

A crise de representação na narrativa jamesiana, **A outra volta do parafuso** (1898), e a sua reescrita em **Os outros** (2001)

Matheus Lima da Silva*

Ramiro Giroldo**

Resumo

Os estudos sobre as obras de Henry James sempre apresentaram uma ampla gama de perspectivas. Neste ensaio, propõe-se discutir as estratégias pautadas na tensão entre as convenções e os protocolos narrativos da literatura realista e as técnicas experimentais modernistas empregadas por Henry James em **A outra volta do parafuso** (*The turn of the screw*, 1898), com ênfase nas discussões referentes à noção de mimésis e as perspectivas da crise da representação que se fazem presentes no texto literário, e analisar o deslindamento dos mecanismos estéticos narrativos utilizados para engendrar a tensão entre protocolos narrativos distintos e, por vezes, antagônicos no processo de adaptação da novela de James para a versão fílmica **Os outros** (*The others*, 2001), direção e roteiro de Alejandro Amenábar.

Palavras-chave: Modernismo em língua inglesa; Literatura comparada; A outra volta do parafuso; Os outros.

The crisis of representation in the Henry James' narrative, **The turn of the screw** (1898), and its rewriting in **The Others** (2001)

Abstract

The studies of Henry James' works have always presented a wide range of perspectives. In this essay, it is proposed to discuss the strategies based on the tension between the conventions and the narrative protocols of the realist literature and the modernist experimental techniques employed by Henry James in **The turn of the screw** (1898), with emphasis on the discussions regarding the notion of mimesis and the perspectives of the crisis of representation that are present in the literary text, and to analyze the unraveling of the narrative aesthetic mechanisms used to engender the tension between distinct and sometimes antagonistic narrative protocols in the process of adaptation of the novel by James for the film version **The others**, 2001, direction and screenplay by Alejandro Amenábar.

Keywords: Modernism in English literature; Comparative literature; The turn of the screw; The others.

Recebido em: 12/03/2022 // Aceito em: 18/08/2022.

* Mestrando em Estudos de Linguagens, pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Graduado em Letras, Língua inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus IV. Atua como pesquisador no grupo FICÇÕES 21: Estudos sobre a Literatura Contemporânea, da Universidade Federal de Campina Grande. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2043-6800>.

** Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutor em Literatura Brasileira Pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade de São Paulo (USP). Graduado em Letras – Inglês pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Atua na graduação e na pós-graduação e ministra disciplinas ligadas à literatura, ao roteiro audiovisual e à escrita criativa. Também atua como produtor e roteirista audiovisual, junto à Astaroth Produções. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9037-4310>.

1 Introdução

A outra volta do parafuso (*The turn of the screw*, 1898), do escritor Henry James, foi de maneira inicial publicado em formato de folhetim em edições do jornal literário *Collier's Weekly: An Illustrated Journal*.¹ Enquadra-se bem no gênero novela, em que o autor foi particularmente bem-sucedido, constituindo um protótipo desse formato: curto demais para ser um romance e longo demais para ser um conto. Em seu aparecimento em quatro partes nos primeiros meses de 1898, o texto foi considerado um dos maiores triunfos literários de James ao mesmo tempo em que foi tido como o seu trabalho mais misterioso, intrigante e de difícil compreensão e entendimento.

Em síntese, **A outra volta do parafuso** conta a história da jovem filha de um pároco que, iniciando-se na carreira de professora, aceita mudar-se para a propriedade de Bly, em Essex, localizada nos arredores de Londres. Seu patrão é tio e tutor de duas crianças, Flora e Miles, cujos pais faleceram, e deseja que a narradora (que não é nomeada) seja a governanta da residência. Ao chegar à Essex, a jovem logo percebe que duas aparições, atribuídas a antigos criados já mortos, encobrem e assombram a casa. O triunfo íntimo da protagonista, então, consiste em desvendar e deslindar o mistério de Bly, e, conseqüentemente, proteger as duas crianças das aparições fantasmagóricas.

Os estudos acerca das obras literárias de Henry James sempre apresentaram uma ampla variedade de pontos de vistas e de concepções. Essas circunstâncias se devem, em primeiro lugar, à variedade de gêneros de sua produção, que compreende contos, novelas, romances, peças de teatro, autobiografias, biografias e artigos de crítica literária. Em segundo lugar, outra motivação para o corpo diverso e variado de estudos jamesianos pode ser encontrada na essência e no âmago transicional das suas obras, que apontam o caminho para algumas técnicas literárias que seriam empregadas radicalmente anos após as suas publicações, conhecidas como Modernismo.

Devido ao teor enigmático e duvidoso de sua trama, **A outra volta do parafuso** tornou-se um texto frequentemente estudado pelos acadêmicos que aderiram ao *New Criticism* (A Neocrítica, também chamada de Nova Crítica, é um movimento inicial da teoria literária surgido nos anos 20 nos Estados Unidos. Ele propõe a separação do texto e do autor a fim de que o texto seja objeto de si mesmo), principalmente em pesquisas que abordam temas referentes à psicanálise e aos estudos feministas. Desde a sua publicação até hoje, a novela ainda continua sendo motivo de discussão entre comentaristas e críticos da área literária.

