



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA INGLESA

LUCAS NEVES VERAS

AS APARIÇÕES FANTASMAGÓRICAS EM *THE TURN OF THE SCREW* / *THE INNOCENTS*: LINGUAGEM E SIMBOLISMO.

João Pessoa

2017

LUCAS NEVES VERAS

AS APARIÇÕES FANTASMAGÓRICAS EM *THE TURN OF THE SCREW* / *THE INNOCENTS*: LINGUAGEM E SIMBOLISMO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do Título de Licenciatura em Letras com licenciatura em língua Inglesa.

Orientadora: Prof. Dra. Genilda Azerêdo

João Pessoa- PB

2017

LUCAS NEVES VERAS

AS APARIÇÕES FANTASMAGÓRICAS EM *THE TURN OF THE SCREW* / *THE INNOCENTS*: LINGUAGEM E SIMBOLISMO

Trabalho apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do grau de Licenciado em Letras, habilitação em Língua Inglesa.

Data da aprovação: _____/_____/2017.

Banca examinadora:

Prof. Dra. Genilda Azerêdo
Orientadora

Prof. Dra. Lúcia Fátima Fernandes Nobre
Examinadora

Prof. Dr. Vinícius Fernando de Farias Meira
Examinador

Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade Federal da Paraíba.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Veras, Lucas Neves.

As aparições fantasmagóricas em *the turn of the screw / the innocents*:
linguagem e simbolismo./Lucas Neves Veras. - João Pessoa, 2017.

48 f.:il.

Monografia (Graduação em Letras /Inglês) – Universidade Federal da
Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Genilda Azerêdo

AGRADECIMENTOS

À minha família que sempre esteve ao meu lado me apoiando nos momentos de dificuldade, como também me auxiliando nos momentos de dúvida.

À minha namorada, Carol, por demonstrar todos os dias ser uma companheira, ficando ao meu lado nos momentos de estresse e indecisão.

À Profa. Genilda Azerêdo, por ter me acolhido em seu grupo de pesquisa, fazendo com que meu amor pela pesquisa e literatura aumentem cada dia que passa, sua dedicação e amor pela profissão me inspira. Meus agradecimentos a sua paciência e empenho não cabem em uma seção.

Ao Prof. Vinícius Fernando e à Profa. Lúcia Nobre, por serem professores que sempre buscam contribuir para o sucesso de seus alunos/as, estando sempre dispostos a orientar da melhor forma possível.

Aos meus companheiros/as de profissão e de curso que me apoiaram e compartilharam das preocupações não somente no processo de produção do trabalho, mas também em toda a vida acadêmica e profissional.

*“eu caminho seguindo
o sol
sonhando saídas
definitivas da
cidade-sucata
isto é possível
num dia de
visceral beleza
quando o vento
feiticeiro
tocar o navio pirata
da alma
a quilômetros de alegria.”*

(Roberto Piva)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é discutir na novela *The turn of the screw* (1898), escrita por Henry James, a linguagem e o simbolismo referentes às aparições fantasmagóricas ao longo da história, bem como analisar como esses aspectos são transpostos para a adaptação fílmica *The innocents* (1961), dirigida por Jack Clayton. A novela gira em torno das aparições fantasmagóricas, porém, a narrativa é construída de modo que há uma oscilação entre o que a governanta vê e aquilo que ela supõe que as crianças veem, para tanto foram utilizados textos a respeito do papel da ambientação na literatura, assim como, textos relacionados ao ponto de vista do narrador. Como sabido, na literatura Gótica, toda a atmosfera criada em torno da situação envolve a multiplicidade dos fatores descritos no espaço – luz, lugar, hora do dia - por isso, é importante levar em consideração como esses fantasmas são caracterizados não somente pela linguagem, mas também como, onde e por que aparecem ao longo da narrativa, considerando esses aspectos da novel, foi necessário consultar textos acerca da caracterização do *fantasma*, com o intuito de analisar o papel das aparições fantasmagóricas na novela e como são construídos. O estudo da adaptação fílmica, utilizando como norte este tópico, propõe como tais aparições foram transpostas para o cinema, levando em consideração os aspectos elencados anteriormente, e, ao analisar a adaptação fílmica é importante entender todo o processo da construção da linguagem fílmica, para tanto, foram utilizados textos de MARTIN (2003), JULLIER (2009) e EDGAR-HUNT, MARLAD e RAWLE (2013). É importante lembrar o peso que a linguagem possui em *The turn of the screw*, dada sua natureza densa e ambígua, não deixando claro quem vê, como e por quê vê tais fantasmas, misturando olhares e pontos de vista.

PALAVRAS- CHAVE: fantasma; Gótico; linguagem; simbolismo; adaptação

ABSTRACT

The aim of this research is to discuss within the novel *The turn of the screw* (1898), by Henry James, the language and the symbolism related to the phantasmagoric apparitions throughout the story, as well as to analyze how these aspects are translated into the film adaptation *The innocents* (1961), by Jack Clayton. The novel revolves around the phantasmagoric apparitions, however, the narrative is built in a way in which there is a variation between what the governess sees and what she supposes the children see. It is well known that, within Gothic literature, the atmosphere created around the situation involves the multiplicity of factors which are described in the setting – light, place, time of the day – for this reason, it is important to take into consideration how these ghosts are characterized not only in terms of language, but also, where and why they appear along the narrative. The study of film adaptation, using this topic as a guide, proposes to discuss how these apparitions were transposed to the cinema, taking into account all the aspects mentioned above. It is important to remember how important language is in *The turn of the screw*, due to its dense language and ambiguous nature, not making clear who sees, how they see and why they see those ghosts, thus mixing perspectives and points of view.

KEYWORDS: ghost; Gothic; language; symbolism; adaptation

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Fundamentação Teórica	12
2.1 Simbolismo	12
2.2 Teoria da adaptação	14
2.3 Linguagem Fílmica	17
3. Discussão da novela e do filme	19
3.1 Revisão Crítica	19
3.2 As intermináveis voltas do parafuso	21
3.3 Jack Clayton e seu quebra-cabela fantasmagórico	34
4. Considerações Finais	45
Referências	47
Anexos	49

1. Introdução

A origem do termo *Gótico* faz referência aos povos bárbaros que foram escravizados pelos romanos, porém, até o momento em que esse termo encontra o significado que temos hoje para a literatura Gótica – aparições fantasmagóricas, efeitos de suspense construídos a partir do que a narradora sente e percebe e medo de lugares escuros, castelos, abadias, capelas e torres – muito aconteceu. Até atingir tal valor, o Gótico era algo relacionado exclusivamente à arquitetura, por tratar de algo horripilante, estranho e barbárico, por ser diferente da arquitetura renascentista; projetando, posteriormente, essa imagem na literatura pelo fato de as histórias se passarem em tais ambientes.

É a partir dos séculos XVIII e XIX que o Gótico é transposto para a literatura, trazendo essa carga fantasmagórica que tanto conhecemos, porém, para o estudo desta pesquisa, que tem como foco uma adaptação fílmica da novela de Henry James, autor cuja produção literária se situa entre a virada do século XIX e o início do século XX, é importante destacar o período do gótico vitoriano que se caracteriza pela “domesticação das figuras Góticas, espaços e temas[...] “o vilão romântico Gótico é transformado em monges, bandidos, e aristocratas estrangeiros ameaçadores dão lugar a criminosos, cientistas, homens loucos e cientistas”¹²(PUNTER, BYRON, 2004, p. 26). É exatamente esse aspecto do Gótico Vitoriano que se faz presente em *The turn of the screw*, pois “...toda obra de arte autêntica obedece e amplia, ao mesmo tempo, as leis de seu próprio gênero. E a ampliação sempre ocorre no sentido de satisfazer as “exigências do momento” (LUKÁCS, 2010, p. 16). O autor incorpora na novela os novos protagonistas do Gótico, pois o romance se passa dentro de uma casa, com uma protagonista que é uma governanta, jovem, e aparentemente inocente; tal característica é uma das ferramentas utilizadas pelo autor para a construção da ambiguidade, que se faz presente em todo o romance, como também a linguagem, as idéias científicas em voga (psicanálise); ou seja, o autor consegue ressignificar todos os aspectos do Gótico, relacionando-os com o contexto da época. Na verdade, nós damos significado a tudo que nos rodeia utilizando somente a linguagem, sempre estamos tentando ressignificar tudo a nossa volta, e o simbolismo se faz presente em um desses domínios, pois sem tal ferramenta, James não conseguiria criar uma

¹ Traduções ao longo do texto são de minha autoria.

² “domestication of Gothic figures, spaces and themes... The romantic Gothic villain is transformed as monks, bandits, and threatening aristocratic foreigners give way to criminals, madmen, and scientists.”

atmosfera densa e dupla ao longo da narrativa. Pois nunca sabemos se essas aparições “realmente” existem; no entanto, são elas as responsáveis pelo desenvolvimento de toda a trama, portanto, se faz necessária uma investigação acerca do significado dessas aparições no desenvolvimento da novela. No plano da literatura, temos várias estratégias para criar um sentimento de incerteza acerca de realidades sobrenaturais e fantasmagóricas, porém, no plano fílmico, faz-se necessário o uso de outros recursos – cenário, luz, trilha sonora.

Ao longo da narrativa as aparições presentes na novela envolvem lugares naturais ou lugares arquitetônicos, ou lugares com barreiras e sem barreiras, causando um questionamento acerca da influência desses aspectos na criação fantasmagórica. Portanto, neste trabalho, pretendo elencar e descrever quais características simbólicas são importantes para caracterizar os fantasmas, articulando o filme e a novela através dos conceitos de adaptação fílmica, como também, levando em consideração os aspectos do Gótico.

Por muito tempo a adaptação fílmica foi criticada e tida como uma arte inferior. Contudo, em HUTCHEON (2012), ao citar Northrop Frye e T.S. Eliot, podemos entender que “[...] a arte é derivada de outras artes; histórias nascem de outras histórias”³(HUTCHEON, 2012, p. 2), portanto, toda obra de arte (aqui inclui cinema, literatura, música, pintura, etc) tem o intuito de ampliar o horizonte de seu gênero. Quando levamos tal conceito para o campo da imagem fílmica, podemos perceber a importância, segundo MARTIN (2003), da “*equação pessoal* do observador, ou seja, a visão particular de cada um, suas deformações e suas interpretações, mesmo que inconscientes. Com muito mais razão, quando o diretor pretende fazer uma obra de arte, sua influência sobre a coisa filmada é determinante (...)” (MARTIN, 2003, p. 24). Apesar de Martin referir-se à linguagem cinematográfica, acredito que tal colocação é importante, também, para a adaptação. Como dito anteriormente, a linguagem cinematográfica depende de outros aspectos diferentes da literária, por isso, faz-se necessário, também, o olhar do artista nessa transposição, na qual serão levados em consideração características diferentes daquelas presentes na literatura.

³ “...art is derived from other arts; stories are born of other stories”

2. Fundamentação Teórica

2.1 Simbolismo

Levando em consideração o uso do símbolo na tradição literária americana, vimos a necessidade de aprofundar a discussão acerca do simbolismo na obra. Em “Symbolism and the novel”, de Ursula Brumm, é traçado todo o histórico do uso do simbolismo na produção literária e como chegamos à concepção de símbolo que é comumente utilizada. A autora descreve o papel do simbolismo, na literatura americana, como algo que

“não pode ser adequadamente explicado nos moldes do romanticismo europeu, ou sob a influência do simbolismo francês. O simbolismo é uma elaboração nativa americana, que floresceu mais vigorosamente e mais cedo do que em qualquer lugar. Ele extrai sua sustentação do solo do Calvinismo (...). O simbolismo americano é uma forma secularizada e um Calvinismo estetizado (BLUMM, 1958, p. 364)⁴.

Porém, o caráter simbólico em *The turn of the Screw* ultrapassa esse valor Calvinista, pois a literatura de tal período incorpora outros aspectos da vida e supera esses valores religiosos. Em *An introduction to literature, criticism and theory*, Bennet e Royle discutem o papel do fantasma na literatura, como também os desdobramentos da representação dessa figura; os autores traçam o perfil do fantasma do século XIX descrevendo as influências da psicologia e psicanálise na literatura:

[...] nós podemos traçar a história dos fantasmas na literatura considerando os avanços relacionados a psicologia, e, principalmente, a psicanálise. Fantasmas, colocando desta forma, movem-se para dentro da cabeça do indivíduo. Ao longo do século XIX o fantasma é internalizado: ele torna-se um sintoma psicológico, e não mais uma entidade [...](BENNET E ROYLE, 2016, p. 161)⁵

Portanto, ao levarmos em consideração tal colocação, é importante termos em vista tais influências na obra, pois “para Henry James e sua geração, as imagens de

⁴ [...] cannot, however, be adequately explained by models in European romanticism or by the influence of the French symbolists. Symbolism is a native American growth, which flourished in this country earlier and more vigorously than elsewhere. It draws its sustenance from the soil of Calvinism [...] American symbolism is a form secularized and aestheticized Calvinism.

⁵ [...] we might pursue a history of ghosts in terms of the nineteenth-century emergence of psychology and, in particular, psychoanalysis. Ghosts, that is to say, move into one’s head. In the course of the nineteenth century the ghost is internalized: it becomes a psychological symptom, and no longer an entity.

tipologia Calvinista tornam-se pálidas, e uma motivação puramente estética toma o lugar da religiosa “(BLUMM, 1958, p. 366)⁶. As aparições transcendem a imagem, ressignificando-a com as características presentes na linguagem literária – descrição, ambientação, ponto de vista narrativo –, e ao levarmos em conta outros aspectos fora da imagem, podemos traçar o papel do símbolo na novela.

Por outro lado, é necessário pontuar que o símbolo não engessa a ressignificação da imagem, uma vez que “o simbolismo literário é menos decodificável, pois tenta ser original e tende a uma pluralidade fecunda e até mesmo à ambiguidade do significado” (LODGE, 2009, p. 147). Considerando o dado de indistinção levantado anteriormente, a linguagem literária depende não somente da imagem para a construção do efeito desejado – neste caso, a ambiguidade, na qual tem um papel primordial na novela – mas também do imbricamento de todos os aspectos citados.

