico literário, ou seja, enquanto Wellek (1958) ignora os prefácios de James, McDonald (1969) tem estes trabalhos como documentos essenciais para entender a crítica jamesiana, expondo o fato de James, ao passar dos anos, estar cada vez mais interessado no romance enquanto forma e ter, na qualidade de escritor, investido cada vez mais em experimentos estéticos com o intuito de elevá-lo à categoria incontestável de objeto de arte.

⁶“The metaphor of “organic form” appeals to a biological analogy (a poem is an organism; a poem is like a plant) to characterize the work of art with specific emphases: The importance of the overall structure of the work and of the relationship of the parts to each other and to the whole, which is thought of as being more than the sum of its parts.” (BELLEI, 1998, p. 19).

Por conta da estrutura complexa dos romances de James, Bellei (1998) pondera que McDonald (1969) não foi o primeiro a comentar a respeito do interesse de escritor pela supremacia da forma em relação ao conteúdo, citando Leo Bersani (1969) para argumentar que a crítica expressa por Henry James se assemelha às tendências críticas produzidas nos anos de 1960, mais interessadas em discutir questões como personagem e situação, categorias ligadas inteiramente ao enredo. Com efeito, Bellei (1998) concorda com McDonald (1969) sobre a inconsistência expressa na crítica de Henry James, visto que são contraditórias quando se analisa seus romances. No entanto, o crítico brasileiro pondera que são justamente as inconsistências presentes no trabalho de James que o tornam um crítico notável, no sentido de que, de certo modo, elas seriam exatamente a expressão da forma informe, em constante mutação e marcadamente experimental dos seus romances.

Elisão Narrativa em *As Asas da Pomba*

Publicado em 1902, na Inglaterra, o romance *As Asas da Pomba* centra-se na história das personagens Kate Croy, Merton Dansher e Milly Thale. Ao terem conhecimento de que Milly encontra-se acometida de uma doença que fatidicamente acarretará em sua morte, Kate e Dansher traçam um plano para ficar com a herança da norte-americana, assegurando assim um casamento financeiramente seguro. A história, mediada a partir da consciência individual das personagens, foi concebida por Henry James com o intuito de produzir um romance cujo enredo está centrado no infortúnio de uma jovem com uma enorme capacidade para a vida, porém infligida por uma morte prematura (JAMES, 1998).

Ao empregar diferentes pontos de vistas por meio de um único narrador, Henry James deixa explícito seu projeto de tecer, em *As Asas da Pomba*, uma crítica à sociedade inglesa por meio de uma estrutura narrativa tão complexa e multifacetada quanto o próprio extrato social que representa. A narrativa, grosso modo, divide-se em dez livros com três personagens principais, citadas acima: Kate Croy, Merton Dansher e Milly Thale, sendo esta última a personagem que mais tem destaque, recebendo a alcunha peculiar de “Pomba” da trama. Esta estruturação também modula a ordenação na qual os personagens são introduzidos, isto é, no primeiro livro o narrador acompanha Katy Croy e expõe algumas questões a respeito da sua vida e do seu seio familiar; no segundo, concentra-se em Merton Dansher; finalmente, no terceiro, Milly Thale adentra a trama. A partir do quarto livro, o narrador explora intrincadamente as relações e as ações destes personagens.

A despeito da notável predominância da narração em terceira pessoa, ao longo da trama, esta por vezes confunde-se com o narrador em primeira pessoa, além de passagens em que a técnica de fluxo de consciência explora os estados mentais e psíquicos das personagens. Assim, em cada livro, a figura narrativa elide-se ao personagem que mais tem domínio sobre a situação presente, a exemplo do livro três, quando Milly Thale é introduzida na trama. Para introduzir a heroína, o ponto de vista recorre à personagem Susan Stringham, visto ela possuir mais informações sobre Milly do que o próprio narrador (BEACH, 1932), em uma sutil estratégia do narrador apagar-se para que a personagem seja apresentada pelos olhos e ponto de vista de alguém que supostamente a conhece bem. Por meio de tais estratégias, Henry James alinhava um conjunto fluido de perspectivas narrativas que transitam habilmente entre a consciência dos personagens, resolvendo

truncamentos no câmbio entre a consciência de um personagem para outro (JAMES, 1998).