Uma das características que James apresenta nessa novela é o uso meticuloso da linguagem. Flaubert (1969), na obra que leva o próprio nome do autor como título, afirma que Henry James “é tão cuidadoso com a linguagem que cada palavra foi escolhida como poesia e a substituição das palavras destruiria a beleza do texto [...]”: linguagem essa que é usada metaforicamente e simbolicamente – ou seja, pela transferência do sentido e da interpretação de uma palavra para outra.

Nelson de Oliveira (2008), colunista do *Jornal de Literatura do Brasil* (uma publicação mensal da editora Letras & Livros Ltda.), assim pormenoriza a ambigüidade em Henry James:

Aí está o fantástico clássico: entre o mundo real e o mundo sobrenatural. Ele se fundamenta na hesitação do narrador e do leitor, que não sabem, nem têm como saber, qual seria a verdadeira explicação dos acontecimentos que vão passando diante de seus olhos. Quando as evidências parecem apontar para determinada direção – o plano de uma mente criminoso ou a loucura do protagonista ou o mundo sobrenatural – novos acontecimentos vêm mudar o rumo da história e confundir o narrador e o leitor. É o que acontece, por exemplo, no romance *A volta do parafuso*, de Henry James, no qual até mesmo no desenlace o discurso do narrador não permite que o leitor saiba se os fantasmas existem mesmo ou se tudo não passa de alucinações da protagonista. Aí a ambigüidade jamais desaparece. (OLIVEIRA, 2008, acesso online)

¹ Uma revista americana de interesse geral fundada em 1888 por Peter Fenelon Collier.

O autor rejeitava a ideia de um simbolismo aberto dominando a história e insistia que toda a literatura, para ser de valor, deveria ser sobre a vida e sobre as ações das personagens, que, de fato, são interessantes para o leitor. James utiliza o ponto de vista, o monólogo interno, o narrador, o simbolismo evidente e sutil de modo que se relacionam diretamente aos movimentos realistas e modernos da literatura, criando certo realismo psicológico, fragmentado e caótico, de uma visão de mundo, ou de uma narrativa, em crise: o rompimento com o tradicionalismo, a libertação estética e a experimentação constante.

Essa inventividade no tratamento experimental da linguagem pode ser observada em **A outra volta do parafuso** por meio da ambiguidade na impossibilidade de a narradora-personagem, a governanta, conferir exatidão aos fatos que foram experienciados por ela mesma. A questão central dessa narrativa é: o que de fato ocorreu e o que é pressuposto pela narradora? Quase todo o conteúdo, do começo ao fim da obra, pode ser lido igualmente nesses dois sentidos, já que o abandono do narrador onisciente realista² limita o ponto de vista dessa narrativa a uma única personagem e suas características individuais e particularidades.

Alguns desses traços e particularidades são, a título de exemplo, o exame da consciência (uma técnica literária usada primeiramente por Édouard Dujardin em 1888, em que se procura transcrever o complexo processo de pensamento de um personagem, com o raciocínio lógico entremeado com impressões pessoais momentâneas e exibindo os processos de associação de ideias), a ênfase na sugestão em vez da apresentação direta, o ponto de vista descentralizado peculiar e a arte de tornar compreensível ao leitor algo que faz sentido apenas para o escritor – ou, nesse caso, para quem conta a história.

Posto isso, o presente artigo pretende contribuir para tais análises que discutem as manifestações modernistas na produção literária de James, e, ademais, desenvolver uma discussão das estratégias pautadas na tensão entre as convenções e protocolos narrativos da literatura realista (a representação objetiva da realidade – exatamente como ela era, sem fantasiá-la) e as técnicas experimentais modernistas (a ruptura com o tradicionalismo) empregadas por Henry James em **A outra volta do parafuso**, para entender como se desenvolve nesse ambiente literário a crise na representação realista do ponto de vista da personagem principal, a governanta, e como ocorre a transposição da novela jamesiana para o formato cinematográfico com vistas a deslindar os mecanismos estético narrativos utilizados para engendrar a tensão entre protocolos narrativos distintos e, por vezes, antagônicos no processo de adaptação da novela de James para a versão filmica **Os outros** (*The others*, 2001), direção e roteiro de Alejandro Amenábar.

2 A outra volta do parafuso (*The Turn of the Screw*, 1898), um ensaio sobre a obra literária

Henry James constrói em **A outra volta do parafuso** uma narrativa definida pela ambivalência, duas ideias com relação a uma mesma coisa e que se opõem mutuamente, e também pela coalescência, ou seja, pelo processo por meio do qual os elementos dispersos se unem formando um todo maior, de realidades contraditórias. Contudo, sob uma perspectiva realista centralizada nas convicções de sua protagonista, a governanta, e concomitantemente em suas incertezas, o que caracteriza o estilo modernista que é posto em contraponto é que Henry James constrói a narrativa de uma forma que essas duas teorias podem ser verídicas e fundamentadas, e é nisso que se consiste a grande imponência da sua escrita e do seu texto literário.

² O narrador onisciente narra em terceira pessoa, mas pode também se infiltrar na história fazendo algumas narrações em primeira pessoa. Geralmente a narração em primeira pessoa, nesse caso, é feita para expressar o que está acontecendo dentro do personagem. O narrador onisciente é aquele que conhece tudo a respeito do que está relatando (enredo) e sabe até mesmo os pensamentos, sentimentos e emoções dos personagens presentes na história.