Adiciona-se a esses aspectos o foco narrativo, pois ele dita o plano da novela que é fornecido ao leitor – nesse caso, a causalidade pode ser deixada de lado, pois trataremos do símbolo e a linguagem que o envolve – e ao tratarmos de um narrador em primeira pessoa e não confiável, “a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e de falar” (WOOD, 2008, p. 20). Aqui podemos construir uma ponte com as discussões acerca da construção do fantasma no século XIX, como também o teor simbólico da novela, pois, se o foco narrativo é direcionado pela mente de um personagem, devemos considerar que a mesma está moldando sua interpretação do mundo objetivo com o auxílio de toda a sua subjetividade.

O símbolo literário ultrapassa essa interpretação objetiva, já que o mesmo faz com que ocorra um movimento que foge de uma visão empirista das ações. No contexto de nossa pesquisa, o símbolo – construído por meio de uma linguagem densa e ambígua – tem um papel importante pelo fato de enlaçar todos os fatores que circundam a ação, por isso, foi necessário concatenar todos esses pontos com a teoria e o dicionário de símbolos.

⁶ For Henry James and his generation the images of Calvinistic typology have grown pale, and a purely aesthetic motivation replaces the religious one.

2.2 Teoria da adaptação

A adaptação, em alguns contextos, ainda tem sido vista como algo secundário: “[...] ou são colocadas como secundárias, derivativas, “atrasadas, incultas, ou culturalmente inferiores” (como percebido por Naremore 2002b:6) (HUTCHEON, 2012, p. 02)⁷. Esta característica, citada por Hutcheon, é facilmente perceptível na maioria dos comentários acerca das adaptações; porém, é necessário pontuar que essa marca atribuída à adaptação tem sua origem na caracterização da linguagem literária como uma forma artística “superior”.

Porém, hierarquizar as artes é um trabalho muito simplista. Virginia Woolf, em um texto de 1926, já previra que “o filme tinha o potencial de desenvolver seu idioma próprio e independente” (HUTCHEON, 2012, p. 3). Nas palavras de Woolf: “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para as emoções que até agora falharam em expressar-se em palavras” (*apud* HUTCHEON, 2012, p. 3)⁸

A linguagem cinematográfica, diferentemente da linguagem literária, tem sua própria forma de expressar emoções ou símbolos. Porém, a adaptação possui uma particularidade no tocante ao prazer de apreciar essa forma artística, pois “parte desse prazer [...] vem simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado com a ardência da surpresa. Reconhecimento e lembrança fazem parte do prazer (e risco) de experienciar uma adaptação [...]” (HUTCHEON, 2012, p. 04)⁹. Essa marca de reconhecimento, apontada por Hutcheon, nos remete ao valor nostálgico que uma adaptação pode causar em qualquer espectador; juntamente com a obra, nós carregamos toda uma carga subjetiva de leitura de mundo, e esse valor nós podemos tanto relacionar com algo ruim ou bom, afetando nossa recepção.

Contudo, devemos ter em mente que todo o processo de adaptação envolve uma reformulação, uma transposição de linguagem, e ao fazer isso, no ponto de vista de alguns espectadores, a obra é danificada, ou violada. Por um lado, todo esse processo envolve uma rememoração de outros trabalhos já produzidos, entretanto, não podemos cometer o

⁷ (...) are most put down as secondary, derivative, “belated, middlebrow, or culturally inferior (as noted by Naremore 2002b: 6)

⁸ [...] cinema has within its grasps innumerable symbols for emotions that have so failed to find expressions in words

⁹ Part of this pleasure [...] comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing and adaptation.

erro de dizer que uma adaptação é uma derivação. Segundo HUTCHEON (2012): “[...] uma adaptação é uma derivação que não é derivativa – um trabalho que é segundo sem ser secundário. É o seu próprio palimpsesto.” (HUTCHEON, 2012, p. 09)¹⁰

A discussão de Hutcheon, colocando a adaptação como um “palimpsesto” do próprio processo de ressignificação descreve muito bem o valor da adaptação; tudo é reescrito sobre o “texto fantasma”, do texto original, mas não perdendo o valor da criação artística para aquela obra, pois, todo artista deixará sua *equação pessoal*. A equivalência entre adaptação e “leitura” sugere, nas palavras de Robert Stam (2006), que “assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos “(STAM, 2006, p.27). Tal “leitura” pode ter diversas funções: perpetuar a obra para outras gerações, lançar luz a outro ponto de vista da obra, prestar uma homenagem, subverter, parodiar. E é utilizando o conceito desenvolvido por Marcel Martin, acerca da linguagem fílmica, que podemos remeter a Robert Stam, à teoria da intertextualidade de Kristeva e a teoria da “intertextualidade” de Genette, constatando que ambas “ênfaticam a interminável permutação de textualidades, ao invés de “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma, também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação.”(STAM, 2006, p. 21).

Devemos sempre ter em mente que toda forma de ressignificar o mundo a nossa volta fará uso de recursos diferentes, como também fará referência a outros trabalhos já realizados, por isso, é importante desconstruirmos o conceito encapsulado que temos de “fidelidade”. Para ilustrar tal fato, consideremos o “dialogismo” Bakhtiniano, tal como elaborado por Stam:

O “dialogismo Bakhtiniano se refere, no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz das expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos com que o outro texto já dormiu. (STAM, 2006, p. 28)

Finalmente, a adaptação deve ser vista como mais uma criação, e não como algo “secundário”. Todo o trabalho investido no processo criativo tem uma razão, uma função

¹⁰ Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.

de resignificação da obra. Todo tipo de modificação feita na obra-fonte atende a diversas demandas, sejam estéticas, conjunturais ou pessoais.

2.3 Linguagem Fílmica

Como discutido brevemente nas subseções anteriores, o cinema conta com outros artifícios na construção do significado, a adaptação fílmica irá depender do som, da luz, ambientação, montagem, enquadramento. E, por se tratar de uma linguagem que envolve elementos diferentes daqueles da linguagem literária, é necessário entender como tais elementos constroem esse significado. Em *A linguagem do cinema*, EDGAR-HUNT, MARLAND e RAWLE (2013) discutem, detalhadamente e, com estudos de caso, quais componentes são importantes para a construção da imagem fílmica:

A linguagem cinematográfica não tem uma gramática característica, e o seu vocabulário depende, em grande parte, do contexto para fazer sentido. Cada plano é escolhido a partir de um número infinito de possíveis enquadramentos, composições e arranjos. Durante a filmagem, os cineastas usam a sua experiência com imagens para alcançar objetivos. (EDGAR- HUNT, MARLAND, RAWLE, 2013, p. 119)

Por isso, a linguagem cinematográfica também merece uma investigação a fundo, pois, como na linguagem literária, tudo tem um propósito. Porém, como toda linguagem, o cinema depende dos signos, e “no contexto específico do cinema, um “signo” é qualquer coisa pequena ou grande, à qual reagimos. Ou seja, algo se *torna* um signo quando prestamos atenção especial nele. Por exemplo, quando assistimos a uma família discutindo bastante em um carro, nem damos muita atenção ao que está do lado de fora. Porém, o barulho de uma perfuradora e um trabalhador com as suas pás tornam-se “sinais de perigo” (EDGAR-HUNT, MARLAND, RALE, 2013, p. 18). Na linguagem cinematográfica todos os elementos que são mostrados no pós *pró-fílmico* – tudo aquilo que é encenado em frente às câmeras – é um signo. Após esse processo, todo tipo de imagem irá sofrer modificações em seu material original com o intuito de construir o significado almejado, ou seja, as imagens podem ser lidas como palavras.

Por exemplo, o ponto de vista de um plano pode dizer bastante acerca da narrativa; seja o intuito querer incluir a audiência no filme, ou, construir um símbolo. Temos um ótimo exemplo em *Psicose*, de Alfred Hitchcock:

Na cena de abertura de *Psicose* (1960), Alfred Hitchcock usa planos subjetivos, do ponto de vista da personagem principal, para retratar o desejo dela por poder na sua relação com o homem casado com quem está tendo um caso. Os planos subjetivos retratam o seu desejo de se tornar alguém com poder, em vez de ser apenas “a outra”. Hitchcock também usa planos com ponto de vista a partir da perspectiva de um pacote de dinheiro, o verdadeiro sujeito do thriller. De foma atípica, ele não inclui nesta cena planos subjetivos da perspectiva do homem, que tem pouca vontade e é dominado por seu pai. Hitchcock usa aqui planos subjetivos para nos dar uma

sensação sutil de poder na cena, bem como configurar a narrativa. (EDGAR- HUNT, MARLAND, Rawle, 2013, p. 121)

Neste exemplo, o plano já exerce um papel importante no curso da narrativa. Seja anunciando algo que está por vir, ou preparando o espectador no curso da narrativa. Porém, o plano é somente um dos elementos dentro da *mise-en-scène*¹¹ na qual, juntamente com outros elementos – os atores e suas performances juntamente com a sua organização no espaço, iluminação, figurinos, cenários, efeitos de lentes coloridas – e que podem ser manipulados com o seguinte objetivo:

[...] expressar o estado interior da mente de uma personagem ou expressar algo sobre o estilo do cineasta. Em *O Gabinete do Dr. Caligari* (dir.: Robert Wiene, 1920), o cenário é distorcido e pintado em linhas irregulares para expressar a confusão mental do protagonista” (EDGAR-HUNT, MARLAND, RAWLE, 2013, p. 132).

A ferramenta para a construção desse significado na linguagem fílmica dependerá da junção de todos esses elementos.

É necessário levar em consideração que o cineasta nunca inclui algo, em sua obra, simplesmente por acaso, pois, a *mise-en-scène* pode ser utilizada para a construção de qualquer efeito desejado, inclusive, para o próprio cineasta incorporar sua marca, e tal fato é confirmado quando assistimos a qualquer filme de Tarantino ou Woody Allen; percebemos, pela iluminação, cores, diálogos, que as produções realmente são desses cineastas. Os diretores conscientes também sabem que “a imagem nunca é produzida simplesmente para parecer interessante ou divertida, mas para apresentar uma imagem específica de espaço, tempo e significado da narrativa” (EDGAR- HUNT, MARLAND, RAWLE 2013, p. 138). Qualquer cineasta renomado sabe como utilizar a imagem, e manipulá-la de modo a potencializar sentidos.

O cinema sempre teve a tarefa de transpor para a imagem tudo aquilo que, até um certo ponto, pertencia somente à literatura ou ao teatro; segundo Marcel Martin, a linguagem cinematográfica é uma estrutura manipulada, que deve expressar algo:

Escolhida, composta, a realidade que aparece então na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva, a do diretor. O cinema nos oferece uma *imagem artística* da realidade, ou seja, se refletirmos bem, totalmente *não realista* (veja-se o papel dos primeiros planos e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. (MARTIN, 2003, p. 24)

¹¹ Termo francês utilizado para descrever tudo aquilo que vemos dentro do quadro da câmera.

Tudo isso juntamente com um aspecto que é peculiar à imagem fílmica, e que está relacionada com a ubiquidade do cinema. MARTIN (2013) ao discutir essa característica do cinema, afirma que graças à ubiquidade nós podemos ser transportados livremente no espaço e no tempo, pois o cinema tem a capacidade de condensar o tempo, recriando a sua própria duração, fazendo com que toda a construção fílmica flua na consciência pessoal do espectador.

O cinema, como qualquer outra arte, tem suas peculiaridades, as quais devem ser consideradas na análise da obra fílmica, e, levando isso em consideração, pretendemos, nas seções subsequentes, discutir alguns textos críticos relacionados ao *corpus* deste trabalho, como também fazer uma análise da textualidade literária e, também, da textualidade fílmica de *The turn of the screw*.

3. Discussão da novela e do filme

3.1 Revisão crítica

Trabalhar com duas obras, muito bem difundidas no meio acadêmico, como *The turn of the screw*, de Henry James, e *The innocents*, de Jack Clayton, faz com que surja a necessidade de consultar outras produções críticas acerca da temática – nesse caso, a presença do simbolismo nas aparições fantasmagóricas, e como essa linguagem simbólica das aparições é transposta para o meio fílmico – para que, com esses dados, possamos contrastar o que pode ser considerado como uma discussão a ser desenvolvida, ou como algo que já pode ser considerado saturado.

Ao considerar esta obra literária separadamente da obra fílmica, podemos encontrar diversos textos críticos a respeito da carga de ambiguidade presente na obra, e como essa ambiguidade pode levar a duas interpretações totalmente opostas. Quando nos referimos a duas interpretações, aludimos à dicotomia relacionada à obra, a qual classifica as duas vertentes presentes na interpretação desses fantasmas como sendo *aparicionistas* e *não-aparicionistas*, como foi descrito por Edward J. Parkinson em 1991, em seu estudo crítico sobre a obra, que relacionava as duas vertentes e discutia como as duas interpretações eram possíveis – que, de uma certa forma, misturam-se, causando um certo estranhamento.

Levando em consideração os dados levantados por Edward J. Parkinson, nos deparamos com um trabalho de conclusão de curso intitulado “Traços do mal em ‘A outra

volta do parafuso’: uma aproximação entre Paul Ricoeur e Henry James”, no qual TOMM (2013) relaciona a reflexão hermenêutica que Paul Ricoeur faz acerca do Simbolismo do Mal; em seu trabalho, TOMM (2013) encontra paralelos entre a reflexão de Ricoeur e as duas vertentes existentes – *aparicionistas e não-aparicionistas*. A partir dessa discussão, o autor não reduz a obra à duas interpretações; muito pelo contrário, ele consegue ampliar os conceitos e, ao mesmo tempo, descrever como as duas interpretações podem mostrar duas facetas da obra e como esses dois caminhos amplificam a obra.

Porém, no trabalho relatado anteriormente, TOMM (2013) parte do todo da estrutura narrativa, contrapondo com pontos específicos presentes na obra, e, claro, debruçando-se somente sobre a obra literária. Pelo levantamento que fizemos – considerando apenas textos críticos acadêmicos – percebemos a escassez de discussão acerca da adaptação cinematográfica – *The innocents* – e muito menos um estudo comparado sobre as duas obras. Por outro lado, existe uma quantidade considerável de textos críticos a respeito do filme, e a maioria lança luz somente ao teor ambíguo da obra, sem analisar como esse valor simbólico se faz presente tanto na novela como no filme.

Henry James, em seu prefácio para o volume 12 da New York Edition, em 1934, diz que a obra em questão – *The turn of the screw* – é uma peça de ingenuidade, e foi escrita com frio cálculo artístico para capturar aqueles que não são facilmente capturados, ou seja, não cabe a nós hierarquizar qual interpretação é a mais correta, ou a melhor, muito pelo contrário, devemos entender a obra como nos é dada, e a partir disso, tentar desvendar a inventividade presente nos dois caminhos. Considerando ambos os lados, pretendemos criar um paralelo em como se dá a construção – nos domínios da linguagem fílmica e literária – do simbolismo presente nas aparições fantasmagóricas.