Segundo a classificação de Friedman (2002), o narrador em *As Asas da Pomba* se enquadra como um narrador onisciente seletivo múltiplo e refletor, pois reflete as percepções dos personagens e transfere estas percepções para o leitor. No entanto, o narrador não se fecha inteira e exclusivamente em o único refletor da narrativa, visto que os acontecimentos são filtrados pelos personagens e transferidos para o narrador (AUSTIN-SMITH, 1992). Com efeito, Henry James organiza e estrutura a trama dividindo-a em centros, modulados por meio de um personagem. Este modo de narrar caracteriza o que muitos teóricos apontam como centro de consciência (BOOTH, 1983), uma técnica particularmente desenvolvida e explorada por Henry James em sua prosa ficcional com objetivo de causar nos leitores a sensação de estarem presenciando os acontecimentos, ou seja, temos aqui uma notável inflexão das artes visuais, como a fotografia, e performáticas, como o teatro, ou ainda a junção de ambas, o cinema, no modo de produzir literatura na virada do século XIX para o século XX. Nessa imbricada e complexa estruturação, James atentou-se em especificar o exato momento em que os centros narrativos iniciam e se fecham, na narrativa, por meio de capítulos (JAMES, 1998).

O modo como James optou por utilizar esta forma de narrar em *As Asas da Pomba* pode ser correlacionado com o contar (*telling*) e o mostrar (*showing*), uma notável distinção entre procedimentos estético-narrativos das tradições das artes verbais e visuais que foi amplamente explorada por escritores na transição da estética realista de fazer romance para os experimentalismos estéticos explorados *ad nauseam*, posteriormente, no modernismo. Na tradição romanesca, o narrador esteve sempre mais atento a contar a história do que a mostrar como esta era desenvolvida; é justamente essa ruptura com convenções da narração que marca a fase madura de Henry James, pois, nas tentativas de subversão das convenções do romance vitoriano, o escritor estava interessado em mostrar a cena, imprimindo em suas narrativas um caráter mais performático e em sintonia com o predomínio das artes visuais, altamente em voga em sua época (BEACH, 1932). Do mesmo modo, Booth, em *A Retórica da Ficção* (*The Rethoric of fiction*, 1983), aponta que, ao longo do tempo, muitos autores acreditam haver uma maneira correta de fazer ficção e o mesmo afirma que as características que estes autores expõem podem ser divididas em dois grupos: há o grupo de autores que utiliza o *telling* em seus romances e outros que usam o *showing*, e um sempre será mais artístico do que o outro, dependendo do autor. Nos romances de Henry James, o *showing* é priorizado em detrimento do *telling*, pois o efeito que o autor busca causar em suas narrativas é de que a história conta a si própria. Ou seja, uma patente redefinição da própria natureza e função do narrador onisciente tão preponderante na tradição romanesca.

Tais considerações são fundamentais para entender a estruturação por meio de centros de consciência que caracterizam cada livro de *As asas da pomba*. Apresentada a partir da consciência de algum personagem, com destaque para o livro três, no qual a protagonista Milly Thale é introduzida, a narração toma forma pelo ponto de vista da Susan Stringham. De origem americana, mas que tinha bastante conhecimento a respeito da cultura inglesa, Susan assume a função de elemento responsável por fazer a transição de centros narrativos e, de acordo com Henry James, se enquadra como refletora da personagem Milly Thale, pois Milly é vista pelos olhos da Susan (JAMES 1998). No final do livro três, no entanto, o ponto de vista começa a oscilar entre Susan e Milly, e no livro quatro apenas a consciência de Milly modula a narrativa.

Cabe lembrar que, no primeiro livro, o ponto de vista estrutura-se a partir da consciência de Kate Croy. O narrador introduz Kate, além do meio familiar mais próximo (pai e irmã), que se encontra em crise financeira e moral, além de apresentar a forma como o cenário no qual a personagem está presente age sobre esta. O excerto a seguir refere-se às primeiras páginas do romance e sugere como a ambientação reflete no ponto de vista da personagem e infere em suas ações.