O leitor tem acesso ao ponto de vista e, de maneira consequente, ao modo como se concebe ou se analisa essa situação específica e as reflexões e ponderações da narradora em sua individualidade, mas, devido a essa limitação, não é possível ter certeza do quanto essas informações e fatos experimentados por ela são de fato fiáveis e verídicos.

Para conceber uma “*another turn on the screw*”³ (sentença empregada por Henry James tanto no título da obra quanto no corpo do texto literário, para expressar e para simbolizar o incremento da tensão e do mistério), a narrativa da governanta é lida, anos depois, por um velho conhecido seu para um grupo de amigos, sendo esse relato caracterizado pelo próprio narrador como algo que é insólito, revoltante, horrendo e doloroso:

Vejo Douglas diante da lareira, da qual se aproximara para lhe apresentar as costas, encarando seu interlocutor com as mãos nos bolsos. “Ninguém além de mim, até agora, a ouviu. É de fato horrível demais.” Isso, naturalmente, segundo foi afirmado por várias vezes, tinha o efeito de valorizá-la ao máximo, e nosso amigo, com uma arte sutil, preparou seu triunfo correndo os olhos por todos nós e acrescentando: “Ultrapassa todos os limites. Nada que eu conheça lhe chega perto”. “Em matéria de horror?”, lembro-me de haver perguntado. Ele parecia dizer que a coisa não era assim tão simples; que na verdade lhe faltavam palavras para qualificá-la. Passou a mão pelos olhos, fez um pequeno esgar de repulsa. “De monstruosidade – monstruosidade!” (JAMES, 2011, p. 9).

Como também pode ser observado no excerto a seguir, **A outra volta do parafuso** é uma narrativa moldura, ou, em seu termo original, uma *frame narrative*. Narrativa moldura é uma técnica narrativa que se refere ao processo de inserir, dentro de uma história inicial, uma outra história. Geralmente tem como objetivo apresentar uma história introdutória como maneira de enfatizar uma segunda narrativa ou um conjunto de histórias curtas. A narrativa moldura encaminha os leitores de uma primeira história para outra, menor (ou várias) dentro dela. Podemos observar que a história é enquadrada como uma imagem, o que torna a figura da narradora ainda mais distante e desconfiável:

“E o registro escrito? Foi você quem o fez?” “Dele só guardo a impressão. Trago-o aqui” — disse, levando a mão ao coração. “Jamais o perdi.” “Mas, então, o manuscrito...?” “Está registrado numa tinta velha e desbotada, e na mais bela das caligrafias.” Fez mais uma pausa. “Letra de mulher. Ela morreu há vinte anos. Foi ela quem me enviou as páginas em questão antes de morrer.” Agora todos o ouviam, e é claro que não faltou quem fizesse pilhéria, ou no mínimo uma insinuação. Mas se ele pôs de lado a insinuação sem sorrir, fê-lo também sem sinal de irritação. (JAMES, 2011, p. 9).

Esse aspecto que é particular da prosa jamesiana, já que acontece em outros textos literários do autor – como no romance *The Ambassadors* (obra-prima da passagem do romance realista para o moderno) –, é muito diferente da tradicional perspectiva em que o enredo da obra seria organizado em torno de um único centro que se baseia na relação entre superiores e dependentes, ou, em outras palavras, uma perspectiva hierárquica.

Quanto mais se aperta um parafuso, mais pressão se exerce na superfície para que ele se encaixe. Por conseguinte, quanto mais voltas você dá no parafuso, mais pressão, à vista disso, se emprega. Até o momento em que sua mente pode falhar no texto, e essa falha se reflete na maneira como essa narrativa fala do mundo e no que pode ser considerado verossímil a partir disso.

De modo usual, o realismo na literatura apresenta-se principalmente relacionado às formas narrativas, mais especificamente ao contar. De acordo com Todorov, “o realismo em literatura é um ideal: o da representação fiel do real, o do discurso verídico, que não é um discurso como os outros, mas a perfeição para a qual todos os discursos devem encaminhar-se [...]” (TODOROV, 1984, p. 9).

A narrativa realista do século XIX se caracteriza pelo uso do narrador em primeira pessoa ou do narrador onisciente, que estava fora da história, para descrever os eventos. A proposta realista

³ Outra volta no parafuso.

inserida no ponto de vista da governanta é o esforço para reproduzir a aparência do real. Cabe uma explicação: o conceito do real aqui não corresponde ao que na linguagem cotidiana denominamos de realidade, ou ao que existe verdadeiramente, mas, sim, àquilo que resiste ao ato ou ao efeito de representar. Embora o enredo constitua uma história que é referente ao fantasma e à fantasmagoria, a constante ambiguidade e o confronto que caracteriza a novela tornam incerta a afirmação da presença fantasmagórica em Bly no cenário onde a narrativa toma lugar.

