

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**  
**DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS**  
**CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS-INGLÊS**

CARLINE EBERHARDT  
SAMARA DA SILVA

***THE TURN OF THE SCREW: AS REPRESENTAÇÕES DO***  
**FANTÁSTICO E DA HISTERIA NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO**  
**CONTO DE HENRY JAMES**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO  
2018

CARLINE EBERHARDT

SAMARA DA SILVA

***THE TURN OF THE SCREW: AS REPRESENTAÇÕES DO  
FANTÁSTICO E DA HISTERIA NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO  
CONTO DE HENRY JAMES***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Curso de Letras Português-Inglês da Universidade  
Tecnológica Federal do Paraná – Câmpus Pato  
Branco como requisito parcial para aprovação na  
disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso –  
TCC II.

Linha de Pesquisa: Literatura e Cinema em Língua  
Inglesa

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mariese Ribas Stankiewicz

PATO BRANCO

2018



## DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **CARLINE EBERHARDT / SAMARA DA SILVA**

Título: **The Turn of the Screw: as representações do fantástico e da histeria na adaptação fílmica do conto de Henry James.**

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em  
18 / 06 / 18, pela comissão julgadora:

Prof.ª Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco  
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof.ª Dra. Mirian Ruffini – UTFPR Pato Branco  
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof.ª Dra. Camila Paula Camilotti – UTFPR Pato Branco  
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO,

Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier  
Coordenador do Curso de Letras Português/Inglês

Prof.ª Ma. Rosangela Aparecida Marquezi  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”

A Deus, que permanece iluminando nossos  
caminhos.

Às nossas famílias, pela compreensão e apoio  
durante essa jornada de nossas vidas.

## **AGRADECIMENTOS**

Reverenciamos a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mariese Ribas Stankiewicz, pela sua dedicação e pela orientação deste trabalho, e também aos demais professores que fizeram parte de nossa formação, pelos momentos de aprendizado. Agradecemos, ainda, aos professores da banca examinadora pela atenção e contribuição dedicadas a este estudo.

Gostaríamos de expressar nosso agradecimento, em especial, às nossas famílias, que nos mantiveram firmes em nossa decisão, apoiando-nos nos momentos de dificuldade e tornando possível nossa formação. Lembramos, também, de nossos amigos, os quais nos auxiliaram de diversas formas, conforme suas possibilidades.

Certamente não atendemos aqui a todas as pessoas que fizeram parte dessa importante fase de nossa vida, mas estas podem estar certas de que fazem parte de nosso pensamento e de nossa gratidão.

Os poetas e os romancistas são aliados preciosos, e o seu testemunho merece a mais alta consideração, porque eles conhecem, entre o céu e a terra, muitas coisas que a nossa sabedoria escolar nem sequer sonha ainda. São, no conhecimento da alma, nossos mestres, que somos homens vulgares, pois bebem de fontes que não se tornaram ainda acessíveis à ciência.

(Sigmund Freud)

## RESUMO

EBERHARDT, Carline; SILVA, Samara da. *The Turn of the Screw*: as representações do fantástico e da histeria na adaptação fílmica do conto de Henry James. 2018. 55 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Letras Português/Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2018.

Esta pesquisa apresenta uma análise do fantástico e da histeria presentes no conto de Henry James, *A Volta do Parafuso* (2010), e em uma de suas adaptações fílmicas, *The Turn of the Screw* (2009), de Tim Fywell, discutindo os conceitos de fantástico, propostos principalmente por Tzvetan Todorov, e de histeria, como inicialmente estudada por Sigmund Freud e por Joseph Breuer, entre 1893 e 1895. Além disto, alguns pontos sobre o processo da adaptação, desenvolvidos por Linda Hutcheon, Robert Stam e Thais da Silva foram altamente considerados. Desta maneira, este trabalho mostra uma relação entre o texto-fonte junto à adaptação do fantástico e da histeria ao cinema e as implicações da transposição de um meio para outro. Este estudo traz como resultado da análise das opções de Fywell, a permanência do teor de incerteza sobre os fantasmas serem uma manifestação sobrenatural ou alucinações da preceptora, assim como se apresentam no conto de James.

**Palavras-chave:** Literatura Inglesa. Fantástico. Histeria. Adaptação Fílmica.

## ABSTRACT

EBERHARDT, Carline; SILVA, Samara da. *The Turn of the Screw*: the representations of the fantastic and of hysteria in the film adaptation of Henry James's short story. 2018. 55 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Letras Português/Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2018.

This research presents an analysis of the fantastic and of the hysteria in Henry James' short story, *A Volta do Parafuso* (2010), and in one of its filmic adaptations, Tim Fywell's *The Turn of the Screw* (2009), discussing the concepts of the fantastic, proposed mainly by Tzvetan Todorov, and of hysteria, as initially studied by Sigmund Freud and Joseph Breuer, between 1893 and 1895. In addition, some points on the adaptation process developed by Linda Hutcheon, Robert Stam, and Thais da Silva were highly regarded. In this way, this work shows a relation between the source-text next to the adaptation of the fantastic and of the hysteria to the cinema and the implications of the transposition from one medium to the other. As a result of the analysis of Fywell's options, this study has verified the permanence of the uncertainty content on the ghosts to be a supernatural manifestation or the governess' hallucinations, as they are presented in the James's story.

**Keywords:** English Literature. Fantastic. Hysteria. Filmic Adaptation.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>DO SOBRENATURAL À HISTERIA: A DUPLA POSSIBILIDADE DE ANÁLISE EM A <i>VOLTA DO PARAFUSO</i> .....</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>REFLEXÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA <i>THE TURN OF THE SCREW</i>.....</b>	<b>32</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>49</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>52</b>

## INTRODUÇÃO

O conto *The Turn of the Screw*, escrito por Henry James (1843-1916), publicado pela primeira vez em 1898, aparece em destaque no cenário da literatura pela sua possibilidade de evocar distintas formas de análise: de um lado, o viés do fantástico e, de outro, o viés psicanalítico. Sua publicação foi feita em uma década marcada pelo retorno do gótico e dos textos fantásticos. Marcelo Pen (2010, p. 24), em sua introdução ao livro *A Volta do Parafuso*, cita que “[m]ais do que um confronto com a moral vitoriana, James [...] parece ter em mente as antigas narrativas românticas, de onde provém o horizonte contra o qual configura a sua fantasia gótica”, além de ser, também, o período das grandes publicações acerca da psicanálise de Sigmund Freud. A forma como o texto foi construído pelo autor, conhecido por sua faceta realista, mantém um clima de suspense, de incertezas sobre o que de fato acontece na narrativa, em que a presença de elementos fantásticos pode, muitas vezes, levar o leitor a depreender as dificuldades e complexidades da mente humana ou a se envolver com o mundo etéreo dos espíritos, enquanto analisa esse texto a partir de uma perspectiva do fantástico.