Finalmente, o propósito do presente trabalho é pontuar essas aparições discutindo como elas podem ser interpretadas a partir de seu simbolismo – lugar onde elas aparecem, ambientação, a forma como são descritas, seus efeitos e peripécias – e como essas aparições afetam a estrutura da novela e do filme. Partindo disso pretendemos, também, relacionar esses aspectos com o teor ambíguo presente em ambos os textos literário e fílmico, e como tal ambiguidade é construída tanto na linguagem fílmica quanto na linguagem literária.

3.2 As intermináveis voltas do parafuso

Antes de iniciar a análise da novela é importante construir um panorama geral. *The turn of the screw* se passa em uma grande propriedade, chamada Bly, na qual uma governanta muito jovem é contratada pelo tio de duas crianças – Miles e Flora – para que tome conta delas. Porém, a governanta é imbuída de uma grande responsabilidade para a qual tem dúvidas se está realmente preparada: “depois de chegar na cidade para ir ao meu destino, eu tinha tido alguns dias ruins – encontrei-me em dúvida novamente, tinha certeza de que havia cometido um erro [...]” (JAMES, 2013, p. 6)¹²

A governanta é muito jovem, veio de uma família pequena e religiosa, filha de um pastor; esse dado corrobora a ambiguidade presente na novela, pois, pelo fato de a governanta ser de uma família religiosa e vitoriana, a mesma tem em seu interior a dicotomia entre bem e mal, o divino e o maligno. Uma das condições para que ela seja contratada é que nunca “ela deveria importuná-lo – mas nunca, nunca: nem apelar, nem reclamar, nem escrever sobre nada – somente resolver todos os problemas sozinha, receber o dinheiro de seu advogado, comandar tudo e deixá-lo em paz, sozinho”(JAMES, 2013, p. 6)¹³. A governanta, como foi dito anteriormente, é uma moça muito jovem, que fica temerosa ao receber tal tarefa; esse temor é perceptível desde a entrevista com o tio das crianças, em que sente-se impressionada com a vastidão e a imponência da casa em Harley Street (JAMES, 2013, p. 4)¹⁴ – porém, ao chegar ao lugar, é recebida muito bem por Flora e Mrs. Grose (a senhora que auxilia a governanta nas tarefas da casa).

Depois de alguns dias de sua chegada começam a acontecer alguns fatos estranhos: Miles é expulso da escola por um motivo que não é revelado, evidenciando a profundidade da ambiguidade que James (2013) cria ao longo da novela; e é utilizando tal ferramenta que James (2013) consegue produzir uma atmosfera de mistério em torno das crianças “inocentes” – ou não – e a governanta. Em *An introduction to literature, criticism and theory*, Bennet e Royle traçam muito bem o poder da estranheza em uma novela:

Podemos dizer que a própria estranheza da ficção pode ser dita que consiste nesta idéia de um “meio”, um texto, em que a

¹² After rising, in town, to meet his appeal, I had at all events a couple of very bad days – found myself doubtful again, felt indeed sure I had made a mistake.

¹³ That she should never trouble him- but never, never: neither appeal nor complain nor write about anything; only meet all questions herself, receive all moneys from his solicitor, take the whole thing over and let him alone.

¹⁴ This person proved, on her presenting herself, for judgement, at a house in Harley Street, that impressed her as vast and imposing

aparição e a não-aparição são feitas da mesma coisa, indistinguíveis (BENNET E ROYLE, 2016, p. 186)¹⁵

O dado de indistinção levantado por Bennet e Royle, constitui uma marca ao longo da novela, pois não sabemos se tais aparições, no domínio da linguagem, são realmente visíveis, deixando claro o teor simbólico que caracteriza os fantasmas presentes na novela. David Lodge também associa o caráter simbólico à questão da ambiguidade: “o simbolismo literário é menos decodificável [...], pois tenta ser original e tende a uma pluralidade fecunda e até mesmo à ambiguidade do significado [...]” (LODGE, 2009, p. 147)

Considerando o que Lodge declara sobre o simbolismo, é necessário remeter à primeira aparição presenciada pela governanta, quando ela vê uma figura masculina no alto de uma torre; porém, a linguagem utilizada não deixa realmente claro se a moça está certa de suas palavras:

O que me pegou no lugar – e com um choque bem maior do que qualquer visão teria me permitido – foi o sentimento de que minha imaginação tinha, rapidamente, tornado real. Ele estava mesmo lá!- mas lá em cima, depois do jardim e no alto da torre para a qual, naquela primeira manhã, a pequena Flora tinha me levado. Essa torre era uma de um par – quadrada, incongruente, guarnecida com estruturas – que eram distinguidas, por alguma razão, entretanto eu só podia ver uma pequena diferença (...) Um homem desconhecido em um lugar solitário é algo que uma jovem mulher bem criada tem a permissão de sentir medo (JAMES, 2013, p. 15 e 16)¹⁶

É importante destacar alguns aspectos da cena em questão: a governanta encontra-se no chão, enquanto o suposto fantasma encontra-se no alto da torre. Segundo o dicionário de símbolos, a “torre” alude às “[...] construções militares e feudais, erigidas de torres, atalaias, e torreões, a torre tornou-se símbolo de vigilância e ascensão (CHEVALIER, 2016, p.889). Aqui também podemos destacar um aspecto Gótico muito importante que diz respeito a torres, castelos, estruturas arquitetônicas antigas e decaídas muito presentes em histórias do tipo. Além disso, o homem encontra-se em um ponto alto, do qual ele pode ver qualquer outro lugar, que podemos chamar “advantage point”.

¹⁵ The very strangeness of fiction may be said to consist in this idea of “medium”, a text, in which the apparitional and non-apparitional are made of the same stuff, indistinguishable

¹⁶ What arrested me on the spot- and with a shock much greater than any vision had allowed for- was the sense that my imagination had, in a flash, turned real. He did stand there!- but high up, beyond the lawn and at the very top of the tower to which, on that first morning, little Flora had conducted me. This tower was one of a pair- square, incongruous, crenelated structures- that were distinguished, for some reason, though I could see little difference [...] An unknown man in a lonely place is a permitted object of fear to a young woman privately bred.

A figura masculina aqui é colocada como algo ameaçador – “Um homem desconhecido em um lugar solitário é algo que uma jovem mulher bem criada tem a permissão de sentir medo”(JAMES, 2013, p. 16) . A atmosfera de medo se faz presente ao longo de toda a novela, pelo fato de que este suposto homem pode ser o antigo mordomo, já morto, da casa: Peter Quint, que é acusado pela governanta de ter corrompido o pequeno Miles, remetendo ao nome do pequeno anfitrião (Miles); o mesmo remete a *miles*, que significa soldado, em latim; o significado do nome cria um paralelismo entre Miles e Peter Quint. Porém, a partir daqui é perceptível uma pequena ambiguidade em relação à veracidade de tal fato; ao falar sobre a aparição, a governanta se expressa assim: “foi o sentimento de que minha imaginação tinha, rapidamente, tornado real”; ou seja, nós não temos certeza se tal fantasma realmente apareceu ou se tal aparição foi fruto de sua imaginação. De fato, trata-se de uma voz narrativa não confiável.

É importante destacar como o lugar reverbera as emoções da governanta, demonstrando como a personagem e o lugar relacionam-se diretamente, portanto a descrição do lugar, após a aparição, é misturada com o sentimento de medo e repressão sentido pela moça:

O lugar, além disso, do modo mais estranho do mundo, tinha, no instante, e pelo fato de sua aparição, se tornado um deserto. Ao menos para mim, fazendo minha declaração aqui com a deliberação que eu nunca havia feito antes, todo o sentimento do momento retorna. Era como se, enquanto eu recebia aquilo – o que eu realmente recebi – todo o restante da cena tivesse sido afetado com a morte (JAMES, 2013, p. 16)¹⁷

Toda a situação se reverte em uma atmosfera pesada e assombrosa: lugar e personagem tornam-se um só, algo que se repetirá ao longo da novela, pois, todo o lugar é tomado por estátuas decaídas, ruínas, projetando a idéia de decadência para o espaço, e também, para a governanta, que ao longo da história encontra sua ruína. A articulação entre personagem e espaço é desenvolvida por Bland (1961), em “Background description in the novel”: “[...]os espaços estão em perfeito acordo com a crise emocional da história. Em novelas com maior qualidade estética essa manipulação é elevada ao nível do símbolo.” (BLAND, 1961, pg. 320)¹⁸

¹⁷ The place, moreover, in the strangest way in the world, had, on the instant, and by the very fact of its appearance, become a solitude. To me at least, making my statement here with deliberation with which I have never made it, the whole feeling of the moment returns. It was as if, while I took in – what I did take in – all the rest of the scene had been stricken with death.

¹⁸ ...the settings are in perfect accord with the emotional crises of the story. In better novels this manipulation rises to the level of symbol.

Ainda considerando o espaço como algo que reverbera “a crise emocional da história”, podemos construir uma ponte com a idéia de que a propriedade de Bly, em si, é um labirinto, pois a propriedade é caracterizada como um lugar antigo, cheio de entradas, quartos, escadas, construções antigas, curvas – *turns*. No início do capítulo IV - logo após a aparição de Peter Quint na torre da propriedade – podemos perceber como a governanta encontra-se “perdida” dentro da propriedade:

Não era que eu não tivesse esperado, nessa ocasião, por mais, pois eu estava tão enraizada como também abalada. Existia um “segredo” em Bly – um mistério de Udolpho, ou um parente louco que não foi mencionado e que era mantido em um confinamento insuspeitável[...] Eu só me lembro que quando eu entrei novamente, a casa estava tomada pelas trevas. A agitação, no intervalo, certamente segurou-me e moveu-me, pois eu devo, circulando o lugar, ter andado três milhas. (JAMES, 2013, p. 17)¹⁹

A governanta, aparentemente, perambulou bastante pela propriedade; pois, como ela mesma percebe, deve ter andado por três milhas, perdida, tentando encontrar-se nesse labirinto; também é perceptível a referência ao romance Gótico *The mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, consolidando mais ainda a idéia de algo grandioso, cheio de possibilidades. Segundo o dicionário de símbolos, “o labirinto [...] conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana” (CHEVALIER, 2016, p. 531). Não devemos esquecer que, de uma certa forma, a governanta está na propriedade com o intuito de cuidar das crianças, quase como uma mãe, algo que a aproxima a um parente da família; ela também encontra-se “confinada” naquela propriedade, juntamente com as crianças e os outros trabalhadores da casa.

Tendo em mente esses fatos, podemos relacionar a forma como James optou por escrever a palavra *segredo*. Talvez o autor tenha optado por trazê-la entre aspas com o intuito de fortalecer essa aura de ambiguidade e estranheza presente durante toda a novela:

Tudo isso sugeriu, de fato, pelo título em inglês do ensaio de Freud, onde a palavra ‘estranho’ está entre aspas. O fato de colocar entre aspas, em si, constitui campos potenciais do

¹⁹ It was not that I didn't wait, on this occasion, for more, for I was rooted as deeply as I was shaken. Was there a “secret” at Bly – a mystery of Udolpho or an insane, an unmentionable relative kept in unsuspected confinement [...] I only recall that when I re-entered the house darkness had quite closed in. Agitation, in the interval, certainly had held me and driven me, for I must, in circling about the place, have walked three miles [...]

estranho – pois o ‘estranho’, de uma certa forma, está sempre entre aspas. O estranho, por conseguinte, pode ser pensado como um tipo de efeito fantasmagórico que aterroriza todas as palavras mesmo aparentando serem tão evidentes ou ‘familiares’. (BENNET e ROYLE, 2016, p. 41)²⁰

Ao destacar esse dado levantado por Bennet e Royle, compreendemos que a escolha de James por colocar a palavra entre aspas produz um efeito de opacidade no substantivo em questão, ou, como pontuado por ambos os autores, as palavras são afetadas por um efeito fantasmagórico, criando um paralelo com o teor ambíguo da novela.

Porém, a carga simbólica da novela é muito presente durante, praticamente, seu desenvolvimento inteiro. A governanta, após relatar seus temores acerca desse “invasor”, entende que o mesmo não irá retornar nunca mais, seria sua única aparição. Contudo, no mesmo capítulo a governanta – ao preparar-se para caminhar com Mrs. Grose – recorda-se que esqueceu de recolher seu par de luvas. É perceptível que a narradora enfatiza a presença das luvas por meio da repetição. Além disso, o ambiente vai ficando cada mais denso com a escolha de palavras como *gray* (cinza), *afternoon light* (luz da tarde), bem como o uso do verbo *lingered* (arrastava) no passado simples, construindo uma idéia de um ambiente pesado e sem muita vida.

Enquanto eu descia as escadas para encontrar com minha colega no hall, eu lembrei-me do par de luvas que estavam precisando de três pontos, que foram feitos[...]enquanto eu estava sentada com as crianças no momento do chá, servido no domingo, por exceção, naquele templo frio de mogno e bronze, a sala de jantar de “adultos”. As luvas haviam sido jogadas lá, e eu virei-me para pegá-las. O dia estava cinza o suficiente, mas a luz da tarde ainda se arrastava, e isso permitiu-me[...] a não somente reconhecer, em uma cadeira perto da janela larga, os artigos que eu queria, mas atentei-me a uma pessoa do outro lado da janela que olhava diretamente para dentro[...] A pessoa olhava diretamente para dentro[...] Ele aparecia, assim novamente,[...] com uma proximidade que representava um passo atrevido em nossa relação e fez-me, enquanto eu o encontrava, recuperar meu fôlego e ficar gelada. (JAMES, 2013, p. 20)²¹

²⁰ All of this suggested, in fact, by the English title of Freud’s essay, where the word ‘uncanny’ is in quotation marks. This, putting-into-quotation-marks itself constitutes potential breeding grounds of the uncanny – for the ‘uncanny’ is in a sense always in quotation marks. The uncanny might thus be thought of as a kind of ghost-effect that haunts all words however self-evident or ‘familiar’ they may appear to be.