Como afirma Genette (1992), a obra de Henry James é crucial quanto à “transição entre o modo ficcional tradicional para o moderno”. Ao passo que as convicções da narração realista da governanta se atenuam, as incertezas surgem como contraponto à primeira estrutura. A sua experiência é o foco da narrativa, e é a partir da sua perspectiva e, principalmente, da sua consciência sobre o conflito da história que o leitor julga tudo o que acontece no decorrer do enredo. Nisso se dá a tensão entre o realismo e o modernismo, fazendo com que o segundo ocupe uma posição central contrária à do primeiro na narrativa, o que, por conseguinte, provoca uma compreensão da história e do narrar como um processo que não tem interrupção.

Pensando no conceito da imitação ou da representação de algo, segundo Antoine Compagnon (2001), a *mimésis* é o termo mais contínuo e vigente sob o qual se conceberam as associações e as conexões entre a literatura e a realidade. Em outras palavras, a *mimésis* é a representação de ações e dos experimentos humanos pela linguagem e pelo ato de narrar. Em conflito com o conjunto de convicções da *mimésis*, a teoria da literatura entende e percebe o realismo não como um reflexo ou uma cópia e reprodução da realidade, mas como uma manifestação que tem as suas próprias regras e resoluções. Ainda segundo Compagnon, a *mimésis* produz totalidades importantes e expressivas a partir de acontecimentos desordenados e desalinhados.

É importante pensar na *mimésis* da forma que, no decorrer do texto, exemplifica Compagnon: não como meramente a arte da imitação, já que ela também significa conhecimento e, de forma literal, a representação dos atos praticados pelo indivíduo por meio da linguagem. Compagnon também deixa explícito o choque ou a tensão que ocorre entre a literatura e a realidade; a literatura, então, não fala de outra coisa a não ser dela mesma, ou, em outras palavras, o foco é apenas literário onde as histórias não fugiriam do conjunto de circunstâncias e do encadeamento de ideias da obra.

Pensa-se também que “a concepção de que a Literatura fala do mundo ou que a Literatura fala da Literatura” (COMPAGNON, 2001, p. 104) é perigosa, pelo fato de ela proporcionar o seguinte questionamento: até que ponto a Literatura se relaciona com a realidade? A imitação, por tanto, acontece na *mimésis* como se ela efetuasse o papel da “cópia da cópia”, logo, perdendo a essência do original – se é que de fato existe esse material originador.

De acordo com Friedman (1955), o narrador-protagonista narra de um ponto fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Essa categoria de narração é, na maioria das vezes, propensa à ambiguidade dos fatos que estão sendo relatados, já que, como mencionado anteriormente, a sua narração é vinculada à sua própria experiência, de maneira limitada, podendo assim modificar a distância entre leitor e história. Dessarte, suas experiências são privadas.

Em **A outra volta do parafuso**, a figura do narrador é a peça-chave para a compreensão do livro e do enredo. Nós, como indivíduos que consomem a obra, vemos, vivenciamos e percebemos tudo pelos olhos da protagonista. À vista disso, dificilmente saberemos qual é a realidade verdadeira dos eventos e dos acontecimentos: tudo é alterado pelo conjunto de circunstâncias e pelo encadeamento de ideias da personagem e dos seus valores morais. Esse procedimento artístico permite que o narrador controle a narrativa e também apresente as impressões de um observador.

Embora os seus incômodos e perturbações muitas vezes pareçam sem fundamento e desprovidos de lógica, o desespero da protagonista traz uma sensação incômoda: nunca saberemos o que esperar ou o que realmente está acontecendo, o que, além do que foi citado anteriormente, apresenta uma conotação de angústia na narrativa – não o que a figura do narrador observa, mas interpretando o seu papel como se o observador que observa fosse o sujeito e a sua mente, a nossa narrativa.

Pode-se observar que, de início, no discurso da narradora há uma ênfase em uma representação mimética (a faculdade do sujeito de reproduzir e imitar) da experiência dela sobre o mundo, ou, melhor dizendo, dos fatos vivenciados por ela. O texto narrativo tem início com uma atenção especial aos detalhes da construção e da caracterização em diversos aspectos e particularidades. A narrativa da governanta firma certa veracidade acerca dos fatos narrados, como podemos observar no excerto seguinte:

Lembro que me causaram uma impressão muito agradável a fachada larga e límpida, as janelas abertas com cortinas novas e as duas empregadas olhando para fora; lembro-me do gramado e das flores de cores vivas e do ruído das rodas de meu cabriolé sobre o cascalho e do aglomerado de copas de árvores sobre as quais gralhas voavam em círculos e grasnavam no céu dourado. (JAMES, 2011, p. 15).

Esse sentido descritivo da narrativa inicial se expandiu e se modificou de modo progressivo. A história passa por certa dificuldade em representar uma indefinição, uma dúvida, ou, nesse caso, um entrelugar, voltada para os relativos conceitos de real e de realidade. Essa mudança é a base da grande discussão e contestação centrada na novela jamesiana, que tem como propósito mostrar as coisas como elas realmente são (a representação dos movimentos do pensamento e, por oposição ao corpo, da mente).

De acordo com Antonio Candido:

Isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos. E que aquele realismo, estritamente concebido como representação da naturalidade do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade [...] (CANDIDO, 1993, p.123).