Ela, Kate Croy, esperava a vinda do pai, mas ele se fazia esperar, sem a menor consideração, e houve momentos em que a moça exibiu para si mesma, no espelho acima do console da lareira, um rosto decididamente pálido, com uma irritação que a levou a ponto de ir embora sem vê-lo. Nesse ponto, porém, parou; mudou de lugar, passando do gasto sofá para a poltrona, forrada com um tecido luzidio, que dava ao mesmo tempo - experimentara-a - uma sensação escorregadia e pegajosa. Olhar as amareladas gravuras nas paredes e as solitárias revistas de um ano atrás, que se combinavam, junto com um abajur de vidro colorido e um não muito novo pano de centro branco, de tricô, para realçar o efeito da toalha arroxeadada sobre a mesa principal; acima de tudo, fora de vez em quando à pequena sacada, a qual dava acesso o par de portas-janela. Daquele ângulo, a ruazinha vulgar pouco alívio oferecia em relação à salinha vulgar. (JAMES, 1998, p. 23).

O excerto, além de apresentar Kate Croy, sugere como a ambientação incide sobre a personagem e como o uso que James faz da narrativa em terceira pessoa, por meio da ambientação reflexa, “[...] tem como foco a personagem, evitando uma temática vazia” (LINS, 1976, p. 70). Ao adentrar no romance, o ponto de vista é apresentado pelos olhos da Kate Croy, aqui a caracterizamos como narradora refletora e personagem. A ambientação reflexa opera como um modelador de sensação, experiência e subjetividade desde o momento em que ela olha seu reflexo no espelho até o fim do excerto, e seu epicentro concentra-se no momento em que a personagem olha em direção à rua e esta sugere pouco alívio em relação ao ambiente em que ela se encontra.

O final do primeiro capítulo sugere uma preparação para o capítulo posterior, pois é quando ocorre as trocas de centros narrativos. Até então, o centro de consciência restringe-se apenas à personagem Kate, seu seio familiar, enredando suas relações conturbadas com a família, além de indicar os impedimentos de ordem material e financeira que impedem a consumação da união com o rapaz que a jovem pretende se casar. A primeira parte do capítulo limita-se à relação de Kate com o pai, a segunda à relação de Kate com a irmã e a última parte à relação amorosa de Kate com Merton Dansher, ou seja, a personagem narradora está sempre trabalhando como refletor do personagem com quem divide a cena: pai, irmã e pretendente. No fim da última parte, há a troca de centros narrativos, o ponto de vista de Kate Croy cede, de forma evidente, lugar à perspectiva de Dansher, sendo marcada aqui a sutil transição entre centros de consciência tal como almejada por Henry James para evitar causar confusão em seus leitores.

No livro dois, ao aproximar-se do ponto de vista de Merton Dansher, o narrador explora amplamente a relação amorosa entre o protagonista e Kate Croy a partir de uma outra perspectiva e, embora o primeiro livro explicita a motivação dos dois não estarem juntos, aqui, esta relação é mais explorada, pois as dificuldades de ordem financeira despontam como o maior empecilho para esta relação no ponto de

vista de Dansher. No entanto, o ponto de vista no segundo livro tem início fora da consciência da personagem e, à medida que a narrativa progride, adentrando a consciência de Dansher, passa a ser modulada exclusivamente pelo ponto de vista dele. Assim como no livro um, o ponto de vista deixa de ser heterodiegético e passa a se identificar com a personagem, ou seja, torna-se progressivamente homodiegético.

Já no início do século XX, teóricos acreditavam que a narrativa onisciente não era interessante de ser utilizada e, apesar deste procedimento estético ter sido amplamente explorado por escritores realistas ao longo do século XIX, novas formas narrativas precisavam ser realizadas (BEACH, 1932). O próprio Henry James cunhou a ideia de que a história deveria contar a si própria, fazendo isto por meio da conduta e impressão dos personagens. Nesse sentido, por ser um livro publicado na fase madura da escrita de James, *As Asas da Pomba* explora esse parâmetro de maneira contumaz. O crítico Joseph Warren Beach (1932), ao fazer considerações a respeito das narrativas criadas por Henry James, afirma que o escritor elaborou um método de introdução de personagens de maneira a alocar cada qual em uma determinada situação e local particular. De acordo com Beach, o esforço de James consiste em conceder ao leitor um conhecimento prévio a respeito de determinada personagem, pois esta é a maneira que ele pensa os seus romances (BEACH, 1932). Esta forma de introduzir as personagens estrutura nitidamente *As Asas da Pomba*. Kate Croy é introduzida desta maneira no primeiro livro, Merton Dansher segue o mesmo parâmetro, e Susan Stringham, como refletora de Milly Thale, também possui o mesmo desenvolvimento narrativo e, por último, Milly.