²¹ Coming downstairs to meet my colleague in the hall, I remembered a pair of gloves that had required three stitches and that had received them [...]while I sat with the children at their tea, served on Sundays, by exception, in that cold, clean temple of mahogany and brass, the “grown up” dining room. The gloves had been dropped there, and I turned in to recover them. The day was grey enough, but the afternoon light still

Durante essa transição – os inúmeros *turns* da narradora – do andar superior para o andar inferior, como dito anteriormente, atentemos para a escolha por palavras densas, sensorialmente falando. Nós somos levados junto com a narradora nessa transição, até o encontro de suas luvas, as quais estavam, jogadas (*dropped*) – é importante chamar atenção para a escolha da palavra *dropped*, as luvas não estavam simplesmente postas em cima de uma cadeira, mas, especificamente, jogadas – dentro da sala de jantar; segundo o dicionário de símbolos, “o gesto de *lançar a luva*, foi, na cavalaria antiga, e permanece, na linguagem figurada, um sinal de desafio, que é aceito com a própria luva, com o ato de apanhá-la (CHEVALIER, 2016, p. 567). A cena transcorre com o “embate” dos dois através de uma barreira (janela), a qual atesta o fato de que não podemos entender a novela como dicotomias (aparicionista ou não-aparicionista), pois, o dado de ambiguidade comprova que a governanta não vê com clareza o que lhe aparece; porém, ao mesmo tempo, não exclui o fato de ela, realmente, ter visto essa aparição.

O embate entre os dois é consolidado pela continuação da ação, no uso e repetição da expressão *straight in* (diretamente para dentro), que se configura como uma invasão do espaço da governanta. Não esqueçamos do emprego do substantivo *intercourse* (relação), que dá um teor sexual à cena, retomando o ponto levantado anteriormente: a beleza da novela, está justamente nessa incerteza e ambiguidade de significados tanto no domínio da linguagem como também na construção dessa imagem real ou não das aparições. O frio e teor mórbido do ambiente são projetados na governanta, deixando-a sem ar e sentindo-se gelada.

A ambientação, juntamente com o ponto de vista da governanta, enlaçam-se de uma forma extraordinária durante essa passagem, através da qual podemos criar um paralelo com LODGE (2009), ao discutir a importância do ponto de vista narrativo na construção da história:

A escolha do ponto de vista a partir do qual se conta a história pode ser considerada a decisão mais importante que o romancista precisa tomar, pois tem um impacto profundo no

lingered, and it enable me[...] not only to recognize, on a chair near the wide window, [...] the articles I wanted, but to become aware of a person on the other side of the window and looking straight in[...] The person looking straight in[...] He appeared thus again [...]with a nearness that represented a forward stride in our intercourse and made me, as I met him, catch my breath and turn cold.

modo como os leitores vão reagir, na esfera emotiva e moral, aos personagens e às suas ações. (LODGE, 2009, p. 36)

Talvez se James houvesse optado por ampliar esse ponto de vista para outros personagens, a história não teria o efeito desejado; a narradora de James articula-se com tudo a sua volta, produzindo uma reação imediata em relação a todos os estímulos sensoriais da governanta. Segundo James, “a narrativa torna-se mais intensa e imediata quando restrita a um ponto de vista [...]” (LODGE, 2009, p. 38), ou seja, o autor acreditava veementemente nessa característica de um único centro de consciência.

Em *The turn of the screw*, o ponto de vista tem um papel primordial, e podemos perceber isso não somente nas divagações da narradora a respeito de seus medos e suposições; de fato, é durante as aparições fantasmagóricas que esse aspecto é empregado perfeitamente, e, ao relacionar as impressões da governanta a respeito do que a rodeia, podemos criar paralelos com os símbolos de alguns dos lugares nos quais as aparições são vistas. Em *Symbolism and the Novel* é pontuado um dos valores atribuídos ao símbolo, no qual o símbolo “renuncia a conexão causal entre significado e imagem; ele dá a imagem um significado transcendente” (BRUMM, 1958, p. 360); tendo essa característica em mente, podemos seguir para a primeira aparição de Miss Jessel – a antiga governanta da casa, que tinha um caso com o mordomo da casa, Peter Quint.

No decorrer da novela, até o seu desfecho, a governanta acredita veementemente que os dois estão possuindo as crianças através dessas aparições (mais uma característica de sua educação religiosa), e que, antes de suas mortes, os dois corromperam as crianças. Abaixo vejamos um trecho que retrata o momento quando Miss Jessel aparece à governanta:

Eu só me lembro que eu estava fazendo algo muito importante, muito quieta e que Flora estava brincando muito. Nós estávamos na beira do lago [...] De repente, nessas circunstâncias, tomei consciência de que, do outro lado [...], nós tínhamos um espectador interessado. A maneira como esse conhecimento chegou a mim, foi a coisa mais estranha do mundo – mas não mais estranha que a certeza em que rapidamente se transformou. Eu comecei a sentir com certeza, mas ainda sem uma visão direta, a presença, distante, de uma terceira pessoa. As árvores velhas, o espesso matagal, faziam uma grande e agradável sombra, mas tudo estava difuso sob a claridade da hora quente e tranquila. Não tinha ambiguidade alguma[...] Havia um objeto anormal à vista – uma figura, cujo

o direito à presença eu instantaneamente, passionalmente questionei. (JAMES, 2013, p. 28)²²

Nesta passagem, podemos perceber uma certa incongruência na descrição da governanta a respeito da cena em questão; ela inicia relatando que a visão que ela tinha dessa pessoa não era direta, e, também, o matagal, juntamente com as árvores, tornavam essa visão difusa, sem clareza, formando uma sombra sob o lago, e apesar da ausência de clareza, ela afirma que não havia ambiguidade. Segundo o dicionário de símbolos, a “análise junguiana[...] qualifica de sombra tudo o que o sujeito recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõe a ele. Como, por exemplo, os traços de caráter inferiores ou outras tendências incompatíveis [...] Torna as pessoas mais sensíveis a certas influências pessoais ou coletivas, que despertam e revelam no sujeito tendências ocultadas” (CHEVALIER, 2016, p. 843). Em termos simbólicos, também não devemos esquecer do lago, onde toda a ação toma lugar, e, segundo o dicionário de símbolos:

Os lagos são também considerados como palácios subterrâneos de diamante, de jóias, de cristal, de onde surgem fadas, feitiçeras, ninfas e sereias, mas que atraem os humanos igualmente para a morte. Tomam então a significação perigosa de paraísos ilusórios. Simbolizam as criações da imaginação exaltada; é o que o fr. Coloquial reteve na expressão *tomber dans le lac* (“cair no lago”) = cair numa cilada (CHEVALIER, 2016, p. 533)

Construindo uma ponte entre as definições encontradas no dicionário de símbolos, assim como a forma como a governanta descreve a cena em questão, podemos perceber uma penetração da ambiguidade em todos os sentidos, não somente no sentido sensorial, mas também do real papel dessas aparições para a condição da governanta; aqui o símbolo extrapola o real significado objetivo do que é observado. A governanta repete a palavra *strange* – estranho – três vezes, utilizando-a como um adjetivo no superlativo, assim como, um substantivo, e, ao considerar o emprego dessas palavras na descrição de uma aparição fantasmagórica, acredito que seja necessário remeter a Bennet e Royle; os

²² I only remember that I was doing something very important and very quiet and that Flora was playing very hard. We were on the edge of the lake [...] Suddenly, in these circumstances, I became aware that, on the other side [...], we had an interested spectator. The way this knowledge gathered in me, was the strangest thing in the world – the strangest, that is, except the very much stranger in which it quickly merged itself [...] I began to take in with certitude, and yet without direct vision, the presence, at distance, of a third person. The old trees the thick shrubbery, made a great and pleasant shade, but it was all suffused with the brightness of the hot still hour. There was no ambiguity [...] There was an alien object in view – a figure whose right of presence I instantly, passionately questioned.

autores fornecem treze formas nas quais o estranho pode se materializar, e uma delas é exatamente na forma de um fantasma:

12. Fantasmas. De certo modo, talvez, estes são estranhos por excelência. A noção de fantasma de uma repetição ou recorrência estranha que perturba todas as distinções entre estar vivo e estar morto, o real e o irreal, o familiar e o não familiar. Um fantasma é a materialização, mesma de uma repetição estranha ou recorrência: é um regresso, ele retorna. (BENNET E ROYLE, 2016, p. 39)²³

Ou seja, essas aparições, por um lado, podem representar algum sentimento reprimido da governanta, e por outro, representar um fantasma materializado. Porém, não perdendo de vista seu valor simbólico, os autores continuam com as definições, não somente no domínio das sensações, como também no domínio da linguagem:

13. Linguagem. A palavra ‘estranho’ é singular: não é somente um caso de algo ser ‘esquisito’, ‘assustador’, ou ‘misterioso’. Um sentimento estranho ou experiência estão intimamente ligados com a linguagem, e mais particularmente, talvez, com uma crise em relação à linguagem. Nós chamamos isso de ‘estranho’, mas também estamos como perdidos, nós experienciamos a incerteza, nós encontramos (porém de modo fugaz) o sentido de algo que vai além da linguagem, sem nomes. (BENNET E ROYLE, 2016, p. 40)²⁴

A governanta talvez não consiga definir muito bem essa visão, pois foi tragada por esse sentimento que a domina; tirando todo tipo de reação por parte dela, e, ao fazer essa repetição das derivações do adjetivo *estranho* – *strangest* e *stranger* -, eleva mais ainda o nível de ambiguidade da novela, bem como o papel dos símbolos em sua estrutura.

Apesar de a novela contar com outras aparições fantasmagóricas – após a aparição do lago, Peter Quint e Miss Jessel aparecem, respectivamente, no topo das escadarias da casa e no pé da escadaria – nosso foco recai justamente nas aparições que foram transpostas para a adaptação fílmica. Considerando esse dado, podemos seguir para a aparição na sala de estudos. Antes, contudo, é interessante considerarmos os momentos que antecederam essa aparição; a governanta estava decidida a ir embora da propriedade,

²³ Ghosts. In some ways, perhaps, this is the uncanny par excellence. The notion of the ghost unsettles all distinctions between being alive and being dead, the real and the unreal, the familiar and the unfamiliar. A ghost is the very embodiment of strange repetition or recurrence: it is a revenant, it comes back.

²⁴ Language. The word ‘uncanny’ is singular: it is not just a case of something being ‘weird’, ‘spooky’, or ‘eerie’. An uncanny feeling or experience is intimately bound up with language, and more particularly perhaps with a kind of crisis in relation to language. We call it ‘uncanny’ but we are also rather at a loss, we experience uncertainty, we encounter (however fleetingly) the sense of something beyond language, unnamable

e, ao subir as escadas com o intuito de chegar à sala de estudos para recolher alguns pertences, algumas memórias vêm à tona:

Atormentada, no hall, pelas dificuldades e obstáculos, lembro-me que me deixei cair ao pé da escada – subitamente desabando ali no primeiro degrau e então, com repulsa, lembrando que foi exatamente naquele lugar, onde, havia mais de um mês, na escuridão da noite e tão abatida por coisas malignas, eu vi o espectro da mais horrível de todas as mulheres. (JAMES, 2013, p. 57)²⁵

Ao chegar às escadas para subir para a sala de estudos, a governanta é afligida por uma memória de quando viu o *espectro* de uma mulher, que ela diz ser Miss Jessel. A partir desta rememoração acreditamos ser necessário verificar a simbologia referente à escadaria. Pois é após essa lembrança que tudo, aparentemente, tende a ficar mais assombroso.

Na literatura psicanalítica, a escalada, a escadaria, a escada ocupam lugar importante. Nos sonhos, a escada, na qualidade de meio de ascensão, gera o medo, o temor, a angústia ou – ao contrário – a alegria, a segurança etc. (CHEVALIER, 2016, p. 381)

A progressão dos fatos leva-nos à sala de estudos, onde a governanta avista Miss Jessel sentada à sua mesa. A governanta está em um estado emocional irregular, atormentada. E considerando o que o dicionário de símbolos atesta sobre o local no qual tudo se inicia, podemos ver como isso reverbera na governanta. É também perceptível nessa passagem a maestria de James em criar o efeito de ambiguidade, pois a governanta, ao abrir a porta da sala de estudos diz:

Mas abri a porta para encontrar novamente, num relance, meus olhos arregalados. Diante do que vi, cambaleei, tendo que me valer de toda a minha resistência. Sentada em minha própria mesa, à clara luz do meio-dia, vi uma pessoa que, se eu não tivesse tido minha experiência anterior, poderia ter tomado, no primeiro impacto, por alguma empregada [...] (JAMES, 2013, p. 57)²⁶

O talento de James nesta passagem está no fato de que sua narradora apresenta sua experiência visual e sensorial, porém, ao mesmo tempo, encontramos alguns

²⁵ Tormented, in the hall, with difficulties and obstacles, I remember sinking down at the foot of the staircase – suddenly collapsing there on the lowest step and then, with a revulsion, recalling that it was exactly where more than a month before, in the darkness of night and just so bowed with evil things, I had seen the specter of the most horrible of women.

²⁶ But I opened the door to find again, in a flash, my eyes unsealed. In the presence of what I saw I reeled straight back upon my resistance. Seated at my own table in clear noonday light I saw a person whom, without my previous experience, I should have taken at the first blush for some housemaid [...]

obstáculos na descrição da narradora. Ela diz que vê a aparição *num relance* – in a flash – como também, declara que, caso não tivesse tido a outra experiência com essa mesma pessoa – nesse caso, a rememoração dessa experiência –, ela não seria capaz de reconhecê-la.

Concomitantemente com todos esses dados – a escadaria, a rememoração, seu estado atormentado, olhar a aparição em um relance – podemos traçar um paralelo com as imagens utilizadas para descrever essa passagem. A suposta empregada é avistada à luz do meio dia, e, na progressão da passagem, é descrita através das palavras *dark* – sombrio, escuro, obscuro – e *midnight* – meia-noite – produzindo um movimento que tem origem na luz do meio-dia, atingindo a escuridão da meia-noite. O momento caracteriza-se como o ápice de sua tormenta, resultando em um grito histérico da governanta, reverberando por toda a casa, que se encontrava vazia.