Para fundamentar os estudos realizados, foram utilizadas teorias que versam sobre o fantástico, como a de Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, e a de Fred Botting, *Gothic*, assim como a coletânea de ensaios sobre o gótico em *O Medo como Prazer Estético: (Re)Leituras do Gótico Literário*, organizada por Fernando Monteiro de Barros, Júlio França e Luciana Colucci. Além de teorias que versam a respeito do fantástico, os textos “Estudos sobre a Histeria” (2016), de Sigmund Freud e Josef Breuer, e “O ‘Estranho’” (1996), de Freud, auxiliaram na verificação dos elementos psicanalíticos existentes no conto selecionado. Para o processo da análise da adaptação fílmica foram observadas teorias, tais como: *Uma Teoria da Adaptação*, de Linda Hutcheon, “Teoria e Prática da Adaptação: da Teoria à Intertextualidade”, de Robert Stam, e “Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária”, de Thais M. G. da Silva, a qual cita diversos teóricos da área do cinema. Juntamente aos textos teóricos, pesquisaram-se outros livros e artigos científicos relacionados aos temas e áreas aqui abordados, a fim de aprofundar o conhecimento e auxiliar na estruturação das principais ideias que foram apresentadas neste Trabalho de Conclusão de Curso.

O conto aparece como objeto de estudo não apenas para especialistas da literatura inglesa, mas também, para psicólogos e admiradores da área, bem como para o leitor que tem afinidade com histórias de fantasmas. O principal objetivo deste trabalho foi o de analisar como

o gótico e o sobrenatural, enquanto elementos fantásticos, e o processo de histeria se apresentam em *A Volta do Parafuso*<sup>1</sup>, de Henry James, tradução de Marcos Maffei (2010), e como estes foram adaptados para o filme *The Turn of the Screw* (2009), dirigido por Tim Fywell. Por meio deste viés, buscou-se demonstrar que tanto o conto quanto a adaptação dispõem de duas possibilidades aceitáveis de análise: o espectador e/ou leitor escolhe acreditar que as aparições de Peter Quint e da srta.<sup>2</sup> Jessel são fantasmas, que eles estão atrás das crianças e que estas sabem de suas intenções; ou escolhe acreditar que a preceptora é histérica e que as aparições são projeções criadas por sua mente instável, ou seja, tratam-se de um sintoma, um efeito causado pela sua condição.

*A Volta do Parafuso* foi escrito ao final da era Vitoriana, momento histórico em que os Estados Unidos ganham espaço enquanto potência econômica, a indústria inglesa ganha forte concorrência e os trabalhadores começam a se organizar e exigir melhores condições de trabalho. Portanto, é a partir disso que nas artes surgem novas tendências, ao passo que há um embate entre o velho e o novo nesta época de diversas mudanças (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985). De acordo com Maria Elisa Cevasco e Valter Lellis Siqueira (1985, p. 63-68), tem-se que:

A literatura produzida por eles [escritores] será mais conscientemente artística, mais integrada aos movimentos intelectuais europeus do que propriamente insular. Optamos chamá-los de profetas porque em suas obras se encontram os germes da arte que florescerá no século XX. [...] O maior entre os profetas da literatura inglesa nesse fim de século é um americano de Nova Iorque, naturalizado britânico: Henry James (1843-1916). Seu estatuto de profeta é garantido não só pela sua defesa do romance como objeto estético, como também pela grande influência que irá exercer no romance até nossos dias.

A psicanálise, que tem um grande avanço nessa época, acaba por influenciar a literatura por meio das teorias propostas por Freud. Segundo Cevasco e Siqueira (1985, p. 69), “James é um mestre da análise das sutilezas psicológicas e das motivações de seus personagens. [...] A partir de James, o romance inglês está aparelhado, mais do que nunca, para lidar com os conflitos interiores.” Além disso, essa época de mudanças é descrita em seus romances, como em *The Portrait of a Lady*, pelos conflitos entre a velha ordem (Europa), tradicional, e a nova (Estados Unidos), ainda inocente, este sendo um dos temas recorrentes na obra do autor (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985).

---

<sup>1</sup> A partir daqui, as referências ao conto se darão por *A Volta do Parafuso*, e ao filme por *The Turn of the Screw*.

<sup>2</sup> Foram utilizadas sra. e srta. com as iniciais em letra minúscula da mesma forma como consta na tradução *A Volta do Parafuso* (2010), que serviu como referência neste trabalho.

James foi também um grande teórico a respeito da ficção, de acordo com Cevasco e Siqueira (1985, p. 69):

Segundo James, o romance tem que ter coerência interna, tem que dar a ilusão de realidade. A história deve ser filtrada por uma inteligência central e dar a impressão de narrar-se a si mesma. Para ele, as longas interferências dos narradores oniscientes vitorianos quebravam a ilusão de realidade do romance e o tornavam menos dramático, menos intenso.

Com isso, James escreve não apenas romances, mas contos “[...] e nada pode ser mais alheio aos longuíssimos romances vitorianos que este gênero breve por definição” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 63), apesar de se tratar de um conto longo neste caso. Conforme observa Pen (2010), James opta ainda por transformar um narrador-espectador em um narrador-protagonista, ou seja, a história é quase que completamente narrada a partir da visão da preceptora. Sendo assim, os fatos passam a ser contados sob a perspectiva de uma personagem e, a partir disto, começam a surgir hesitações a respeito dos episódios narrados. E mais do que isso, ainda segundo Pen (2010), o conto é publicado, não com as demais narrativas sobrenaturais de James, mas junto a outros em que há personagens astutos ou mentirosos, como em *The Liar*, reafirmando, assim, a posição ambígua do conto.