Ao principiar o processo narrativo do ponto de vista da Milly Thale, especificamente nos capítulos quatro e cinco, o narrador refere-se a alguns personagens da forma que Milly os vê, ou seja, a narração estrutura-se observando a trama pelos olhos de Milly. De início, a personagem focalizada pela senhorita Thale é a jovem britânica Kate Croy, pois esta representa tudo o que a heroína almeja se tornar. Ponto este que inscreve o conflito existente entre o ser americano e o ser britânico, o americano sendo representado pela inocência (Milly), enquanto o britânico pela experiência (Kate). James recorre mais uma vez à antinomia velho continente (Grã-Bretanha e Europa) e novo mundo (Estados Unidos) continuamente explorada em seus romances; agora, para fazer a transição do espaço americano para o espaço britânico, Milly Thale assume a função de elemento de transição da ambientação inocente para a ambientação experiente (YEAZELL, 1976). Dessa forma, ao querer se tornar Kate Croy, Milly deseja ter a mesma beleza, experiência e inteligência que a amiga britânica.

Outra particularidade do ponto de vista de Milly concentra-se no *foreshadowing*, artifício literário que preconiza, de forma parcial, situações que ocorrerão futuramente na trama. Em *As Asas da Pomba*, um dos exemplos mais notáveis desse recurso ocorre no livro 5, quando a narrativa ainda se encontra em processo de organização pelo ponto de vista da jovem americana. O cenário principal aqui concentra-se no museu que a personagem estava visitando. Este capítulo é uma construção de como a personagem chegou àquele lugar e lá encontra Dansher e Kate Croy. O excerto a seguir demonstra como o *foreshadowing* estrutura a cena na narrativa de Milly:

O rosto de uma jovem, esplendidamente desenhada, até as mãos, e esplendidamente vestida; um rosto de um tom quase lívido, mas belo em sua tristeza, e coroado por um volume de cabelos

penteados para trás e para cima, que devia, antes de ser descolorido com o tempo, ter tido uma semelhança de família com o dela. A dama em questão, de qualquer modo, com sua quadratura ligeiramente miguelangelesca, seus olhos de outros tempos, os lábios cheios, o pescoço longo, as jóias registradas, os brocados vermelhos e abundantes, era uma personagem bastante grandiosa - apenas não expressava alegria. E estava morta, morta, morta. Milly reconheceu-se exatamente por meio de palavras que nada tinham a ver com ela:

— Eu Jamais serei melhor do que isso. (JAMES, 1998, p. 239).

Na National Gallery, um dos quadros chama a atenção da americana, e a pintura em questão trata-se de uma jovem, que, nas palavras da heroína, apesar de parecer estar bem, encontrava-se morta. Milly reconhece a si mesma na pintura, sinalizando o prenúncio de seu fim fatídico. Neste ponto, identificamos que as personagens operam tanto como refletoras de outras personagens quanto de si mesmas. Ademais, a ambientação reflexa novamente produz uma inflexão na forma pela qual a personagem funciona como gatilho para a ativação de outros artifícios literários, como o *foreshadowing*. Este cenário permeia toda a estruturação dos livros cinco e seis, porém o livro cinco traça o modo com que Milly chega a National Gallery, enquanto, no livro seis, o ponto de vista desloca-se para fornecer uma outra perspectiva da mesma situação, agora como Merton Dansher e Kate Croy chegaram ao mesmo local.

Neste ponto do romance, percebe-se que a construção narrativa segue aquilo que Wayne C. Booth (1983) assinala como um recurso narrativo marcante da ficção de Henry James, no qual um narrador é introduzido após o outro, trabalhando como refletores entre si, um recurso que, aliás, se desenvolverá na sintaxe cinematográfica como montagem paralela. Dessa forma, Kate, Dansher e Milly Thale atuam na narrativa como refletores tanto um dos outros como refletores de si e, ao arquitetar no romance este modo de narrar, Henry James estaria empregando aquilo que Joseph Warren Beach (1932) define como “saída do narrador”, ou seja, a presença do narrador onisciente não é mais o ponto central, pois agora a história estaria contando a si própria por meio de um dos seus elementos narrativos principais: as personagens.