Desonrada e trágica, desvendava-se toda diante de mim; mas mesmo quando a fixei e, pela memória, me certifiquei de sua identidade, a imagem se desvaneceu. Escura como a meia-noite em seu vestido negro, em sua desfigurada beleza e sua inexprimível desgraça, ela me fitou tempo suficiente para parecer dizer que seu direito de sentar-se à minha mesa era igual ao meu. Enquanto esses instantes duraram, na verdade, tive a sensação arrepiante e extraordinária de que eu sim era a intrusa. Foi protestando furiosamente contra isso que, dirigindo-me a ela – “Mulher terrível, miserável!” – ouvi-me rompendo num grito que, saindo pela porta aberta, ressoou pelo longo corredor e pela casa vazia. Ela olhou-me como se me ouvisse, mas eu me recuperei, abri as janelas e purifiquei o ar. Dentro em pouco, nada havia no quarto senão a claridade do sol e a convicção de que eu devia ficar. (JAMES, 2013, p. 58)²⁷

Considerando esse movimento que vai daquilo que tem luz, clareza, ao obscuro, é interessante remeter ao que o dicionário de símbolos informa à respeito do meio-dia e da meia-noite: “meio-dia, a hora *em que já não há mais sombra*, é Selo da profecia, a culminação da Luz espiritual; meia-noite: é o cerne confuso do oculto, do conformismo, do literal, e o ponto a partir do qual começa a ascensão da Revelação solar” (CHEVALIER, 2016, p. 603). Acreditamos que no momento que James inclui a palavra

²⁷ Dishonored and tragic, she was all before me; but even as I fixed and, for memory, secured it, the awful image passed away. Dark as midnight in her black dress, her haggard beauty and her unutterable woe, she had looked at me long enough to appear to say that her right to sit at my table was as good as mine to sit at hers. While these instants lasted, indeed, I had the extraordinary chill of feeling that it was I who was the intruder. It was a wild protest against it that, actually addressing to her – “You terrible, miserable woman!” – I heard myself break into a sound that, by the open door, rang through the long passage nad the empty house. She looked at me as if she heard me, but I had recovered myself and cleared the air. There was nothing in the room the next minute but the sunshine and a sense that I must stay.

midnight (meia-noite) em sua descrição ele não somente remete à imagem de algo assombroso, assustador, como também a algo que é incerto, difícil de se ver.

A progressão dessa passagem leva-nos, justamente, à revelação solar, no momento em que a governanta abre as janelas para que a luz tome a sala e purifique não somente a sala, mas a própria narradora, pois ela diz: “mas eu me recuperei, abri as janelas e purifiquei o ar. Dentro em pouco, nada havia no quarto senão a claridade do sol e a convicção de que eu devia ficar”. Este dado também nos remete à dicotomia entre luz e escuridão, onde o primeiro está ligado a algo claro, novo, sem ambiguidade, e o outro a algo não claro, uma idéia incerta; na transição do escuro para o claro a governanta sente que tem uma certeza, sua vontade de ficar é afirmada.

Algumas aparições foram deixadas de fora da adaptação fílmica; após o episódio da sala de estudos, é iniciado um entrave na cabeça da própria governanta a respeito da sua sanidade, resultando em um enfrentamento entre a governanta e Flora. Miss Jessel aparece, novamente, no lago, e, durante a aparição, a governanta questiona Flora, de uma forma violenta, se a mesma viu ou não Miss Jessel. A criança fica apavorada, e com medo e raiva da governanta. Contextualizando essa passagem com as seguintes da novela, é perceptível um certo declínio psíquico por parte da governanta; a mesma começa a divagar bastante – não somente com ela mesma, como também com Mrs. Grose – acerca de tudo que está acontecendo. Na passagem descrita, podemos perceber que a descrição da governanta acerca dessa suposta segunda aparição de Miss Jessel mostra-se um pouco ambígua:

Miss Jessel estava diante de nós na margem oposta, exatamente como ficara na outra vez, e eu recordei, estranhamente, como a primeira sensação que aquilo me produziu, ter tido um estremecimento de alegria, por agora ter uma prova. Ela estava lá, e eu tinha justificativas; ela estava lá, e eu não era nem cruel ou louca. Ela estava lá para a pobre e apavorada Mrs. Grose, mas ela estava lá muito mais por Flora [...] Eu estremei, apesar da certeza de que ela viu, completamente não ter sido maior naquele instante, e na necessidade imediata de defender-me eu chamei atenção, com paixão, para o testemunho. “Ela está lá, sua coisinha infeliz – lá, lá, *lá*, e você a vê tão bem como me vê aqui!” (JAMES, 2013, p. 70)²⁸

²⁸ Miss Jessel stood before us on the opposite bank exactly as she had stood the other time, and I remember, strangely, as the first feeling now produced in me, my thrill of joy at having brought on a proof. She was there, and I was justified; she was there, and I was neither cruel nor mad. She was there for poor scared Mrs. Grose, but she was there most for Flora[...] I quailed even though my certitude that she thoroughly saw was never greater than at that instant, and in the immediate need to defend myself I called it passionately

A governanta aparenta estar desesperada para provar que está certa; essa vontade é tamanha pelo fato da repetição da palavra *there* (lá) oito vezes, como também, numa tentativa de convencer a si mesma de que ela está vendo algo, pois a mesma diz que não era nem cruel ou louca, e, numa tentativa frustrada de convencer seus ouvintes, clama com paixão.

Tudo isso resulta na ordem, por parte da governanta, em mandar todos da casa embora, para que fique a sós com Miles, tendo o intuito de entender realmente o verdadeiro motivo que fez com que Miles fosse expulso da escola. Porém, no capítulo final, no qual a governanta tem sua “batalha” com Miles, Peter Quint se faz presente novamente:

Peter Quint fazia a sua entrada como uma sentinela diante de uma prisão. O que vi a seguir foi que, pelo lado de fora, ele tinha alcançado a janela, e então percebi que, grudado à vidraça e lançando um olhar furioso através dela, oferecia mais uma vez ao aposento a sua face lívida de danação. Dizer que tomei uma decisão num segundo é representar de forma grosseira o que me aconteceu; no entanto, acredito que nenhuma outra mulher, tão oprimida como eu estava, recuperasse em tempo tão breve seu controle do ato [...] (James, 2013, p. 83)²⁹

Como na primeira aparição de Peter Quint – na torre fora da casa – aqui ele aparece novamente como um guarda – nesse caso a palavra utilizada é *sentinel* (sentinela), aquele que guarda algo importante em uma torre – que zela por algo porém outro fato importante dessa passagem diz respeito à forma como a governanta reage a tudo isso. Ela diz que “nenhuma outra mulher, tão oprimida como eu estava, recuperasse em tempo tão breve seu controle do ato”, ela utiliza palavras similares àquelas quando Peter Quint aparece na torre: “[...]um homem desconhecido em um lugar solitário é algo pelo qual uma jovem mulher bem criada tem a permissão de sentir medo[...]”. O emprego de *jovem mulher* e *nenhuma outra mulher* constrói uma idéia de opressão, pois, ao juntarmos as

to witness. “She’s there, you little unhappy thing – there, there, *there*, and you see her as well as you see me!

²⁹ Peter Quint had come into view like a sentinel before a prison. The next thing I saw was that, from outside, he had reached the window, and then I knew that, close to the glass and glaring in through it, he offered once more to the room his white face of damnation. It represents but grossly what took place within me at the sight to say that on the second my decision was made; yet I believe that no woman so overwhelmed ever in so short a time recovered her grass of the *act*.

imagens de guarda, torre (juntamente com seu formato fálico) e sentinela, podemos construir esse paralelo de opressão por parte de uma figura masculina.

Durante todo esse confronto da governanta com Miles, a imagem de Peter Quint está sempre presente, por trás de uma barreira (a janela), atestando o dado (in)visibilidade quanto à materialidade ou não das aparições; ou, se seriam produto de uma mente perturbada, pois em um breve momento de calma entre a governanta e Miles, a aparição de Peter Quint é dispersada, só retornando quando o garoto é confrontado novamente. Contudo, como dito anteriormente, não podemos excluir o valor simbólico de tudo isso.

Finalmente, Henry James com grande maestria é capaz de criar esse feito duplo em seus leitores, dando-nos acesso somente ao ponto de vista da governanta. O leitor nunca perde de vista o valor ambíguo da narrativa, abrindo portas para diversas interpretações. Considerando esse aspecto da obra, na subseção seguinte, temos o intuito de discutir como Jack Clayton conseguiu transpor essa carga simbólica, como também o teor ambíguo, para a linguagem cinematográfica.

3.3 Jack Clayton e seu quebra-cabeça fantasmagórico.

Nesta subseção pretendemos discutir acerca da forma como a linguagem e o simbolismo, utilizados na construção das aparições fantasmagóricas da novela, foram transpostos para a adaptação fílmica. Porém, antes de aprofundar a discussão a respeito das características citadas anteriormente, acreditamos ser necessário relatar, brevemente, alguns fatores relacionados à adaptação, e um deles está relacionado à escolha do título da adaptação. Esse processo de escolha é retratado por Christopher Frayling, no documentário *The making of the Innocents*. Segundo Frayling, o título do filme foi primeiramente utilizado em uma peça de William Archibald, em 1950; porém, a peça excluía totalmente o teor ambíguo da novela.

No mesmo documentário é citado que Jack Clayton sempre foi um admirador fervoroso de *The turn of the Screw*; e que, que seu objetivo principal na produção dessa adaptação era manter o teor ambíguo da novela. Porém, acreditamos que esse aspecto já se faz presente no título escolhido para o filme, pelo fato de que, a partir dele, o espectador cria certas suposições a respeito dos personagens. Com a progressão do filme, nós não sabemos se as crianças são realmente inocentes, ou se Miss Giddens e Mrs. Grose o são – aqui já percebemos uma das primeiras diferenças entre a adaptação e a novela; ao optar

por nomear a governanta, o diretor deixa de lado o valor metaficcional presente na novela, já que a história foi escrita pela governanta e é contada em uma roda de amigos. Pois, na novela, podemos perceber a existência de uma história dentro de uma história, com alguns comentários editoriais por parte da narradora (governanta).

Acreditamos que tais mudanças não afetam a adaptação e muito menos traem a novela. Pelo fato de que “a adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. “A originalidade completa não é possível nem desejável.” E se a “originalidade completa não é possível nem desejável, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infiel”, é muito menos grave” (STAM, p. 23, 2006). Ou seja, a adaptação por si só traz essa carga híbrida ao relacionar diversas referências na construção de algo “novo”.

Em *The innocents*, a história não é apresentada como algo que já aconteceu; diferentemente da novela, o filme apresenta uma cena que traz a governanta juntamente com o tio, decidindo os termos para que seja contratada. De modo diferente, a novela inicia com um grupo de pessoas reunidas na frente de uma lareira, prestes a ouvir uma história de terror, enquanto Douglas está preparando a plateia para iniciar a história. Tal elemento é um exemplo perfeito para ilustrar a discussão de Marcel Martin acerca da imagem fílmica; apesar de o autor não discutir a respeito das características das adaptações, acredito que a discussão seja pertinente no campo da imagem fílmica:

Quando o homem intervém, coloca-se por menor que seja, o problema daquilo que os estudiosos chamam de equação pessoal do observador, ou seja, a visão particular de cada um, suas deformações e suas interpretações, mesmo que inconscientes.

Com muito mais razão, quando o diretor pretende fazer uma obra de arte, sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmera (...) (MARTIN, 2003, p. 24).

A imagem fílmica conta com outros recursos para a construção de significados, como também de símbolos, e esse valor presente na linguagem fílmica pode ser percebido na primeira aparição de Peter Quint para a governanta. Porém, antes de termos acesso à aparição, os planos que antecipam a torre (ver anexo A), mostram primeiramente rosas. Durante todo o filme rosas estão muito presentes, inclusive a primeira cena dentro da casa da propriedade mostra Miss Giddens tocando em rosas, que estavam sobre uma mesa, e,

ao tocar nas rosas, as pétalas caem, como se estivessem velhas. Em outra cena, temos a governanta colhendo uma rosa, e, após isso, uma estátua danificada de um querubim com um inseto saindo de sua boca: tais seres “[...]caracterizam-se, em sua conformidade com Deus, pela *massa de conhecimento*, ou seja, pela **efusão de sabedoria**[...]” (CHEVALIER, 2016, p. 763). Portanto, podemos traçar um paralelo com a idéia de decadência do lugar, pois, durante todo o filme somos apresentados a estátuas danificadas e ruínas, como também – como discutido na subseção anterior – diversas curvas e desvios (*turns*) sejam por meio de escadas, entradas, torres atribuindo à propriedade um valor de labirinto.

Na adaptação fílmica, a cena da primeira aparição também causa um efeito amedrontador devido ao tipo de montagem: “a montagem também pode ser utilizada para descrever uma sequência que condensa informações narrativas em uma sequência curta de planos ligados, frequentemente com música (EDGAR- HUNT, MARLAND, RAWLE, 2013, p. 163) e é exatamente esse aspecto da montagem que Jack Clayton utiliza; momentos antes de Miss Giddens focar no topo da torre, a música *O Willow Waly*³⁰ (única música presente no filme, que foi escrita exclusivamente para o filme) toca ao fundo, criando uma atmosfera de mistério.

Para recriar tal efeito no espectador, o diretor teve que transpor todo o efeito de estranheza causado no domínio da linguagem literária para a tela, e isso ele consegue por meio de uma silhueta borrada no topo da torre, como também, por meio da luz pois “além da direção na qual ela cai, a própria quantidade de luz que cai sobre o sujeito pode enriquecer um retrato psicológico” (JULLIER, MARIE, 2009, p.38). Esse efeito gera uma certa incerteza não somente do ponto de vista de Miss Giddens – ponto de vista no qual estamos imersos – como também do espectador, sobre quem está no alto da torre. A imagem fílmica dispõe de outros recursos para a construção de significados, como argumenta MARTIN (2003):

(...) embora reproduza fielmente os acontecimentos fílmicos através da câmera, a imagem não nos oferece por si mesma nenhuma indicação quanto ao sentido profundo desses acontecimentos: ela afirma apenas a materialidade do fato bruto que reproduz (com a condição, evidentemente, de que não haja trucagem), mas não nos dá sua significação. Assim, a imagem de uma luta entre dois homens não indica necessariamente se se trata de um confronto amistoso ou de uma rixa e, neste caso, qual dos dois adversários está com a razão. Pois, a imagem, por si só, *mostra* e não *demonstra* (...)A imagem em si mesma

³⁰ Trata-se de uma música que acrescenta à natureza tenebrosa e Gótica do filme.

é, portanto, carregada de *ambiguidade* quanto ao sentido, de polivalência significativa.” (MARTIN, 2003, p. 26 e 27).