Em relação ao ensaio “A Arte da Ficção” (1884), de James, Antônio Paulo Graça afirma que o texto

[...] pode ser considerad[o] a *Poética* de James. Alerta-se que, ao contrário de Aristóteles, seu propósito é, antes de impô-las, desconstruir ou mesmo destruir regras. O ensaio nasceu como uma resposta a uma conferência homônima de Walter Besant, proferida em Abril de 1884. Fingindo concordar com as idéias (*sic*) gerais de Besant, o romancista passa a miná-las uma a uma, cabalmente. (GRAÇA *apud* JAMES, 1995, p. 11, grifos do autor).

Diante disso, no ensaio em questão, James afirma que o romance tem que estar vinculado à realidade (JAMES, 1995). Assim, o autor deve ter liberdade para sentir e dizer, expressar sua intensidade no romance, suas experiências, a história enquanto representação da vida e, dessa maneira então, escrever sua obra (JAMES, 1995). Ainda se tratando da ficção o autor afirma que: “Capturar o verdadeiro tom e truque, o ritmo estranho e irregular da vida, essa é a tentativa cujo vigor mantém a Ficção em pé.” (JAMES, 1995, p. 38).

O enredo de *A Volta do Parafuso* se inicia com um narrador contando a história recebida de outro narrador, que conta a história ainda de um terceiro, que assumirá a fala posteriormente. Trata-se de um emaranhado de histórias que se cruzam por meio de uma única: o relato da mulher que conviveu com os mistérios de Bly. Um narrador não especificado, conta

a respeito de Douglas e de uma história que recebera em um manuscrito e, a partir disso, é dada a voz da narração à preceptora, por meio da voz de Douglas e da voz do narrador. Ela passa, assim, a relatar sua história, que tem início com a proposta de trabalhar como preceptora em Bly, assumindo, então, a responsabilidade total por duas crianças: Miles e Flora. Dessa forma, muda-se até uma antiga casa, onde vivem as crianças com os demais empregados. Miles retorna a Bly, expulso da escola, após dois dias da chegada da preceptora, enquanto que Flora já se encontra aos cuidados desta. Entretanto, aos poucos a preceptora começa a ter visões de um homem, Peter Quint, e mais tarde de uma mulher, srta. Jessel, os quais são sugeridos como sendo os antigos empregados da casa, que estavam envolvidos em um romance e em mortes misteriosas.

Com isso, a preceptora passa a observar as crianças e tenta protegê-las da influência maligna dos seres que imagina ou que realmente rodeiam a velha casa. Em certo momento, ela se convence de que as duas crianças estão cientes da presença sinistra dos antigos empregados. Envia, então, Flora para longe, junto da sra. Grose, enquanto que Miles fica em sua companhia. Por fim, em um momento envolto em mistério, a preceptora exige que Miles diga o nome de Peter Quint e, quando o faz, o menino enigmaticamente morre, o que não pode ser efetivamente confirmado. Por meio desta breve sinopse percebe-se que esta macabra história levanta questionamentos a respeito da saúde mental da preceptora, ou então a respeito dos fantasmas e de suas intenções.

Quanto ao campo das adaptações, neste trabalho, a área de estudo foi abordada por meio da adaptação do conto *A Volta do Parafuso* para o cinema, em *The Turn of the Screw* (2009), dirigido por Tim Fywell. Para tal, faz-se necessário que se compreenda a adaptação enquanto uma arte independente e não como uma arte menos rica que a literatura. Para Stam (2006, p. 19-20) “[...] a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’.” Apesar da relação entre texto fonte e a adaptação, Hutcheon (2011) cita que a adaptação não deve ser posta a julgamento por sua proximidade e fidelidade ao texto fonte, já que se trata, como o próprio nome diz, de uma “adaptação” e não cópia, uma transposição de uma mídia para outra. Pode-se, dessa forma, perceber que, apesar da adaptação claramente derivar de um texto original, neste caso o de James, a adaptação é uma segunda obra.

Assim, na adaptação, a história tem início com a personagem da preceptora, nomeada Ann, internada em um hospício. Ela recebe a visita de um psiquiatra que tenta entender o que se passou em Bly. Com isso, começa a instigar a narradora da história para que compartilhe a

mesma com ele. A partir disso, inicia-se a narração desta, e o espectador tem acesso às imagens que ilustram o que se passou na mansão de acordo com a memória de Ann. A primeira aparição ocorre após a preceptora ter uma breve ilusão de ver o patrão e, ao olhar para o alto da torre vê um homem. A partir disso, diversas aparições se seguem tanto de Peter Quint, quanto da srta. Jessel. Semelhantemente ao conto, é mantido um clima de suspense a respeito do fato das crianças verem ou não os fantasmas: ou elas os veem e suas atitudes são pensadas e influenciadas por seres sobrenaturais; ou não os veem e suas atitudes são brincadeiras infantis, distorcidas pela visão da preceptora.

O filme possui cenas que evidenciam a forte tensão sexual existente. Há um beijo na boca entre Miles/Quint e Ann, diversas cenas que ilustram a relação de Quint e da srta. Jessel, além de cenas que são imaginadas pela preceptora com seu patrão. Além disso, ao final do filme há a morte de Miles, situação que, no conto, fica incerta. Ademais, o diretor opta por encerrar a adaptação com outra preceptora chegando a Bly e Flora a recebendo com as mesmas palavras com que recebeu Ann.

*A Volta do Parafuso* tem sido analisada de acordo com as questões do fantástico e do psicanalítico dentro da comunidade acadêmica. Existem muitos artigos, monografias e dissertações, dentre outros estudos, que abordam as principais temáticas relacionadas ao texto de James. No entanto, um estudo dessas mesmas questões enquanto adaptações fílmicas de diversas épocas e do porquê de serem representadas como foram por seus diretores e intérpretes tem sido negligenciado e, por esta razão, entendemos que foi importante realizarmos este estudo.