A realidade ou a irrealidade das aparições fantasmagóricas das personagens Peter Quint e Miss Jessel podem ser avaliados em termos ontológicos, trazendo a investigação teórica do ser, relativamente ao indivíduo em si mesmo, na sua dimensão ampla e fundamental, que se refere aos entes múltiplos e concretos da realidade. Aqui, a linguagem (ou o modo de se narrar) literária faz uso de um mecanismo fluente – que se desloca. Um “ato de manejar” específico desta vai dar origem a uma especificidade literária.

O modernismo é a arte resultante do “princípio da incerteza”. Segundo McFarlane (1996, p. 27), é a arte resultante do dismantelamento e do esfacelamento (ou seja, da destruição) da realidade (e aqui também se integra o movimento literário realista) de uma forma comunitária e das noções convencionais de causalidade. Da destruição das noções tradicionais da totalidade do caráter individual, do caos linguístico que se segue quando as noções públicas de linguagem são desacreditadas e quando todas as realidades se tornam ficções subjetivas.

Outros aspectos narrativos que podem embasar essa formulação modernista, é o empenho de James em algumas técnicas particulares. Marcelo Parreira (2012) argumenta que Henry James desenvolveu práticas modernistas em seus últimos trabalhos, como ênfase nas incertezas e interferências, deixando o texto propositalmente mais sugestivo – esse último se mostra extremamente efetivo, principalmente por brincar com a imaginação do leitor. Parreira também menciona o uso extensivo da ironia, da elipse,

da metáfora, da fragmentação, dos retratos compostos indiretamente e o uso especial do tempo e do espaço na narrativa, o que estabeleceu uma ponte entre o Realismo do século XIX e o Modernismo do século XX.

A partir daí, se pode averiguar a veracidade de que no texto literário há uma linha tênue que separa os fatos narrados das experiências, e então se constitui o confronto e a ambiguidade da narrativa jamesiana. Ela, a narradora, percebe e conta o que está além da sua percepção (e, como um jogo, o que está além de todos os fantasmas da percepção), em uma narrativa que é palpavelmente volúvel e inconstante.

Uma vez imaginei reconhecer, tênue e distante, o grito de uma criança; em outra ocasião dei por mim assustando-me ao ouvir passar pela minha porta passos leves. Mas essas fantasias não eram tão nítidas que não pudessem ser descartadas, e é só à luz, ou talvez, melhor dizendo, à treva de outras ocorrências subsequentes que elas agora me voltam à mente. (JAMES, 2011, p. 17-18).

Aqui, pode-se observar que a narrativa (ou os fatos que são experienciados e narrados) é experimentada por meio de uma narrativa espelhada. “O espelho”, que, de maneira irônica, também pode ser intitulado como um “esboço de uma nova teoria da alma humana”, traz um significado que discute o processo de formação da identidade de cada indivíduo e a relação entre subjetividade e vida social, demonstrando como o olhar vai interferir na imagem que fazemos de nós mesmos e, por conseguinte, no que estamos contando e narrando.

O texto constantemente insiste no engano da percepção, que só pode fornecer um conhecimento subjetivo e distorcido da realidade. A linguagem, que se manifesta pelo ponto de vista da narradora personagem, não consegue criar um simulacro totalmente perceptível do real. Nisso é possível observar o processo não confiável da percepção em si na ficção modernista. Aqui, retornando ao rompimento com o tradicionalismo, observamos que, antes de qualquer coisa, o texto literário possui uma função artística.

Seguindo a teoria da comunicação de Roman Jakobson, um texto literário é marcado, por um lado, pela função poética da linguagem (também conhecida como estética, é a função da linguagem que tem como objetivo valorizar a mensagem, da forma que ela está sendo transmitida) – linguagem que chama a atenção sobre si própria –, ou, por outro lado, pela seleção e combinação das palavras com intenção de privilegiar a narrativa – o texto literário então “manipula” a palavra. A linguagem exerce uma função poética quando ela confere dignidade ao texto na sua elaboração, ou seja, quando o autor faz uso de combinação de palavras, figuras de linguagem, exploração dos sentidos e sentimentos, expressão do chamado eu-lírico, dentre outros.

Com isso, percebemos que a literatura não tem compromisso com a realidade, mas, sim, com a recriação desta. Seu principal objetivo era (e é) definir o lugar da função poética em relação às demais funcionalidades e aplicabilidades da linguagem – ou seja, uma função expressiva, conativa e uma função de representação – e, ademais, incluir nesse conjunto os fatores constitutivos da ação de comunicação verbal.

No excerto, “não sei bem como contar minha história com palavras que apresentem um quadro verossímil de meu estado mental.” (JAMES, 2011, p. 45), observa-se que a percepção exata da protagonista da realidade deixa de ser a sua motivação principal e ela passa a dar valor às representações subjetivas, pois o que importa agora é a forma como ela vê o mundo e não como ele de fato é. A personagem não só vê o mundo a partir de uma determinada perspectiva, mas também tenta convencer as demais personagens daquilo que ela “acredita” ver e, por extensão, também o leitor, que está propenso a se identificar com o ponto de vista dela. Mesmo que a representação aqui seja

diferente e não coincida com o que é considerado verdadeiro, ela ainda apresenta uma característica do que está de acordo com a realidade, já que o que se considera como verossímil não é o que consideramos ser de fato verdadeiro, mas, sim, o que aparenta o ser.