Podemos, pois, utilizar a discussão de Martin para a compreensão do ponto de vista simbólico: o diretor consegue construir – utilizando todos os outros recursos de que a linguagem fílmica dispõe, incluindo a angulação – um outro significado para a cena em questão, dando sua *equação pessoal* à reconstrução da cena, sobretudo porque a torre aparece em um plano geral, engolindo a governanta de forma amedrontadora. Martin (2003) sistematiza o plano geral da seguinte forma:

(...) o *plano geral* o [indivíduo] reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetiva-o”; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica. (MARTIN, 2003, p. 38).

Contudo, para efetivamente criar essa atmosfera de mistério no telespectador, o diretor, em todas as aparições, conta com o olhar mediador da governanta (anexo A), pois, em grande parte delas, primeiro temos acesso à reação da moça, com seu rosto em primeiro plano, e “(...) é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior (...)” (MARTIN, 2003, p.39). Ao nos depararmos primeiramente com o rosto da governanta, temos a sensação de uma certa transposição de ponto de vista e ao modificar o ponto de vista normal do espectador (novamente o símbolo), o diretor faz uso de obstáculos, com o intuito de reforçar a ambiguidade. Utilizando essas ferramentas, o diretor consegue construir a incerteza, concluindo com a cena da governanta subindo as escadas desesperadamente à procura da “figura”, porém, ao chegar lá, encontra um vazio. Essa incerteza construída em relação ao mesmo evento – tanto na novela, como no filme – tem a ver com o papel do fantasma na literatura Gótica no século XIX, considerando o que Bennet e Royle afirmam:

(...) nós podemos traçar a história dos fantasmas na literatura considerando os avanços relacionados à psicologia, e, principalmente, à psicanálise. Fantasmas, colocando desta forma, movem-se para dentro da cabeça do indivíduo. Ao longo do século XIX o fantasma é internalizado: ele torna-se um sintoma psicológico, e não mais uma entidade (...). (BENNET e ROYLE, 2016, pg. 161).³¹

³¹ ...we might pursue a history of ghosts in terms of the nineteenth-century emergence of psychology and,

E, como discutido na análise da novela: a torre tem esse teor de *advantage point*, transposto perfeitamente para o filme. Em *O espaço da narrativa cinematográfica*, André Gaudreault e François Jost discutem os diferentes aspectos presentes na construção da narrativa cinematográfica; essa passagem em especial, descreve quais pontos estão presentes na construção do espaço:

O cinema é um fenômeno que implica de maneira constante uma multiplicação de informações topográficas, mesmo quando se trata de planos aproximados. Quaisquer que sejam os objetos que ele nos apresenta, eles podem ser decompostos em partes menores, que se espalham necessariamente em um espaço dado e mantêm, umas com as outras, uma forma qualquer de relação espacial. Mesmo o primeiro plano é um bom exemplo da capacidade do cinema de liberar uma quantidade indefinida de informações. (GAUDREULT, JOST, 2012, p 107)

Toda a linguagem construída ao redor da torre enlaça-se com o objetivo final – avistar a aparição no topo da torre – como também, engole Miss Giddens com sua presença imponente. Contudo, Jack Clayton tem o intuito de reforçar o teor ambíguo da aparição descrita, e para atingir esse objetivo o diretor coloca Miles no topo da torre (Ver anexo A) cuidando de seus pássaros. Antes da aparição discutida anteriormente, Miss Giddens recebe algumas cartas, e uma delas é justamente uma carta da escola na qual Miles estuda; essa correspondência foi enviada com o intuito de informar que Miles havia sido expulso da escola, porém, o motivo de sua expulsão não fica muito claro.

A seguir, temos acesso a um quadro muito interessante (ver anexo B) onde Flora – nome que remete a flores e natureza, o oposto de seu irmão Miles (*miles*, o guerreiro) que age como um verdadeiro cavaleiro demonstrando esse valor ao montar com exímia maestria seu pônei, como também em sua linguagem floreada – chama a atenção de Miss Giddens para uma aranha que está comendo uma borboleta. Esse quadro é construído de uma forma que vemos o rosto de Flora observando a caça da aranha, como também, em profundidade, temos a reação de Miss Giddens, que aparenta estar confusa pelo fato de Flora não ter respondido sua pergunta.

Em *A linguagem do cinema*, podemos compreender melhor a leitura de tais signos, pois “o contexto determina o significado exato que depreendemos de um signo, e esse contexto é formado por outros signos” (EDGAR- HUNT, MARLAND, RAWLE, 2013,

in particular, psychoanalysis. Ghosts, that is to say, move into one’s head. In the course of the nineteenth century the ghost is internalized: it becomes a psychological symptom, and no longer an entity...”

p. 19). Então, ao tomar toda construção da cena, podemos entender a razão pela qual o diretor optou por incluí-la: a borboleta, em sua simbologia, representa a “[...] **alma liberta de seu invólucro carnal** [...]” (CHEVALIER, 2016, p. 139); ao construirmos uma ponte entre essa imagem da borboleta e a governanta, podemos entender a razão pela qual a borboleta encontra-se presa à aranha. Miss Giddens, a todo momento, parece estar preocupada com sua idade, como também com sua aparência; ela tem a necessidade de estar sempre bela e jovial. No entanto, a aranha também possui um papel fundamental no entendimento da utilização desses dois símbolos:

[...]Entre os bambaras, por exemplo, ela [aranha] designa uma classe de iniciados que já alcançaram *a interioridade, a potência realizadora do homem intuitivo e mediativo* (ZAHV, 16). Para o psicanalista, entretanto, essa interioridade evocada pela aranha ameaçadora no centro de sua teia é *um excelente símbolo da introversão e do narcisismo, a absorção do ser pelo seu próprio centro* (Beaudoin) (CHEVALIER, 2016, p. 72)

O paralelo construído pela justaposição da imagem de Miss Giddens ao fundo, com a imagem da borboleta sendo capturada pela aranha, é projetada na condição de Miss Giddens: uma moça jovem e bonita, no entanto, é altamente narcisista, ao ponto de ser ludibriada pelas crianças; como também Miss Giddens vai ficando cada vez mais introspectiva. Pois, a partir dos desdobramentos dos acontecimentos na propriedade, Miss Giddens torna-se cada vez mais introspectiva, perdendo a confiança em todos e todas que a rodeiam.

Devemos lembrar que a relação de um signo com o contexto, e com os outros signos irão construir a significação desejada pelo cineasta, por isso, “uma produção cinematográfica de sucesso envolve manter o público “na linha” e apontar a direção certa do início ao fim, guiando a percepção e focando sua atenção, sem parecer que isso está sendo feito” (EDGAR- HUNT, MARLAND, RAWLE, 2013, p. 23). Jack Clayton concretiza esse aspecto fundamental para a construção da história de uma forma muito interessante; durante todo o filme, todas as aparições são precedidas de alguma referência ao casal (Peter Quint e Miss Jessel), sejam elas lembranças, fotos ou objetos.

Um bom exemplo é a passagem em que Miss Giddens brinca de esconde-esconde com as crianças. A governanta caminha pela casa procurando as crianças – aqui, novamente, temos a imagem de um labirinto cheio de viradas (*turns*), quartos vazios, muitas portas – até entrar em um quarto e encontrar, no piso (ver anexo C), uma caixa de música, que quando aberta dá-nos acesso à origem da canção que toca durante todo o

filme (O'Willow Waly), juntamente com uma foto de Peter Quint. Após encontrar esses artefatos, as crianças encontram Miss Giddens, fazendo com que a mesma saia para esconder-se com o intuito de as crianças a encontrarem em seu esconderijo.

Nesse momento, a governanta opta por esconder-se por trás das cortinas que se encontra ao lado de uma janela. Aqui, temos acesso a um quadro muito interessante; antes da aparição de Peter Quint na janela, a câmera é focada no rosto da governanta (ver anexo D), e logo após esse enfoque temos acesso ao rosto da aparição na janela. Aqui devemos destacar o seguinte fato: pela primeira vez, temos acesso ao rosto de Peter Quint; pois, durante sua aparição na torre, só temos acesso a sua silhueta, talvez, seu rosto só seja aparente para nós pelo fato de Miss Giddens ter encontrado sua foto dentro da caixa de música. Devemos considerar os elementos que rodeiam essa aparição: o rosto de Peter Quint vem a tona ao lado de uma estátua militar. Pois então, se construirmos um paralelo com os locais onde o antigo empregado aparece, juntamente com a imagem de Miles, temos a idéia de um soldado que está sempre à espreita, observando tudo, todos e todas, ou melhor, como utilizado na novela, uma sentinela (*sentinel*) – , com efeito, esse rosto aparece focado, em *close up*, construindo uma idéia de que estamos tendo acesso ao ponto de vista de Miss Giddens. Esse tipo de construção escolhido pelo diretor refere-se a um plano subjetivo: “Os planos também podem ser subjetivos, que mostram o mundo pelos olhos de uma personagem ou objeto em um filme. É a visão da câmera em primeira pessoa.” (EDGAR- HUNT, MARLAND, RAWLE, 2013, p. 121)

Ao compararmos como essa passagem foi transposta para o filme, podemos observar que Jack Clayton transpôs muito bem a idéia de invasão de Peter Quint – na novela temos a repetição da expressão *straight in* (diretamente para dentro), como também o uso da palavra *intercourse* (ato sexual, relação); Jack Clayton consegue construir essa mesma idéia de invasão, porém, com cenas que acontecem em momentos diferentes do filme mas, que se conectam perfeitamente. Isso se deu no momento em que a governanta, supostamente, passa a ouvir vozes e barulhos pela casa e, ao sair de seu quarto para verificar de onde vinham essas vozes, a mesma passa por uma janela em que um objeto parecido com um pêndulo bate repetidas vezes na janela (ver anexo E) juntamente com a repetição, ao fundo, das palavras *me ame, me ame*. A justaposição dessas dois elementos (imagem e som), neste contexto, conotam uma imagem sexual, e o uso desses dois elementos constroem um dos efeitos fundamentais para o cinema:

Como figura de linguagem, a metonímia substitui inúmeras coisas variáveis por uma única imagem vívida e fixa (por exemplo “a caneta é mais poderosa do que a espada” –

significando que as palavras são ferramentas mais eficazes para mudança do que a violência física). O sentido de tudo isso para os cineastas é que os textos visuais (diferentemente dos literários) são caracteristicamente metonímicos. Em outras palavras, o que é visto substitui o que não pode ser visto. O cinema tem dificuldade em transmitir a *experiência* de poder, riqueza ou amor, mas consegue transmitir as armadilhas e rituais envolvidos. (EDGAR- HUNT, MARLAND, RAWLE, 2013, p. 25)

Aqui, também podemos perceber algo que Marcel Martin elaborou como a *dialética interna* da imagem, pois “a imagem não nos oferece por si mesma nenhuma indicação quanto ao sentido profundo desses acontecimentos: ela afirma apenas a materialidade do fato bruto que reproduz [...] mas não nos dá sua significação” (MARTIN, 2003, p. 26). Portanto, a imagem de *invasão* é construída pela relação dialética entre os dois acontecimentos.

Durante toda a narrativa, temos a concepção de que um estímulo sensorial, ou uma memória remete a uma imagem, como um gatilho, e, considerando a primeira aparição de Miss Jessel no lago³², podemos entender melhor esse valor da memória. Na passagem em questão, temos Flora e Miles brincando à beira do lago, enquanto Miss Giddens os observa. Porém, Flora chama a atenção de Miss Giddens para o fato de que Miles havia lhe contado (ver anexo F) a respeito do lago, gerando pavor em Miss Giddens, entretanto, aqui podemos observar como a montagem é utilizada de uma forma muito efetiva: Flora começa a cantarolar (ver anexo G) a música da qual Miss Giddens tomou conhecimento no momento em que encontrou a caixa de música (O’ Willow Waly), e, somente após a garota cantarolar essa música, o som é distorcido, como se o diretor tivesse o intuito de demonstrar um certo desequilíbrio e tensão na cena em questão: “a música não pode comunicar diretamente a narrativa da mesma maneira que o diálogo. Contudo, pode servir de cenário para eventos visuais e diálogos. É essa sutileza que pode colocar o público em uma posição que o diálogo não pode. A música é representativa e emocionante.” (EDGAR- HUNT, MARLAND, RAWLE, 2013, p. 58).

Como mencionado na passagem na anterior, após Flora cantarolar a música citada; Miss Jessel aparece ao fundo (ver anexo H), e, como em todas as aparições, com uma barreira à sua frente (nesse caso uma vegetação que está no lago), contribuindo para o valor ambíguo da obra. Quando Flora é indagada acerca da aparição, só temos acesso a seu rosto com uma expressão de dúvida. Não é à toa o uso da música juntamente com

³² a antiga governanta aparece, novamente, no mesmo local, porém, em circunstâncias diferentes; essa aparição será discutida mais à frente

uma tomada à distância, pois “a orquestração também tem o que comunicar: nada como um instrumento solo para enfatizar solidão, como a música de fundo, moldada na ópera, no circo e no teatro, tira a sequência do lado do espetáculo, a mediatiza e favorece a tomada à distância, ao contrário da música de cena, ouvida pelos personagens” (JULLIER, MARIE, 2009, p. 40). Apesar de a canção em questão estar presente na cena, ou seja, ela é ouvida pelas personagens, ao ser distorcida, é construído um efeito de suspensão; considerando o contexto em questão, ela é transposta para um plano não-diegético.

Nos momentos após a aparição do lago, podemos perceber um aspecto interessante da adaptação: Miss Giddens passa a utilizar roupas cada vez mais escuras, construindo um paralelo com a idéia de obscuridade e decadência. Podemos atestar esse dado com o fato de que, o diretor ao compor essa metáfora em torno de Miss Giddens, deve fazer uso dos elementos ao seu dispor, neste caso, o figurino. Pelo motivo de que “a escolha de um parâmetro técnico, de um cenário, de um figurino, seria mais fácil caso se perguntasse em que ele serviria à história (JULLIER, MARIE, 2009, p. 56); ao optar por esse figurino, o diretor consegue dar um valor mais obscuro ainda à progressão da história.

O dado levantado anteriormente pode ser também percebido com a passagem na qual Miss Giddens, Mrs. Grose, Flora e Miles estão a caminho da igreja, e, ambas as cuidadoras estão discutindo a respeito dos acontecimentos recentes em Bly. A governanta aparenta estar um pouco paranóica (ver anexo I) pelo fato de fazer questionamentos para os quais ela não tem provas concretas, como também, pelo fato de que Mrs. Grose, em toda a sequência dos quadros, estar com uma expressão de dúvida e pavor; outro aspecto importante dessa passagem discutida está no ponto tocado pela própria governanta: as aparições sempre estão presentes em pontos distantes (ver anexo J), comprovando o valor ambíguo do que é visto.