Todorov (2006, p. 191), em *As Estruturas Narrativas*, mais especificamente no capítulo intitulado “Os Fantasmas de Henry James”, expõe características semelhantes entre as obras do autor, as quais perpassam pelo estranho e pelo maravilhoso<sup>3</sup>: “Histórias de fantasmas pontilham toda a longa carreira literária de Henry James (1843-1916). [...] Acrescentemos desde já que essas histórias de fantasmas estão longe de formar uma imagem simples e fácil de captar.” Nesse viés, James (2003, p. 237) escreve a respeito de seus fantasmas de *A Volta do Parafuso*:

[...] eles [fantasmas] são figuras inconcebíveis numa ação – e “A volta do parafuso” era uma ação, ou não era nada. Bons fantasmas, em princípio, resultam em assuntos ineficientes, e era claro que desde o início minhas presenças pairantes, insinuantes, malfadadas, meu par de agentes anormais, teriam de fugir totalmente à regra. [...] Isso significa, mais uma vez admito, que Peter Quint e a srta. Jessel não são mesmo “fantasmas”, nos moldes de nosso conhecimento atual, mas duendes, elfos, diabretes,

<sup>3</sup> O maravilhoso é caracterizado por Todorov (2014, p. 53-60), “[...] pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens. [...] [O]s elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito.”

demônios tão frouxamente construídos como os dos antigos julgamentos por bruxaria; ou ainda, mais graciosamente, entidades da ordem lendária, seduzindo suas vítimas para vê-las dançar ao luar.

Além disso, Todorov (2006, p. 196) afirma ainda que a ambiguidade tem um papel dominante no conto *A Volta do Parafuso* e que os acontecimentos que envolvem a narrativa recebem o foco de James, no qual ele “[...] opera uma escolha temática fundamental: prefere a percepção à ação, a relação com o objeto ao próprio objeto, a temporalidade circular ao tempo linear, a repetição à diferença.”

Em relação ao viés psicanalítico apresentado no conto, Leon Edel (*apud* PARKINSON, 1991), em *The Turn of the Screw – A History of Its Critical Interpretations*, cita que na história há o caso psíquico sofrido pela preceptora, que está longe de casa pela primeira vez e, assim, tem fantasias. Ademais, Edward J. Parkinson (1991), afirma que a situação é ainda mais complexa, pois tanto James quanto seu irmão William, primeiro psicólogo a descrever o fluxo da consciência na literatura, tiveram interesses tanto pela psicologia e doenças mentais, quanto pelos fenômenos sobrenaturais. Harold C. Goddard (*apud* PARKINSON, 1991), diz: “Acredite que as crianças viram, e o conto é uma coisa. Acredite que eles não viram, e é outro – tão diferente quanto à luz da escuridão<sup>4 5</sup>.” Ademais, sobre esse caráter dúbio, Parkinson (1991) traz em sua tese críticos que defendem os dois lados: o psicanalítico e o fantástico, tornando esse embate construtivo por meio do texto.

Em referência ao tópico, Ivan Lucas Borghezan Faust e Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier (2017, p. 92), em seu artigo intitulado “A Travessia em Outra Volta do Parafuso: uma análise do elemento fantástico no romance de Henry James”, afirmam que há a possibilidade das duas interpretações: “[...] seja de aceitar o elemento insólito e acreditar na narrativa fantástica em Bly, ou de explicar racionalmente para se afirmar que a preceptora sofre de um problema psicótico [...]”. Além disso, os autores citam o Fantástico Puro, que se encontra entre o Fantástico-estranho e o Fantástico-maravilhoso, sendo assim, “[...] se o leitor optar pelas leis da realidade, teremos o primeiro, com a possibilidade da explicação racional, enquanto que no segundo teremos um leitor decidido em admitir novas leis que permitirão fenômenos sobrenaturais existirem.” (FAUST; XAVIER, 2017, p. 92). Assim sendo, os autores ressaltam o caráter do fantástico presente no conto, já que apresentam uma possível interpretação sobre

---

<sup>4</sup> Todas as traduções contidas neste trabalho foram realizadas pelas autoras.

<sup>5</sup> “This is the crucial point. Everything else is incidental. Believe that the children saw, and the tale is one thing. Believe that they did not see, and it is another – as different as light from darkness.” (GODDARD *apud* PARKINSON, 1991).

as questões sobrenaturais expostas no decorrer da história, conciliando o fantástico e o maravilhoso, dando ênfase às convicções da preceptora a partir de um viés do sobrenatural.

Peter Bleider (*apud* BARRIGA, 2015-2016), em *Types of Ambiguity in The Turn of the Screw by Henry James*, corrobora com a ideia de duas possíveis leituras, que variam de acordo com a interpretação do texto feita pelo leitor. Já Antonio Sanna (2007), em seu artigo “The Turn of the Screw: Applying Foucault’s Concept of Power/Knowledge to Henry James’ Tale”, traz a visão de que a preceptora busca o conhecimento relacionado a ideia de poder, ou seja, uma vez ciente daquilo que lhe causa medo e horror ela conquista poder por meio do conhecimento das causas. Assim, assume sua posição como governanta e, para tal, utiliza-se da teoria de Michel Foucault, o qual afirma que o poder é conquistado por meio do conhecimento. Além do mais, o autor (SANNA, 2007) não descarta a característica ambígua já relatada anteriormente, afirmando que a governanta age como um detetive acumulando pistas sobre os fantasmas para provar a existência destes em Bly.

Por fim, considerou-se que todas as leituras realizadas, juntamente com as teorias aqui apresentadas, auxiliaram na compreensão do conto *A Volta do Parafuso*, de sua significação e importância. Foi a partir dessas teorias e leituras que se fundamentou a análise, considerando-se as perspectivas de diversos teóricos. Com isso, partiu-se para a adaptação e observou-se, então, como este conto aparece transposto para o cinema no filme *The Turn of the Screw* (2009). À vista disso, o presente trabalho se subdivide da seguinte forma: em um primeiro momento trata-se a respeito do conto e de sua relação com o fantástico e o gótico; após, fala-se a respeito do conto e de sua associação com as teorias de Freud e Breuer sobre a histeria e o estranho, conforme se pode acompanhar no primeiro capítulo; em um segundo momento, versa-se a respeito da adaptação e como os elementos analisados anteriormente aparecem transpostos para o cinema; por fim, foram expostas as considerações finais sobre os estudos realizados.