A governanta se revela um sujeito que reflete sobre questões existenciais e sobre a construção do discurso. A representação da realidade, e também a falta dela, acontecem de maneira progressiva, de forma distorcida ou exclusivamente e estritamente artística, sem vínculos com o elemento “real” – ou seja, com aquilo que existe de fato. Constata-se aqui a relação geral entre o tema e entre a forma do texto literário, e relacionando-o com a teoria da literatura e com o problema da figura que narra e do ato de narrar, percebemos o aparecimento de certa revolta contra a (ou, como mencionado anteriormente, o esfacelamento da) linguagem discursiva: a arte que não se expressa por meio de representação mimética, cópia da realidade.

3 Os outros (*The Others*, 2001): uma análise da obra cinematográfica

Ao escrever uma narrativa fantasmagórica, Henry James abre espaço para outros âmbitos de existência do qual os habitantes são seres “irreais”. Esse tipo de narrativa aborda assuntos que ultrapassam o que nós entendemos como realidade empírica (um fato que se apoia somente em experiências vividas, na observação de coisas, e não em teorias e métodos científicos).

Além da ampla lista de textos críticos que discutem e investigam de forma minuciosa a novela jamesiana, **A outra volta do parafuso** alcançou, no decorrer dos séculos XX e XXI, no mínimo 11 (onze) adaptações para o cinema e para a televisão, tendo como exemplo: **Os inocentes** (1961, dirigido por Jack Clayton), **A volta do parafuso** (1999, dirigido por Atony Aloy), **Em um lugar escuro** (2006, dirigido por Donato Rotunno), além das produções para a televisão em 1976 e 1999 (as duas homônimas), sendo a mais recente delas produzida pela *British Broadcasting Corporation* (Corporação Britânica de Radiodifusão, mais conhecida pela sigla BBC).

No filme **The others** (2001), roteirizado, produzido e dirigido por Alejandro Amenábar (um cineasta chileno-espanhol), são-nos apresentadas uma história, ambientação, atmosfera e tensão semelhantes à da obra, estabelecendo um diálogo que tem referências e influência do texto literário **A outra volta do parafuso**. Ambas possuem traços e particularidades góticas marcantes: revolucionam a noção de realidade empírica, ao introduzirem a possibilidade da existência de mundos paralelos e simultâneos; as histórias são ambientadas em locais isolados, como por exemplo, antigas propriedades; em cada história, há duas crianças, ou, duas “voltas no parafuso” – um menino e uma menina – com capacidade de entrarem em contato com o universo dos “outros”; as protagonistas femininas vivem situações em que os seus comportamentos e as suas ações beiram uma predisposição à histeria e a uma forte manifestação de descontrole emocional; e, por fim, a expressão dos “olhos” – o que se vê – ou do contar e narrar a história dessas protagonistas se constroem como uma única focalização, criando um simulacro de pareências e de correspondências.

Dito isto, assim como **A outra volta do parafuso**, **Os outros** é uma clássica história de suspense e mistério, envolta em um nevoeiro de situações e perspectivas e mergulhada em uma atmosfera que provoca assombro. Ademais, a proposta da adaptação de Alejandro Amenábar do texto literário implica em traduzir e em transpor para a tela, a partir de equivalências (considerando esse termo como uma relação entre duas proposições de forma que uma só será verdadeira se a outra também o for), elementos estéticos do texto de James, como o espaço gótico, atribuindo um novo contexto ao período histórico vitoriano e, além desses, outros elementos.

Assim como a Governanta de Henry James, a personagem central da adaptação cinematográfica de *Os outros* experimenta uma crise terrível de consciência que se manifesta narratologicamente em relatos divididos (entre a representação do real) e em perspectivas que são, sobretudo, não confiáveis. O próprio trajeto da narrativa é mal iluminado, não possibilitando uma visão nítida e segura do que está à frente e à vista da narradora. Pouco nos é permitido conhecer além de uma realidade que se apresenta mal iluminada. É conveniente informar que a narrativa fílmica é a interpretação de uma realidade, verídica ou apenas quimérica. Para compreender isso, primeiramente, usamos a última categoria de Friedman (1955), o narrador como uma câmera. Muitos estudiosos chamam de narrador-câmera aquele que cumpre a sua função de somente observar atentamente as coisas que acontecem para posteriormente narrar ao leitor, assim como uma câmera cinematográfica. Essa categoria não desenvolve laços ou vínculos com os personagens ou com as ações que eles executam. Através da câmera cinematográfica, podemos ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou o ponto de vista centrado em uma ou em várias personagens.

Na adaptação cinematográfica, essa presença de figuras fantasmagóricas, é elevada à segunda potência, pois o mistério e a existência de seres sobrenaturais expõe uma reviravolta no desenlace da película, acentuando o suspense e, ao mesmo tempo, introduzindo um elemento surpresa na narrativa.

A operação atua em primeira instância por meio de um ponto de vista centralizado, de modo que a perspectiva dos outros personagens é ocultada, com o propósito de promover ao final o ponto mais alto da narrativa com a adição de outro ponto de vista à estrutura, que antes estava centralizada na personagem Grace Stewart (interpretada pela atriz Nicole Kidman), uma mãe que vive com seus dois filhos pequenos em uma mansão no campo da remota ilha de Jersey, no rescaldo da Segunda Guerra Mundial.