Conforme discutido acima, o livro cinco narra a trajetória de Milly até a National Gallery e lá encontrou Dansher e Kate. O excerto a seguir corresponde a este momento:

Era um cavalheiro no meio da sala, um cavalheiro que tirara o chapéu e que por um momento, olhando, ausente, ele via, a fila de cima da coleção, enxugava a testa com um lenço. [...] Era o próprio Merton Dansher, e estava ali parado, parado inconsciente o bastante para ela fixá-lo e depois hesitar. Essas sucessões foram rápidas, de modo que ela ainda pode perguntar-se com liberdade se seria melhor deixar que ele a visse. [...]. Não conseguia pensar depois por quanto tempo estivera a olhá-lo antes de ver-se olhada ela própria por outrem; só podia lembrar com coerência que tivera esse segundo reconhecimento sem que ele a houvesse notado. A origem deste último choque era ninguém menos que Katy Croy. (JAMES, 1998, p. 240).

Ao focalizar o jovem que logo depois se daria conta de que se trata de seu amigo Merton Dansher, Milly Thale exerce mais uma vez a função refletora por meio da sua consciência individual. Em primeira instância focaliza-se o rapaz e aqui, mais uma vez, o embate do ser americano versus o ser britânico continua emergindo, embate este que se desloca da mente da personagem e se concretiza na cena quando a mesma percebe que o rapaz está no museu com Kate Croy. Além de apresentar como atua a consciência individual da americana, o excerto também mostra como as personagens possuem uma relação refletora entre si. Esta situação, no final do livro cinco, desencadeia, novamente, a mudança dos centros narrativos, e o livro seis passa a ser narrado a partir da consciência de Dansher. Os livros cinco e seis nos fornecem mais do que uma visão panorâmica da trama, através deles é possível apreender como a consciência individual foi desenvolvida.

Em *A Retórica da Ficção* (1983), Booth elucida que Henry James buscou aprimorar a sua técnica e, com o tempo, ao passar a não se interessar em narrar em sua própria voz, fez o que já salientamos, deixou a história ser contada pelas próprias personagens, sem contudo utilizar-se da narração em primeira pessoa, mas sim o recurso dos centros de consciência, mobilizando um expediente sofisticado que não descarta inteiramente a função do narrador onisciente, mas a elisão entre narrador e personagens, antecipando assim aquilo que viria a ser a técnica narrativa mais marcante do modernismo, o fluxo de consciência. Se, por um lado, o recurso da consciência individual das personagens funciona como força motriz da narrativa, por outro, a interdependência criada entre elas implica na criação de um novo elemento estruturador da narrativa, ocupando a função de refletores: técnica de narração mediada a partir do ponto de vista de um personagem específico e exige que o mesmo ocupe uma outra função, a de refletor da narrativa, criando uma cadeia de interdependência contínua entre as demais. Com efeito, todos os personagens em *As Asas da Pomba* atuam como refletores entre si, pois é necessário o ponto de vista de quem possui mais informações a respeito dos determinados conflitos, além de também possibilitar uma visão panorâmica dos conflitos que regem a trama e, o principal, deixar os próprios elementos narrativos assumirem a narrativa da trama. No entanto, se, de um lado, essa estruturação narrativa produz uma visão panorâmica e multifacetada dos fatos, por outro, ela refuta qualquer possibilidade de linearidade temporal.

Por fim, retomemos a narrativa de Dansher, no livro seis, particularmente na cena em que este personagem é detalhado pelo ponto de vista de Milly quando da ida à National Gallery junto com a Kate Croy:

Observara que precisavam tornar a sair para respirar; e foi como se a consciência comum dos dois, ao passarem para outro lugar, fosse de pessoas que, infinitamente concentradas uma na outra, houvessem tomado um susto e tentassem parecer naturais. Na certa foi quando assim se achavam – como o rapaz depois reconheceu – que tinham dado com a amiguinha nova yorkina dele. Ele a lembrava por algum motivo como pequena, embora ela fosse mais ou menos da altura de Kate, a qual jamais aplicava o diminutivo. (JAMES, 1998, p. 252).