## 1 DO SOBRENATURAL À HISTERIA: A DUPLA POSSIBILIDADE DE ANÁLISE EM A VOLTA DO PARAFUSO

Uma vez que este trabalho trata das análises do fantástico e da histeria tanto no conto quanto no filme, é importante verificarmos algumas definições de teóricos e críticos, como Oscar Cargill e Marcelo Pen. É por essa razão que este capítulo tratou primeiramente a respeito do fantástico e do gótico segundo Tzevetan Todorov, Ana Camarani e Fred Botting, entre outros e, posteriormente, abordou a histeria de acordo com Sigmund Freud e Josef Breuer, além do tema do estranho, segundo Freud. O estudo desses tópicos propiciou a análise do processo de adaptação fílmica do conto que está abordada no segundo capítulo.

Em *A Volta do Parafuso*, as possibilidades de análise são um ponto marcante do texto. Teóricos da literatura, do fantástico e da psicologia tratam a respeito do conto, trazendo à luz algumas teorias que podem sugerir tanto uma história de fantasmas, como um caso de histeria. Sendo assim, o fantástico e o gótico se apresentam como parte constituinte do texto. De acordo com Guilherme Gutman (2005, p. 84),

[...] o caráter fantástico da novela, tipo de interpretação que, a nosso ver, é favorecida por três grupos de acontecimentos presentes na novela. Primeiramente, por discussões entre os personagens em torno da veracidade das vivências experimentadas pela nova preceptora. Serão vivências ilusórias, meras fantasias de uma jovem sugestionável ou, de fato, experiências oriundas do além? Em seguida, pela tentativa de estabelecimento das causas, ou razões, do aparecimento das visões. E, enfim, pela presença de uma espécie de embate espiritual entre a força sobrenatural que embala as aparições e a força de vontade dos personagens terrenos.

Quanto ao teor psicologizante, o autor cita Edmund Wilson (*apud* GUTMAN, 2005, p. 86, grifos do autor), o qual abordou primeiramente, em 1934, a possibilidade de uma análise de teor psicológico no conto em questão: “[...] pela primeira vez sugeri explicitamente que *The turn of the screw* não é, na verdade, uma estória de fantasmas, mas uma estória de loucura, o estudo de um caso de neurose<sup>6</sup>.” Críticos do conto que seguem esse viés basearam-se “[...] na convicção de que haveria algum tipo de conflito interno na base das angústias e, nesse caso, das pseudo-alucinações ou alucinações visuais experimentadas pela protagonista.” (WILSON *apud* GUTMAN, 2005, p. 86). Sendo assim, percebem-se duas possibilidades, nenhuma estabelece uma resposta conclusiva, baseada em uma certeza irredutível, ambas são possíveis e daí a genialidade de James pela produção do conto.

---

<sup>6</sup> Neste trabalho será considerado apenas o tema da histeria.

O caráter de falta de decisão frente ao que pode acontecer no conto de James é o que leva o leitor a pensar nas características fantásticas do conto. Assim, no que se refere ao fantástico exposto por Todorov, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (2014), observa-se que este apresenta a relação entre o mundo real e os elementos fantásticos. O fantástico, segundo o autor, está relacionado diretamente com a incerteza. Ou seja, “[o] fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2014, p. 31). É o sujeito que, quando colocado frente a uma situação que desafia as leis naturais conhecidas e previamente estipuladas no real, entra em contato com o estranho, o desconhecido, o aparentemente sobrenatural. O teórico argumenta que:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2014, p. 30).

Roger Caillois (*apud* TODOROV, 2014, p. 32) corrobora com a ideia de Todorov, afirmando que “[...] [t]odo fantástico é ruptura da ordem estabelecida, e irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.” Quanto a isso, de acordo com Moara França Morês (2014, p. 9), o fantástico surge como uma reação ao realismo que se voltava a estudos científicos, físicos, médicos e psicológicos, entre outros. Entretanto, conforme comenta a autora, o fantástico não se contrapõe absolutamente ao realismo, levando, assim, a duas categorias que envolvem ambos: o realismo maravilhoso e o realismo fantástico. Sendo assim,

[...] podemos dizer que o que diferencia o realismo maravilhoso do realismo fantástico é a maneira de conceber o sobrenatural e lidar com o estranho. Por um lado, no realismo maravilhoso o sobrenatural é acolhido com naturalidade e aceito pelo leitor como parte de uma realidade explicada por seu contexto, assim como ocorre nos contos de fadas, o leitor não questiona as situações apresentadas. Por outro lado, o realismo fantástico é estruturado em uma realidade na qual os eventos sobrenaturais, na maioria das vezes narrados em primeira pessoa, provoca dúvida no leitor quanto à veracidade dos acontecimentos que por sua vez têm consequências nos dois planos, real e sobrenatural. (MORÊS, 2014, p. 9-10).

Neste caso, tem-se o realismo fantástico, em que o conto parte da realidade e é por meio dela que são introduzidos elementos estranhos, sobrenaturais, provocando dúvida no leitor. Tratando-se do conto em análise, este é guiado por intermédio da voz da preceptora, que se encontra em meio ao “real”, indo trabalhar em Bly, e que, posteriormente, tem o possível sobrenatural inserido em seu cotidiano.

Segundo Ana Camarani (2014, p. 55), ao falar a respeito das reflexões de Roger Caillois, “[n]o fantástico [...] o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal; o prodígio torna-se uma agressão interdita, ameaçadora, que quebra a estabilidade de um mundo cujas leis eram, até então, tidas como rigorosas e imutáveis.” Já segundo Louis Vax (*apud* CAMARANI, 2014, p. 43), a “[...] narrativa fantástica [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. [...] [O] fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível.”