Similarmente, a novela e a adaptação trazem à tona o acontecimento de que a governanta deseja ir a Londres com o intuito de pedir ajuda ao tio das crianças. Porém, antes de partir, Miss Giddens vai até a sala de estudos, onde, ao derrubar um livro por acidente, escuta alguém chorando, e, ao virar-se, Miss Jessel está sentada em sua cadeira (ver anexo K); a construção dessa passagem é interessante pelo fato de serem feitas dois cortes iguais (ambos mostram a expressão de pavor da governanta), e, logo após o segundo corte, a governanta está com um semblante totalmente diferente; além disso, o rosto de Miss Jessel não é claro, talvez pelo fato de a governanta somente ter acesso à

foto de Peter Quint. Não podemos deixar de fora a semelhança entre Miss Giddens e Miss Jessel: ambas vestem-se com vestidos de mesmas cores, construindo um paralelo entre Miss Giddens e Miss Jessel.

Entretanto, na transição da prateleira de livros até a mesa (ver anexo L), podemos perceber que a luz toma conta dos quadros, pelo fato de a governanta passar na frente de janelas largas, até chegar à cadeira e encontrar uma lágrima – aqui podemos perceber o intuito de Jack Clayton em construir a ambiguidade, não sabemos ao certo se a lágrima foi derramada por Miss Jessel, ou se já estava lá – próxima a um problema matemático que não foi resolvido por inteiro. Após essa passagem, no mesmo local, Mrs. Grose chama pela governanta, encontrando-a sentada e perplexa à sua mesa, relatando que aquela pessoa (ver anexo M) – neste caso a aparição de Miss Jessel, porém, ela apenas refere-se a antiga governanta por um pronome, abrindo portas para diversas interpretações por parte de quem ouve a história sem ter conhecimento do que houve antes – “falou”. No entanto, nós não temos acesso a nenhum diálogo durante a aparição, somente ao choro e, ao considerar esse fato, podemos perceber uma certa projeção por parte de Miss Giddens, nessa vontade em ficar, em tentar arrumar qualquer motivo para ficar a sós com Miles. Após esse acontecimento, a mesma opta por permanecer na propriedade, utilizando o argumento de que as crianças estão possuídas pelas duas figuras.

A aparição de Peter Quint na janela, juntamente com a cena em que a governanta anda desgobernada pela casa e depara-se com um pêndulo batendo repetidamente na janela, dialogam entre si. Isso se dá pelo fato de a construção das duas cenas denotarem algo relacionado a um desejo amoroso, de conotação sexual; contudo, juntamente com essas duas passagens, podemos incluir, também, a passagem da sala de estudo, pois a mesma diz que a suposta pessoa desejava o corpo e os lábios “dele”, assim como podemos perceber esse paralelo entre Miss Giddens e Miss Jessel.

À medida que nos aproximamos do desfecho do filme, percebemos que Miss Giddens encontra-se um pouco desequilibrada e, quando Flora foge com o barco para um lugar mais distante (ver anexo N), Miss Giddens não acredita que uma criança seria capaz de utilizar um barco. Contudo, na primeira aparição do lago, Flora relata saber remar um barco. Jack Clayton consegue adensar os diálogos de uma forma muito criativa, fazendo uso disso para criar uma atmosfera de ambiguidade, pois relaciona a idéia de uma criança ser incapaz de remar, com a de que, para atingir isso, é preciso uma força maior, uma possessão.

Entretanto, ao aproximar-se de Flora, a governanta fica por alguns segundos observando a garota dançando – ficando semelhante a Miss Jessel, que se encontra no lago, observando – por detrás das plantas (ver anexo O). A cena resulta na fala de Flora, ao perceber que estava sendo vigiada por alguma pessoa (aqui podemos tanto utilizar como argumentação que ela estava sendo observada por Miss Jessel, assim como por Miss Giddens). Após esse episódio, temos acesso ao mesmo resultado que encontramos na novela, a repetição da palavra *there* (ali), e a tentativa passional da governanta em convencer a garota que ela está realmente vendo algo (ver anexo P), terminando sua fala com a frase: “*You can see her. You must!*” (“você pode vê-la, você deve!”), ao utilizar *must* (deve) é produzido um efeito de dever, ou seja, a governanta quer, à qualquer custo, convencer-se e convencer as duas outras pessoas que estão ao seu redor sobre a veracidade da visão.

Nessa altura da história tudo parece estar desmoronando ao redor da governanta, suas vestimentas³³ ficam cada vez mais escuras e compostas, aparentando luto, e, com todos fora de Bly, agora ela tem a chance de confrontar Miles com o intuito de que o garoto confesse o real motivo de sua expulsão da escola. Antes desse confronto, percebemos uma certa postura adulta por parte de Miles (ver anexo Q), denominando-se até o senhor da casa e agindo como um verdadeiro guerreiro, ao dizer que irá protegê-la (ver anexo R). Apesar disso, não devemos esquecer que Miles é uma criança e que, em alguns momentos, demonstra sua infantilidade; um desses momentos é exatamente logo após declarar que pode proteger Miss Giddens e, ao completar sua frase, brinca com uma gelatina que está posta à mesa (ver anexo S).

Apesar de Miles ser um verdadeiro cavalheiro e protetor, a governanta ainda acredita que a aparição de Peter Quint está possuindo o garoto. Durante seu embate com o garoto dentro de uma estufa, podemos perceber, à medida que o garoto irrita-se com Miss Giddens, o rosto de Peter Quint aparecer, novamente, por trás de uma janela que encontra-se embaçada (ver anexo T). Novamente a idéia de que as aparições estão sempre presentes atrás de um obstáculo, levando à cena do verdadeiro embate, em um local circular, rodeado por estátuas de guerreiros.

Novamente podemos criar um paralelo com o nome de Miles (*miles*, o guerreiro) com todos os locais nos quais Peter Quint aparece. Nessa suposta arena, Peter Quint aparece em meio a um turbilhão de acontecimentos; logo após um movimento circular da

³³ Dado que acentua a atmosfera Gótica.

câmera que é finalizado com Peter Quint, ele do alto das estátuas, parece comandar tudo que acontece na arena, compondo a idéia de dominação por parte de uma figura masculina que se encontra no alto, observando e comandando a tudo e a todos. Esse movimento também denota um pouco de confusão mental (ver anexo U) pois “a imagem nunca é produzida simplesmente por parecer interessante ou divertida, mas para apresentar uma imagem específica do espaço, tempo e significado da narrativa (EDGAR- HUNT, MARLAND, RAWLE, 2013, p. 138). A cena articula-se com o contexto geral da narrativa pelo fato de que durante toda a história nós não temos certeza de que tudo aquilo são fantasmas ou produtos de uma mente perturbada.

Finalmente, Jack Clayton - por meio dos recursos disponíveis na linguagem cinematográfica – de uma forma criativa atinge o objetivo de manter o valor ambíguo da obra, abrindo a porta para diversas interpretações; sem perder de vista os símbolos, e a linguagem ambígua, presentes na novela.

4. Considerações finais

Em *The turn of the screw*, juntamente com *The innocents*, o sentimento de estranheza é construído de formas específicas a linguagem fílmica e literária; o primeiro utilizando o texto literário como mediador, criando assim a estranheza não somente na personagem, mas envolvendo-a com toda a ambientação; dessa forma, caracterizando as aparições de acordo com os espaços e as horas do dia (penumbra; sombra; distância entre quem vê e quem é visto). Por outro lado, no filme, o diretor consegue criar esta mesma estranheza utilizando recursos como luz, trilha sonora, angulação das câmeras, adicionando uma outra cena ao acontecimento. O que é comum às duas obras é que ambas conseguem expressar uma simbologia, uma outra forma de criar significado para a mesma situação, tornando a cena emblemática para o desenvolvimento da história e toda a atmosfera que a envolve. Nós temos a necessidade de expressar o inexprimível, e a simbologia se faz como uma ferramenta adequada para isso.

Considerando as duas linguagens – fílmica e literária – é necessário ainda enfatizar que ambas têm suas peculiaridades, e que uma não é superior à outra, como discutido por Robert Stam em “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”:

Ao invés de ser um mero “retrato” de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente (...). O texto polifônico, dialógico,

heteroglóssico e plural do romance, para usar a linguagem de Bakhtin, se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações. Além do mais, a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, e portanto, busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto. (STAM, 2006, p. 25).

A discussão levantada por Stam (2006) se faz pertinente quando levamos em consideração a ressignificação dos símbolos no filme; pois a forma como o diretor optou por retratá-los nos diz a respeito das intenções do diretor na reconstrução da história. Logo, considerando o nome da adaptação (*The innocents*), podemos considerar que o diretor optou por construir toda a ambiguidade em torno da inocência dos personagens presentes na história, como também, por meio de símbolos que remetem a tal condição – rosas e roupas brancas, estátuas de querubins, brincadeiras, diálogos inocentes – contextualizando tudo isso em um ambiente onde é possível encontrar tanto a inocência (o novo) como a decadência (o velho). Por outro lado, na novela, o autor aparenta construir a ambiguidade em torno de outros aspectos além da inocência, como a sucessão de eventos, os diálogos interrompidos, as informações incompletas e os jogos de palavra.

Ambas as obras atingem o objetivo final: a ambiguidade. Porém, cada forma encontra seu modo para a construção dessa incerteza, seja por meio de imagens, seja por meio de palavras. A simbologia se faz presente em ambos os domínios, mas acionando novos significados.

REFERÊNCIAS

BENNET, Andrew and ROYLE, Nicholas. **An introduction to literature, criticism and theory**. New York: Pearson Education Limited, 2009.

BLAND, D. S. Endangering the Reader's Neck: Background Description in the Novel. **Criticism**, v. 3, n. 2, p. 121-139, 1961.

BRUMM, Ursula. Symbolism and the novel. **Partisan Review**, v. 25, p. 329-42, 1958.

CHEVALIER, Jean et al. **Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND John; RAWLE Steven. **A linguagem do cinema**. Tradução de Francine Facchin Esteves; Scientific Linguagem Ltda. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume II-Estudos sobre a Histeria (1893-1899)**. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza Rio de Janeiro: Imago Editora, 2016.

GAUDREAU, André; JOST, François. A narrativa cinematográfica. Tradução de Adalberto Müller; Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. **Brasília: Editora Universidade de Brasília**, 2009.

GROOM, Nick. **The Gothic: A very short introduction**. Great Britain: Oxford University Press, 2012.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adpatation**. New York: Routledge, 2012.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

LUKÁCS, Gyorgy;. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Editora expressão popular: São Paulo.2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

JAMES, Henry. **The turn of the screw**. New York: Dover Publications, 2013.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The Gothic**. Blackwell Publishing, 2004.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft; ROBINSON, Charles E. **Mary Shelley: Collected tales and stories with original engravings**. JHU Press, 1990.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, 2006.

TOMM, Davi Alexandre. **Traços do simbolismo do mal em 'A outra volta do parafuso': uma aproximação entre Paul Ricoeur e Henry James**. Rio Grande do Sul, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

THE INNOCENTS. Direção: Jack Clayton, Produção: Jack Clayton. United Kingdom: 20th Century Fox, 1961.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ANEXO A