Na adaptação fílmica, a narradora passa a expor o seu ponto de vista, cumprindo o que demandam os protocolos narrativos do cinema clássico de Hollywood, principalmente levando-se em consideração o conceito da *mimésis* e a questão da recriação da realidade, também presente na obra literária. De acordo com Marcelo Müller (2016), editor e crítico de cinema:

Em linhas gerais, o cinema clássico é caracterizado por narrativas lineares, com início, meio e fim bem definidos e um encerramento fechado. Também é uma constante do período clássico a soma de procedimentos para gerar certa magia, como se não fosse possível ao cinema se apresentar ao espectador enquanto fruto de uma série de artifícios. Especialmente no cinema hollywoodiano, eram comuns os finais felizes e/ou conciliatórios. (MÜLLER, 2016, acesso online).

A personagem é responsável pela reprodução do conjunto de elementos que constituem e compõem a narrativa fílmica, particularmente o tempo, o espaço, as marcas sonoras e outros que demarcam limites ao intitulado “universo diegético”.

Enquanto no texto literário, apesar das descrições que são apontadas pela figura que o narra, o leitor tem a possibilidade de imaginar (no sentido de criação) a cena da forma desejada, na adaptação fílmica não é oferecida essa ferramenta de criação para o espectador. Para além disso, o cinema tem a possibilidade de tornar mais intensos outros sentidos além da visão. A adaptação ainda faz uso de efeitos sonoros que, além dos visuais, possuem a intenção de “criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores, e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não têm [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 93).

Um fator que se mostra muito importante e, da mesma maneira, polêmico quando se trata de adaptações é a fidelidade em relação à obra de origem. É importante frisar que a linguagem literária é uma linguagem totalmente e completamente diferente da linguagem das adaptações cinematográficas. Com isso, já que os meios são distintos, o conteúdo também vai ser transfigurado.

Não se pode esperar (já que não existe) uma fidelidade entre uma obra e outra obra que a inspira, como, exemplificativamente, entre um filme e um livro que o inspira. Cada expressão artística vai ter as suas respectivas características específicas. A adaptação se torna, de maneira inevitável, original e simultaneamente diferente da obra na qual se baseia, devido à alteração do meio de comunicação.

Seguindo o modelo comum aos protocolos narrativos de cinema clássico de Hollywood, a obra cinematográfica de Amenábar se inicia com uma narração que aqui chamaremos de linear: o fio narrativo que se constrói é baseado em um único ponto de vista, como se pode observar nas figuras 1 e 2:

Figura 1 - Reprodução de cena do filme



Fonte: captura do filme Os outros (2001)

Figura 2 - Reprodução de cena do filme



Fonte: captura do filme Os outros (2001)

Podemos observar o recurso da linha de diálogo sendo usado. O cinema narrativo de forma geral não quer que os seus espectadores se sintam desordenados e desconectados sobre o que está sendo narrado. Por exemplo, na possibilidade de uma câmera estar disposta fora do eixo, ocasionaria uma confusão para aquele que assiste no momento em que o corte de cena fosse de uma personagem para a outra. Essa é uma regra a respeito do posicionamento da câmera durante uma cena de diálogo também conhecida como linha dos 180 graus. O diretor, caso queira causar a sensação de confusão no espectador, pode quebrar essa regra, como observaremos e analisaremos posteriormente.

O prólogo da adaptação insere o espectador imediatamente na atmosfera de suspense do filme, pois a “câmera subjetiva” sugere um espectador acompanhando em um primeiro momento. A câmera e a figura do narrador cinematográfico vão gradativamente desenvolvendo a atmosfera de mistério e a existência de mundos paralelos a partir do uso de imagens desenhadas que são introduzidas na

abertura do filme e que se desenrolam em um movimento antagônico no final. A percepção de que o universo fílmico de Amenábar comporta a existência de mundos paralelos começa a delinear-se no início da película, mediante a sequência de gravuras na abertura do filme.

À medida que a narradora conta a história, pode-se observar o uso gradual de estratégias de narração que vão sendo empregadas. Esse procedimento remete ao direcionamento do foco e se torna uma observação sobre a técnica de filmagem, como se o diretor estivesse dizendo ao espectador: “Eu direciono o seu olhar e o que você vê na narrativa, mas cuidado, pois aquilo que você não vê é tão (ou, nesse caso,) mais importante do que aquilo que pode ser visto”.

Em “uma volta adicional do parafuso”, a compreensão de que a narrativa se constrói em um mundo que dá abertura para outros mundos (como o afastamento da narração sequencial) começa a delinear-se ainda de modo muito sutil, mas evidente, logo no prólogo da adaptação fílmica. Na adaptação cinematográfica, **Os outros**, Amenábar oferece pistas por toda parte e desconstrói o ponto de vista central apenas no final. O modernismo rompe com os padrões estéticos narrativos do cinema clássico, no que, aqui, vamos chamar de um curto-circuito na narrativa, deslocando e reorganizando a história.