Isso de que tratam os teóricos é experimentado pela preceptora ao ter sua rotina interrompida pela provável, ameaçadora presença de espíritos que assombram Bly. Na primeira aparição de Peter Quint, a preceptora relata: “O que me fez ficar parada ali – e com um choque maior do que qualquer visão justificaria – foi a sensação que minha fantasia, num piscar de olhos, tornara-se real. Ele de fato estava lá!” (JAMES, 2010, p. 55). Por meio deste trecho, percebe-se a introdução de um elemento fantástico em meio a um passeio pelo jardim, em que a personagem se depara, então, com um homem, no alto de uma torre, e não sabe até mais tarde pela descrição que faz à sra. Grose, que se trata do espírito de um antigo empregado da casa.

Sendo assim, conforme Todorov (2014, p. 31) observa, “[h]á um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” Conforme se apontou anteriormente há, neste caso, duas interpretações possíveis, a de uma preceptora histórica ou uma mulher que realmente entra em contato com o sobrenatural, com espíritos. Essa dualidade se mantém até o final da narrativa, ou seja, não é oferecida uma solução. De acordo com as concepções de Todorov (2014), isso é o que caracteriza a narrativa fantástica, como aquela que mantém a hesitação do leitor e do personagem, em relação ao caráter sólito ou insólito a respeito daquilo que é narrado.

Ademais, segundo Todorov (2014, p. 32), “[...] há de cada vez o ‘mistério’, o ‘inexplicável’, o ‘inadmissível’, que se introduz na ‘vida real’, ou no ‘mundo real’, ou ainda na ‘inalterável legalidade cotidiana’.” Como se pode observar no trecho a seguir, em que a preceptora conta a sra. Grose sobre o homem misterioso que avistou na torre e assim, fica sabendo que se trata de um homem já morto:

– Peter Quint, o seu próprio criado, quando ele estava aqui [o patrão]!  
 [...] – E o que aconteceu com ele? [...] Foi para onde?  
 [...] A expressão dela, com isso, tornou-se extraordinária. – Só Deus sabe para onde!  
 Ele morreu.  
 – Morreu? – Quase gritei.  
 [...] – Sim. O sr. Quint está morto. (JAMES, 2010, p. 68).

Destarte, o leitor assume um papel fundamental perante o texto fantástico, o qual “[...] implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. [...] *A hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico.” (TODOROV, 2014, p. 37, grifos do autor). O leitor, ao entrar em contato com o texto fantástico, entra também em contato com a dúvida, já que é por meio de sua interpretação do texto que se dará o entendimento da história (TODOROV, 2014). Para os autores Faust e Xavier (2017, p. 105), considerando a obra em questão, “[...] a análise [...] estaria muito próxima da categoria do Fantástico-maravilhoso se nós, leitores, aceitássemos as convicções da preceptora.” Reforçando essa ideia, o texto fantástico é caracterizado por ser composto pela incerteza, o que “[...] implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler [...]” (TODOROV, 2014, p. 38). Voltando-se, então, à atmosfera do texto fantástico, tem-se que:

A atmosfera é a coisa mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. [...] Eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. [...] Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos. (LOVECRAFT *apud* TODOROV, 2014, p. 40).

O clima de terror causado pelo texto fantástico é uma de suas características e se origina justamente na incerteza. De acordo com Caillois (*apud* TODOROV, 2014, p. 41), é “[...] ‘pedra de toque do fantástico’, ‘a irreduzível impressão de estranheza’.” Contudo, Todorov fala que o sentimento de temor não é um elemento necessário, já que existem textos que não o provocam no leitor, sendo assim, “[o] medo está frequentemente (*sic*) ligado ao fantástico mas não como condição necessária.” (TODOROV, 2014, p. 41). No caso do texto *A Volta do Parafuso*, tem-se uma atmosfera de mistério, que causa estranheza ao leitor, e este por sua vez é levado a temer pelo futuro das crianças e pelo desfecho dos fatos:

[...] – Eles *sabem* [as crianças], é por demais monstruoso! Eles sabem, eles sabem!  
 [...] – A senhorita quer dizer consciência da presença *dele*?  
 [...] – Outra pessoa [srta. Jessel], dessa vez; mas uma figura do mesmo horror e maldade inequívocos: uma mulher de preto, pálida e medonha; e com que atitude, que expressão! Na outra margem do lago.  
 [...] Ela ficou pálida. – Intenção?  
 – De se apoderar dela [Flora]. – A sra. Grose, seus olhos ainda nos meus, teve um arrepio [...]. (JAMES, 2010, p. 77-80, grifos do autor).

Mediante este trecho, observa-se que a narração da preceptora sobre os acontecimentos leva o leitor a experimentar o sentimento de horror que se instaura na história. Primeiro diante do desconhecido, o mistério acerca da identidade dos fantasmas; depois que se sabe quem são, pela apreensão gerada, já que as crianças devem ser protegidas por meio da inconsciência da aparição destes; e, por último, com o desenrolar dos fatos, após saber-se por meio da narração que as crianças estão cientes do que se passa em Bly, pelo que e como se fará para salvá-los. Para Todorov (2014, p. 100-101), no que se refere às contribuições dos elementos fantásticos na obra, têm-se três respostas:

Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade –, que outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve a narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função a primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isto tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente.

Destas, a primeira e a segunda receberão maior atenção, já que no conto de James o sobrenatural se apresenta na forma de antigos empregados que rondam a casa e as crianças, produzindo um efeito sobre o leitor, conforme consta acima. No segundo, o suspense é mantido pela construção da narração, que o autor confere a um personagem-narrador, o que, por si só, gera hesitações quanto aos fatos. Quanto ao terceiro, a própria linguagem utilizada no texto fantástico o caracteriza.