ANEXO B



ANEXO C



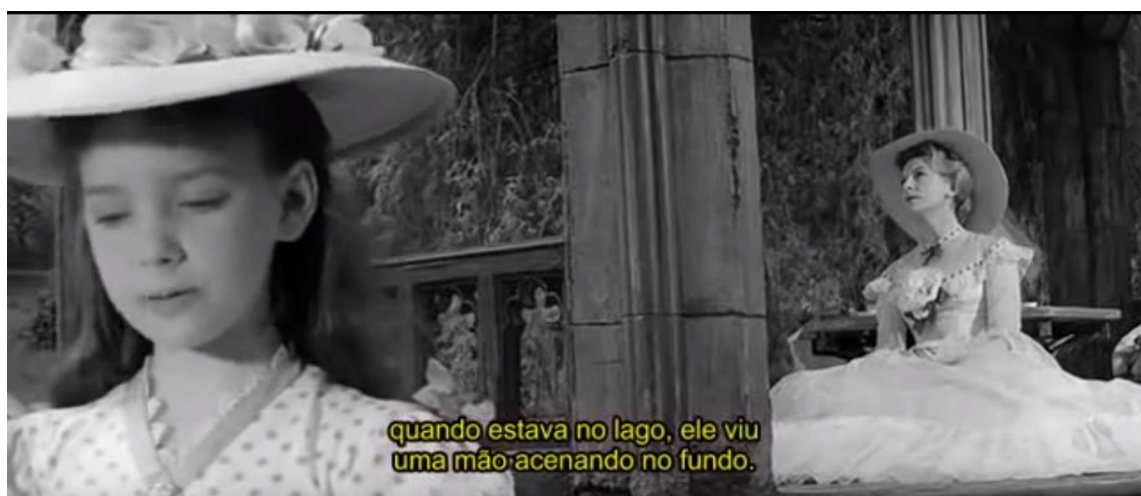
ANEXO D



ANEXO E



ANEXO F



ANEXO G



ANEXO H



ANEXO I



ANEXO J

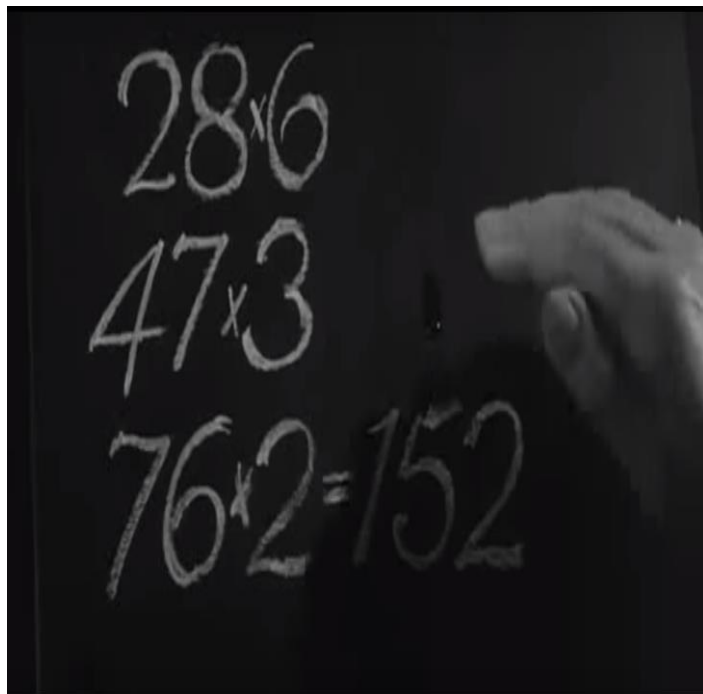


ANEXO K





ANEXO L



ANEXO M

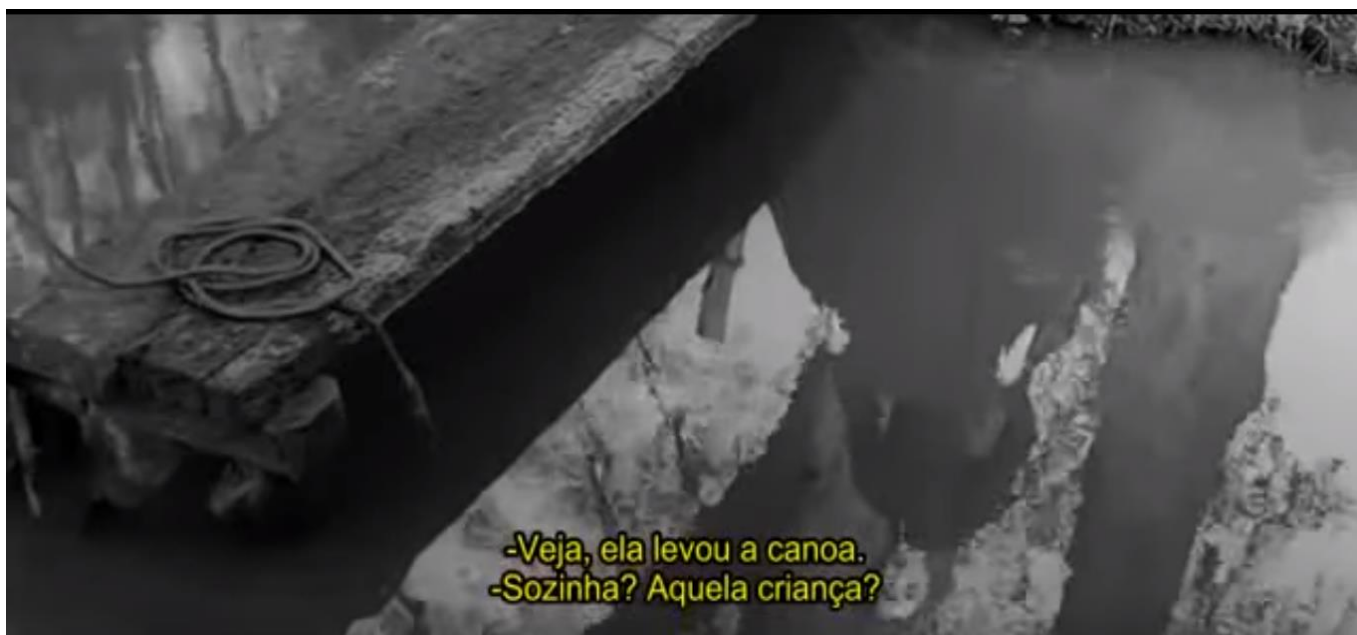








ANEXO N

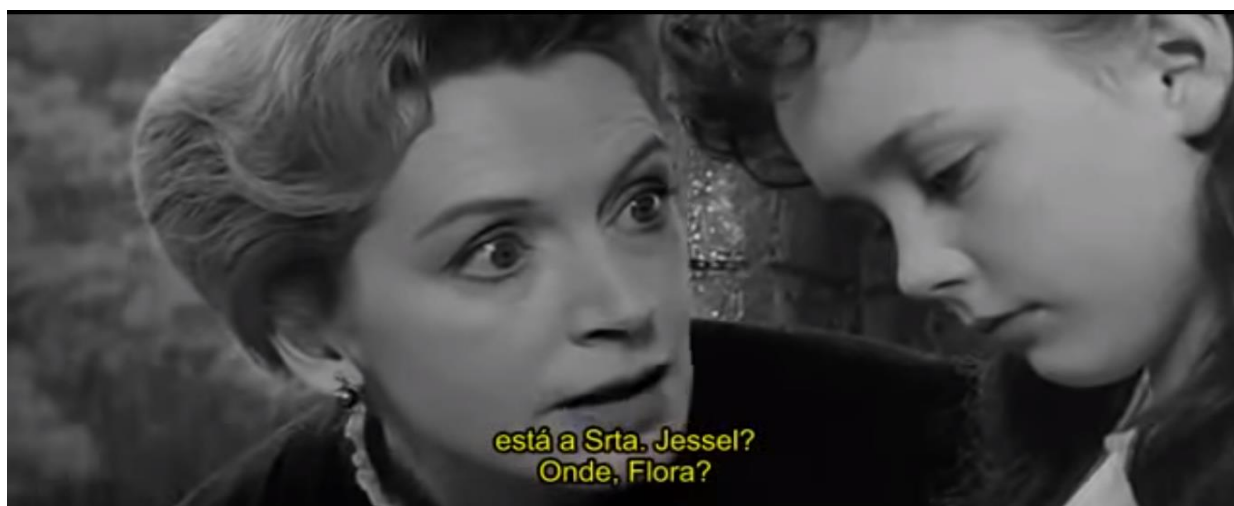


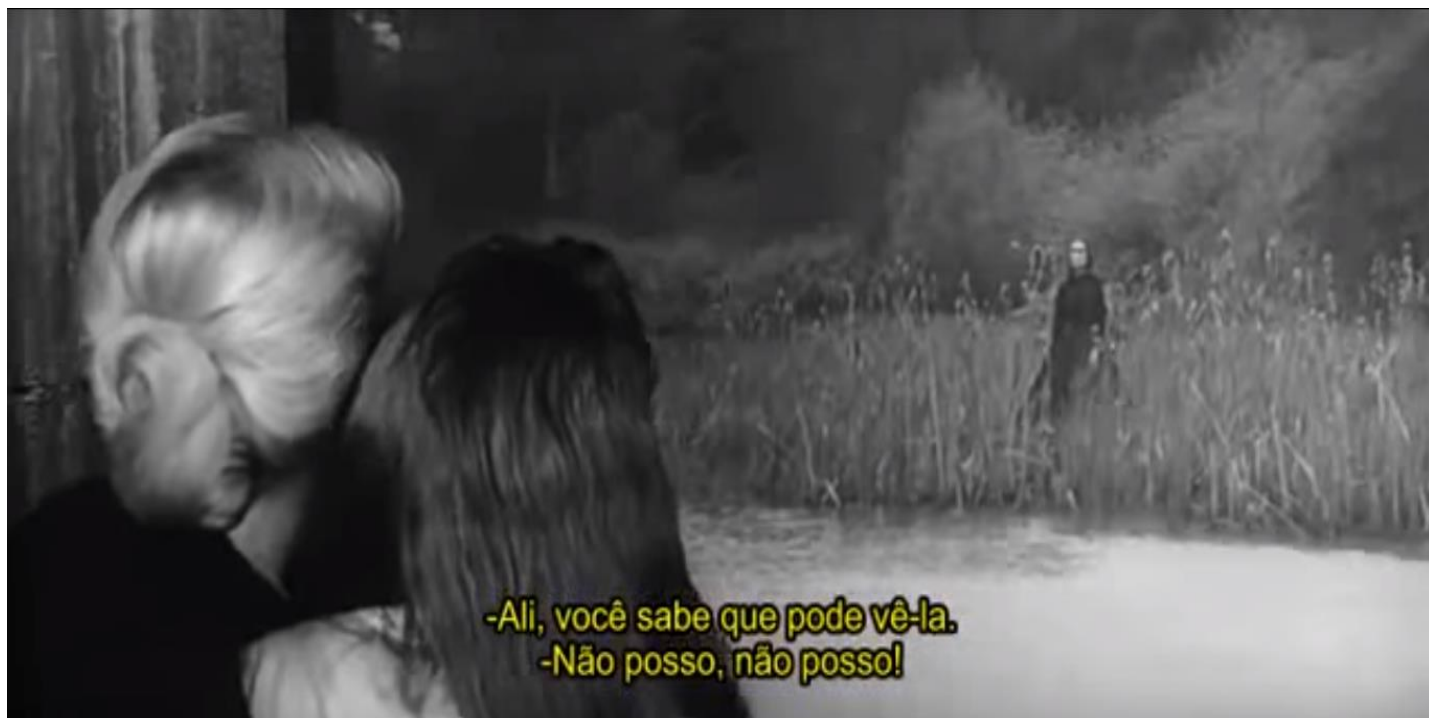
ANEXO O



ANEXO P







-Ali, você sabe que pode vê-la.
-Não posso, não posso!



Mas você pode vê-la, precisa ver!

ANEXO Q





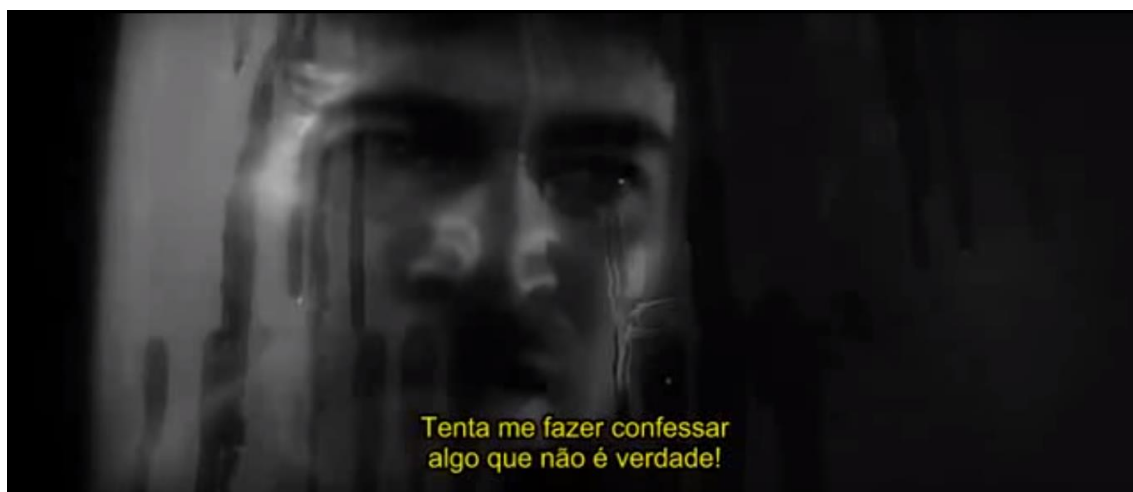
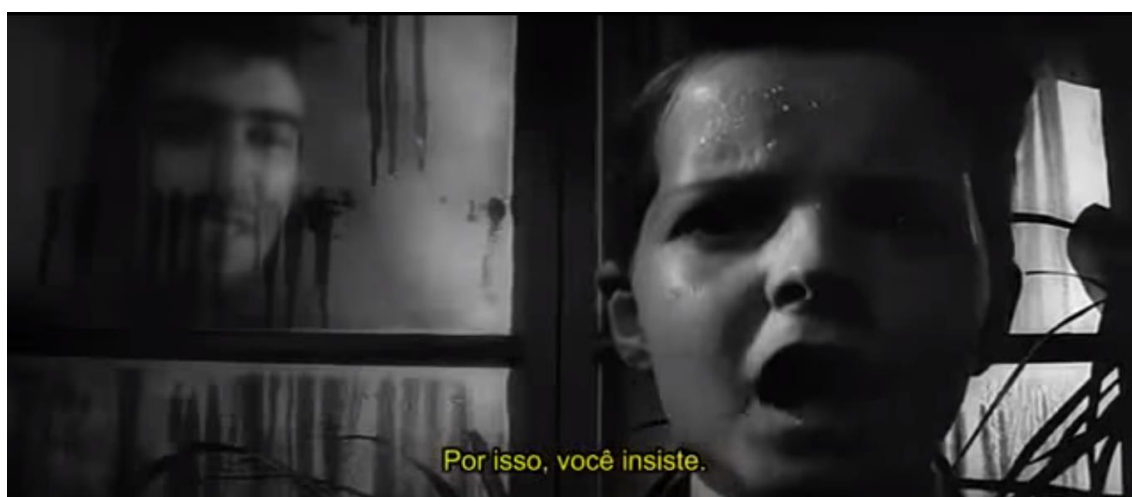
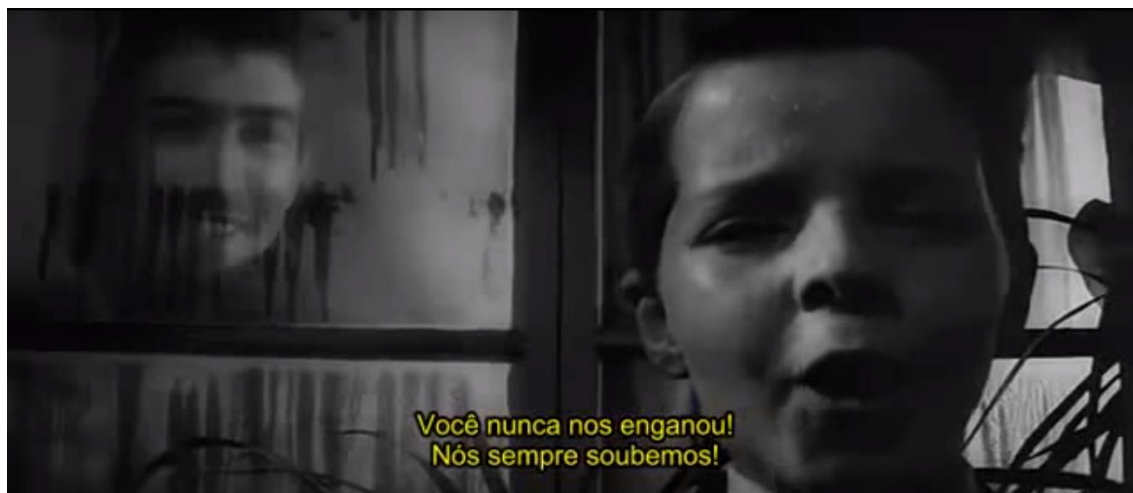
ANEXO R



ANEXO S



ANEXO T



ANEXO U