Apesar de narrado pelo ponto de vista de Dansher, o narrador alcançou um nível de proximidade com as personagens que faz parecer que elas encontram-se literalmente, em uma disputa para ganhar o controle do ponto de vista da narrativa. O livro seis centra-se em Kate e Milly, no mesmo ambiente, sendo narradas por

outrem, enquanto Dansher ocupa a função de refletor das duas personagens. No entanto, como Dansher também se encontra no epicentro deste mosaico narrativo, o ponto de vista tende a elidir-se, oscilando ora com Milly e/ou Kate, fazendo com que elas também atuem como refletores uma da outra.

Da Ficção Como Casa Para as Múltiplas Janelas da Crítica

No prefácio do romance *O Retrato de uma Senhora*, Henry James recorre à imagem da ficção como uma casa repleta de várias janelas, em notável gesto de apontar o imbricamento entre o trabalho da ficção e aquele realizado pela crítica literária. Mais do que um mero enunciado retórico, James insta ficcionistas e críticos ao imperativo da dupla tarefa que mutualmente cabe àqueles devotados à produção da ficção e àqueles cujo ofício se ocupa em refletir sobre a dimensão de *poiesis* do primeiro. Nesse sentido, dois aspectos desse argumento merecem destaque: o primeiro alerta que todo e qualquer exercício de escrita criativa (*ars*) demanda em seu cerne um esforço crítico acerca do caráter, natureza e função, mecanismos que constituem a tessitura de toda obra de arte (*téchne*); segundo, do mesmo modo que a dimensão autoconsciente e autorreferencial da técnica incide sobre o fazer artístico e criativo da ficção, toda atividade genuinamente crítica não poderá prescindir de uma dimensão criativa.

Cabe ressaltar que, assim como Henry James, no Reino Unido, Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos, e José de Alencar, no Brasil, são alguns dos inúmeros exemplos de escritores da tradição literária ocidental que, durante o século XIX, se ocuparam da dupla tarefa de ficcionista e crítico, não apenas para ocupar e marcar uma posição mais legitimada de comentadores da sua própria obra, em um momento que a profissão de crítico literário encontrava-se engatinhando, mas, como prova cabal de que o exercício crítico imbuído da mesma argúcia criativa, revela-se um dispositivo potente de refinamento do artefato artístico e não apenas um mero mecanismo de exegese.

São justamente esses impasses postos pela crítica que tomamos como a chave de interpretação para, na segunda seção, discutirmos o romance *As Asas da Pomba* (*The Wings of the Dove*, 1998), no sentido de compreender como a elisão do narrador onisciente com as personagens refletoras confirma a hipótese de que o conjunto de experimentos estético-narrativos engendrou críticas, ao mesmo tempo, aparentemente distintas e contrárias entre si, formalista e mimética. Confirma-se desse modo os argumentos de críticos como Booth e Wellek do caráter plural e experimental da obra de James, particularmente no princípio modernista advogado por T. S. Eliot, no ensaio “Tradition and individual talent” (1982), acerca do papel do artista em retomar a tradição para, a partir dela, produzir uma matéria artística genuinamente nova. Com efeito, cabe ressaltar que o tipo de crítica, pautado no tensionamento entre criação artística e análise crítica, proposto nesse artigo aponta ainda para uma reflexão sobre o próprio caráter e função que esta última pode ocupar no campo da crítica literária. A rigor, tradicionalmente, coube à fortuna crítica o papel de fornecer os fundamentos basilares teórico-críticos para, no máximo, permitirem ao crítico explorar os meandros da tessitura ficcional, de modo a produzir uma leitura crítica inaudita acerca de determinada obra. Em alguns poucos casos mais ousados, se levada a cabo, uma leitura interpretativa mediada pela fortuna crítica poderia, no limite, limitar-se a um repositório de informações e conhecimentos produzidos sobre a obra com potencial de permitir ao crítico a elaboração de uma interpretação mais informada, quando comparada aos trabalhos

de crítica que o antecederam. Porém, a relação entre objeto e sua fortuna crítica pode, a nosso ver, ser estabelecida por outro paradigma. Isto é, gesto interpretativo potente desponta justamente quando o trabalho da crítica consegue, de alguma forma, incidir e afetar de modo a mobilizar e produzir outras perspectivas não apenas sobre a obra em questão, mas também incidir igualmente sobre a vasta fortuna crítica que orbita uma obra, na medida em que ambos [objeto e sua fortuna crítica] são tomados como instâncias de atividade criativa *par excellence*.