Figura 3 - Reprodução de cena do filme



Fonte: captura do filme **Os outros** (2001)

Figura 4 - Reprodução de cena do filme



Fonte: captura do filme **Os outros** (2001)

Enquanto o final de **Os outros** explicita elementos do espiritismo, o de **A outra volta do parafuso** sugere ambiguidade e ironia em torno do que percebemos como o horror. A percepção de que o universo fílmico de Amenábar comporta a existência de mundos paralelos se deixa delinear durante toda a sua narrativa (embora seja explicado sem ambiguidade o percebimento de que ambas

as narrativas subvertem a realidade empírica ao incluir elementos de um mundo sobrenatural). A adaptação cinematográfica, da mesma maneira que a novela, promove uma espécie de jogo com a nossa interpretação do significado do que realmente existe, apresentando uma coisa inteiramente desviante e discrepante da anterior, mas também criada tanto pela narrativa textual quanto pela narrativa fílmica: a crise na representação do que é real, ou do que se caracteriza e se apresenta como tal.

Enquanto Alejandro Amenábar incrementa e intensifica essa subversão, um dos pontos e das questões mais criativos de Henry James é introduzir no texto literário a possibilidade de múltiplas leituras não conclusivas: os fatos da narrativa agem como o produto da concepção imaginativa e da idealização vitoriana reprimida e retraída, representada pela personagem da governanta, alterando-se, no final, pelo uso de um recurso narrativo com o qual o leitor é convidado a inventar seu próprio desenlace da história.

4 Considerações finais

Este ensaio buscou contribuir para o diálogo acerca das técnicas narrativas empregadas no texto jamesiano **A outra volta do parafuso** e acerca do modo como elas foram manuseadas para construir um efeito semelhante na adaptação cinematográfica, **Os outros**, filme de suspense realizado em 2001 por Alejandro Amenábar e que contou com as participações de Nicole Kidman, Christopher Eccleston e Eric Sykes.

Constatamos assim que no texto literário há uma linha tênue que separa os fatos narrados dos experienciados, constituindo-se, então, o confronto e a ambiguidade da narrativa jamesiana. A postura artística de Henry James diante do mundo físico se exprime por meio de técnicas narrativas variadas que constituem tanto uma longa tradição literária quanto suas contribuições intrínsecas. A impossibilidade de delimitar com precisão os fatos da trama assinala uma limitação no ponto de vista da governanta, gerando a ambivalência e a imprecisão acerca dos fatos que estão sendo narrados.

Observa-se que a percepção exata da protagonista no que concerne à realidade deixa de ser a sua motivação principal, cedendo lugar às representações subjetivas, pois o que importa agora é a forma como ela percebe e apreende o mundo (o que se considera aqui como elementos visíveis na trama do modernismo) e não mais como ele de fato é (realismo) – algo que caracteriza e que justifica o final aberto e irresoluto da trama.

Na adaptação cinematográfica, **Os outros**, em “uma volta adicional do parafuso”, a compreensão de que a narrativa se constrói em um mundo “real” se contrapõe a uma dimensão “transcendental” (o que está além do conhecimento concreto) e se delineia, ainda de modo muito sutil, mas evidente, logo no prólogo, para inverter-se inteiramente, apenas no final da trama, o ponto de vista central que, ao contrário do texto literário, é totalmente fechado e resoluto.

Referências

- AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições**. Eutomia, v. 1, n. 11, 2013.
- The Others**. Direção: Alejandro Amenábar. Produção: Fernando Bovaira, José Luis Cuerda, Tom Cruise e Sunmin Park. Estados Unidos da América: Miramax Internacional/Dimension Films, 2001. 1 DVD (104 min), son. color.
- AUMONT, Jacques (org.). **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 123-129.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, v. 2, 2001.
- FLAUBERT, Gustave. **Henry James**. 7Letras, 1969.
- FRIEDMAN, Norman. **Point of view in fiction: the development of a critical concept**. Publications of the Modern language Association of America, 1955. p. 1160-1184.
- GENETTE, Gérard. **The architext: An introduction**. University of California Press, 1992.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. 280p.
- JAMES, Henry. **A outra volta do parafuso**. Editora Companhia das Letras, 2011.
- JAMES, Henry. **The turn of the screw**. London: Courier Dover Publications, 1991.
- MCFARLANE, B. **Novel to Film**. An Introduction to the Theory of Adaptation, Oxford: Oxford University Press, 1996.
- MÜLLER, Marcelo Rodrigo Mingotti. **A mise en scène de dentro para fora uma poética da direção cinematográfica**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, 2017.
- NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 7, p. 249-255, 2006.
- OLIVEIRA, Nelson. **Fantasmas, fantoches, fantasias**. 2008. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=3&lista=1&subsecao=10&ordem=1082&semlimite=todos>. Acesso em: 17 jun. 2021.
- PARREIRA, M. **Realidade possível: Dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis**. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007.
- REICHMANN, Brunilda Tempel; BARGUEÑO, Julián. **O Prólogo Do Filme The Others, De Alejandro Amenábar: A Resposta Do “Leitor” Ao Diálogo Intermediático**. 2010. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/Vertentes_36/brunilda_e_julian.pdf Acesso em: 4 nov. 2021
- TODOROV, Tzvetan (org.). **Literatura e realidade – Que é o realismo?** Lisboa: Publicações Don Quixote, 1984.