Referindo-se ao desconhecido na literatura, Luis Felisberto e Rafael Fortes (2015, p. 27) dizem que este é um agente provocador de repulsa e atração, gerando a estranha sensação de medo. Isso, segundo os mesmos, “[...] nada mais é que um estado de alerta demonstrado pelo receio de fazer alguma coisa, geralmente por se sentir ameaçado, visto que o desconhecido é sempre um espaço inseguro para o homem; um espaço de desconfiança.” No conto, percebe-se este sentimento perante o desconhecido por intermédio da confrontação da preceptora com a aparição de Peter Quint:

Confrontamo-nos a distância por um tempo suficiente para eu me perguntar insistentemente quem então ele era e sentir, como consequência de não saber a resposta, um assombro que em poucos instantes se tornou intenso. [...] Não que eu não esperasse, naquela ocasião, mais, pois eu estava tão profundamente paralisada quanto abalada. Haveria algum “segredo” em Bly – um mistério de Udolpho ou um louco, um parente inapresentável mantido num confinamento secreto? (JAMES, 2010, p. 56-58).

Quando a personagem realiza a comparação de sua situação com o romance gótico de *Udolpho*, percebem-se algumas semelhanças entre as duas histórias, já que, segundo Maria Petrova (2016, p. 30, grifos da autora), “*Os mistérios de Udolpho* (1794), [discute] sobre a possibilidade de manifestação das almas após a morte [...]”. Além disso, há algumas afinidades de certas características com o romance de Ann Radcliffe:

[...] o romance introduziu [...] a sensibilidade da heroína Emily St. Aubert, que criava premissas psicológicas e realistas para a motivação dos acontecimentos extraordinários. O leitor envolvia-se na ação do romance porque via tudo através das emoções da heroína, duvidando, muitas vezes, se algum fenômeno fantástico era realmente visto ou apenas imaginado por Emily. [...] A personagem aprofunda a visão do leitor do romance com sua versão subjetiva dos acontecimentos e deixa dúvidas sobre a sua natureza. (PETROVA, 2016, p. 30-35).

Estas duas histórias se aproximam por meio do leitor, que se envolve com *A Volta do Parafuso* mediante a narração da preceptora, e fica em dúvida sobre a natureza dos fatos: ou são fantasmas ou tratam-se de produtos da mente da personagem. Conforme aponta Pen (2010, p. 14), a “[...] história é narrada pela protagonista, em primeira pessoa, o leitor quase só dispõe do relato dela para auxiliá-lo na busca das inferências.” Ademais, de acordo com Oscar Cargill (1963), James faz uma relação provável com *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, na cena em que Davi expulsa um ser demoníaco de Saul. No conto, a relação é feita por meio do trecho: “Davi tocando para Saul jamais teria mostrado um senso de ocasião mais refinado” (JAMES, 2010, p. 131), mesma cena que Miles toca piano para a preceptora. Enquanto que no outro aparece a seguinte citação: “[s]e Saul pudesse tê-la como seu David, o espírito maligno teria sido exorcizado sem a ajuda da harpa<sup>7</sup>.” (BRONTË *apud* CARGILL, 1963, p. 243). A partir disso, Cargill (1963) reforça a referência a *Jane Eyre*, pelo trecho acima apontado e, também, pelo trecho que insinua um “[...] louco, parente inapresentável [...]” (JAMES, 2010, p. 58), elemento que aparece no romance de Brontë. O que leva o autor a concluir que:

James está propondo, um dilema que confronta o leitor assim como a governanta – o leitor deve escolher entre a explicação sobrenatural, assim como é confrontado o leitor de *Os Mistérios de Udolpho*, ou a explicação natural, como é dada a ele em *Jane Eyre*: uma mulher louca –, não está<sup>8</sup>? (CARGILL, 1963, p. 243-244, grifos do autor).

Tratando-se agora do horror, de acordo com os autores Felisberto e Fortes, é o medo a mais antiga das emoções, podendo ser provocado também pelo desconhecido, conforme

<sup>7</sup> “If Saul could have had you for his David, the evil spirit would have been exorcised without the aid of the harp.” (BRONTË *apud* CARGILL, 1963, p. 243).

<sup>8</sup> “James is posing, is he not, the dilemma which confronts the reader as well as the governess - he must choose between a supernatural explanation, such as confronts the reader of *The Misteries of Udolpho* or a natural one such as is given him in *Jane Eyre*: a mad woman?” (CARGILL, 1963, p. 243-244, grifos do autor).

argumenta Oscar Cesarotto (*apud* FELISBERTO; FORTES, 2015, p. 28): “[...] desde sempre e para sempre, a mais antiga das emoções, da humanidade e dos seus integrantes [...] do desconhecido, por definição não se tem nenhum saber nem defesa possível, a angústia ocuparia o centro da subjetividade.” Com isso, na literatura relacionando-se ao medo, como se apresenta a diferença do terror e do horror?

Diferente do terror, o horror não é apenas a aflição provocada por uma situação, mas, sim, o contato com o desconhecido. Mortos andando entre os vivos, monstros das mais variadas formas, árvores, pedras e animais que falam etc são alguns dos eventos que não pertencem à nossa realidade. Nossa lógica não entende e não aceita tais fatos. [...] O terror pode ser facilmente distinguido pela sensação de medo, ou seja, um alerta sobre o receio de fazer alguma coisa. O horror, por sua vez, é o trabalho com ideias sobrenaturais. (FELISBERTO; FORTES, 2015, p. 28).

Tem-se, então, que o conto em questão trata de uma história que pode envolver ideias sobrenaturais, fantasmas que assombram a propriedade em busca das crianças, Miles e Flora: “– Disse que ele estava procurando outra pessoa, alguém que não a senhorita? [...] – O pequeno Miles? É isso que ele quer! [...] As crianças, em especial, eu deveria assim cercar e proteger [...]” (JAMES, 2010, p. 70). O clima de suspense que se instaura neste conto, faz também, com que o leitor permaneça em um estado de apreensão constante, já que os fantasmas não ganham voz e só se sabe de seus desejos por meio da narração da preceptora. Da mesma forma, há a narração que antecede à da preceptora, que provoca inquietude pela multiplicação do horror, tratam-se de duas crianças que são perseguidas: “Se uma criança dá ao efeito uma outra volta do parafuso, o que me diriam de *duas* crianças? – Diríamos, claro – alguém exclamou –, que daria duas voltas!” (JAMES, 2010, p. 33, grifos do autor).