Assim, o conjunto de críticas, nas formas de seus impasses, tensões e aproximações, que buscamos esboçar acima, possibilita uma compreensão dos mesmos impasses, tensões e contradições que emergem na tentativa de uma crítica pautada em explorar as técnicas narrativas em sua prosa ficcional. Mais do que fornecer chaves de leitura interpretativa absolutas da obra ficcional de James, alocando-a em categorias fechadas, o legado concedido por sua fortuna crítica nos adverte que a casa da ficção possui muitas portas e entradas, um alerta acerca dos limites encontrados por qualquer gesto de crítica que almeje reduzir, tanto o escopo de um conjunto de obras ficcionais quanto a amplitude da fortuna crítica que essa produz, a um número de procedimentos estéticos e/ou categorias absolutas e estáticas.

Referências

- AUSTIN-SMITH, B. *The Man Without Characteristics: The Rhetorical Narrator in the late Novels of Henry James*. 1992. 261 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Filosofia) – University of Manitoba. Ottawa, 1992.
- BELLEI, S. L. P. *Theory of the Novel: Henry James*. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês/UFSC, 1998.
- BEACH, J. W. *The twentieth century novel: Studies in technique*. New York: Appleton - Century – Crofts, 1932.
- BERSANI, L. *The Jamesian Lie* em *Partisan Review* xxxvi, N° 1, 1969.
- BLACKMUR, R. Introdução. In: JAMES, Henry. *The Art of the Novel*. Boston: Northeastern University Press, 1984.
- BOOTH, W. C. *A Retórica da Ficção*. Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa-Portugal: Artes e Letras/Arcádia, 1983.
- ELIOT, T. S. Tradition and the Individual Talent. *Perspecta*, vol. 19, The MIT Press, 1982, pp. 36–42, <https://doi.org/10.2307/1567048>.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n°53, 2002, p. 166-182.
- JAMES, H. *A Arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.
- JAMES, H. *A outra volta do parafuso*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- JAMES, H. *As Asas da Pomba*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- JAMES, H. *Os papéis de Aspern*. Trad. de Chico Lopes. Guaratinguetá: Penalux, 2015.



- JAMES, H. *Retrato de uma senhora*. Trad. Gilda Stuart. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- JAMES, H. BESANT, W. The Art of Fiction. In: *Henry James: Essays on Literature, American Writers, English Writers*. New York: Library of America, 1984. pp. 44-65.
- JAMES, H. *The Wings of the Dove*. London: Wordsworth Editions Limited, 2009.
- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1976.
- LUBBOCK, P. *The Craft of Fiction*. London, 1921.
- MARTIN, T. P. *Henry James and Percy Lubbock: From Mimesis to Formalism. NOVEL: A Forum on Fiction* 14, no. 1. 1980: 20–29. <https://doi.org/10.2307/1345321>.
- MCDONALD, W. The inconsistencies in Henry James Aesthetics in *Texas Studies in Literature and Language*. University of Texas. Texas, 1969.
- MCELDERRY JR, B. *Henry James*. Clássicos do Nosso Tempo. 2. ed. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- WELLEK, R. Henry James's Literary Theory and Criticism. *American Literature*, vol. 30, no. 3, Duke University Press, 1958, pp. 293–321, <https://doi.org/10.2307/2922186>.
- YEAZELL, R. B. *Language and Knowledge in the late novels of Henry James*. Chicago; University of Chicago, 1976.

Para citar este artigo

RODRIGUES, Cléverson Felix; FELIX, José Carlos. A casa da ficção e suas múltiplas janelas: das mutações e impasses na crítica literária de Henry James aos desdobramentos no romance *As asas da pomba* (1902). *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 11, n. 2, p. 785-800, maio-ago. 2022.

Os Autores

Cléverson Felix Rodrigues é graduando no curso de Letras-Licenciatura em Língua Inglesa e Literaturas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), campus IV. Membro do grupo de pesquisa Desleituradas (UNEB) e bolsista de IC com bolsa CNPq.

José Carlos Felix é Docente Adjunto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus IV), professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA e Desleituradas.