Ligado a esse clima de estranhamento encontra-se o gótico que, segundo Botting (2005, p. 88), no “[...] final do século XIX, as figuras góticas familiares [...] reapareceram em novas formas, com uma intensidade diferente e investimentos ansiosos como objetos de terror e horror<sup>9</sup>”, mesma época em que é publicado o conto de James. Assim sendo, o gótico está ligado a este sentimento de temor evocado em alguns textos, como são exemplos os textos fantásticos. Os textos góticos “[...] não são ligados a uma ordem natural, realista, mas sim, sugerem possibilidades sobrenaturais, envolvendo o mistério, a mágica, o maravilhoso e a monstruosidade<sup>10</sup>.” (BOTTING, 2014, p. 2). Levando em consideração *A Volta do Parafuso*, percebe-se que este evoca no leitor sentimentos semelhantes aos mencionados, contando com

<sup>9</sup> “At the end of the nineteenth century familiar Gothic figures – the double and the vampire – re-emerged in new shapes, with a different intensity and anxious investment as objects of terror and horror” (BOTTING, 2005, p. 88).

<sup>10</sup> “Not tied to a natural order of things as defined by realism, gothic flights of imagination suggest supernatural possibility, mystery, magic, wonder and monstrosity.” (BOTTING, 2014, p. 2).

uma atmosfera lúgubre que é mantida por todo o texto, fazendo-o conviver com a dúvida sobre a veracidade dos fatos apresentados.

Seria falso entretanto pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Há textos que mantêm a ambigüidade (*sic*) até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambigüidade (*sic*) permanecerá. Um exemplo notável é fornecido pelo romance de Henry James, *A volta do parafuso*: o texto não nos permitirá decidir se os fantasmas assombram a velha propriedade, ou se se trata de alucinações da professora, vítima do clima inquietante que a cerca. (TODOROV, 2014, p. 50, grifos do autor).

É nesse contexto que se apresenta o gótico que, segundo Botting, é representado por temas como a escuridão, o ambíguo, o irracional, muitas vezes para retratar distúrbios de sanidade mental ou, até mesmo, “[...] crenças em fantasmas ou demônios, as paixões incontroláveis, as emoções violentas ou, ainda, um aprofundamento da fantasia para expressar perversões e obsessões<sup>11</sup>.” (BOTTING, 2014, p. 2). O sobrenatural apresentado em muitos textos góticos, geralmente também considerados textos fantásticos, suscita discussões a respeito da psique dos personagens, ou dos narradores, bem como sobre a relação entre a vida concreta e o mundo dos espíritos, da mesma forma que acontece em *A Volta do Parafuso*. No caso do conto, Pen (2010, p. 20-21, grifos do autor) fazendo referência ao gótico, discute que:

[...] os elementos duplicados passam a abundar na história – o mais óbvio deles, além das crianças, é naturalmente o fato de haver dois fantasmas (os quais, por sua vez, já constituem a imagem ou duplo de pessoas que outrora viveram). [...] a preceptora vê seu patrão “apenas” duas vezes; a torre, em cima da qual a primeira aparição se manifesta, faz parte de um par ([...] uma é chamada de velha e a outra de nova); a carta do diretor do colégio é lida na segunda noite; Miles chega a Bly dois dias depois da mestra; os fantasmas costumam materializar-se duas vezes em cada local [...] Como parece sugerir o início de *A volta...*, o terror máximo não reside na existência de um elemento, mas no surgimento do segundo.

Botting segue falando a respeito dos retornos fantasmagóricos do passado para a década de 1890 – mesma década de publicação do conto –, os quais são decorrências de forças enraizadas na mente humana. Estas ocorrências sobrenaturais vão além de um poder metafísico. Tratam-se de “[...] termos associados, científicos e quase religiosos, com as forças e energias de uma dimensão natural misteriosa, além dos limites grosseiros da racionalidade e empirismo, superando o olhar redutivo e determinista de ciência materialista”, tais forças são então vistas

---

<sup>11</sup> “[...] belief in ghosts and demons, displays of uncontrolled passion, violent emotion or flights of fancy to portrayals of perversion and obsession.” (BOTTING, 2014, p. 2).



como “[...] não humanas e desumanas, também são humanas, incorporadas no mundo natural e na mente humana<sup>12</sup>.” (BOTTING, 2005, p. 89). O autor segue dizendo que:

[c]ombinando a ciência com a religião, no entanto, proporcionou[-se] uma nova via de contemplar uma esfera sagrada ou metafísica. O espiritismo era um ponto de encontro, com grupos como a Society for Psychical Research, fundada em 1882, legitimando investigações sobre poderes paranormais<sup>13</sup>. (BOTTING, 2005, p. 89-90).

A questão do sobrenatural estava profundamente ligada à sociedade da época e, como consequência disso, ela também aparece na literatura, como é exemplo *A Volta do Parafuso*. Parkinson (1991) aponta, ainda, que o irmão de James, William, foi presidente desta sociedade por dois anos, fato que não deve ser ignorado, já que James tinha, então, acesso às publicações feitas pela *Society for Psychical Research*. Além disso, Francis X. Roellinger e E. A. Sheppard (*apud* PARKINSON, 1991) argumentam que os fantasmas de Quint e da srta. Jessel têm certas semelhanças com as aparições estudadas pela *Society for Psychical Research*.

É neste mesmo contexto que são publicados os primeiros estudos a respeito da psicanálise e especialistas, como Freud, realizam suas pesquisas acerca da mente humana e do inconsciente. A partir disso, tem-se o estudo de Freud denominado “Das ‘Heimheilig’”, ensaio publicado originalmente em 1919, traduzido para o português como “O ‘Estranho’”, por Jayme Salomão. Este ensaio versa a respeito do relacionamento “[...] com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; [...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, 1996, p. 237-238). Nesse sentido, pode-se observar que, conforme cita ainda o autor (FREUD, 1996), uma situação em que o sujeito se depara com o desconhecido pode causar o estranhamento, mas não apenas isto, o conhecido também pode levar ao estranho. Ernst Jentsch (*apud* FREUD, 1996, p. 245), cita que “[a]o contar uma história, um dos recursos mais bem-sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza [...]”. Assim sendo, pode-se fazer uma relação com o fantástico e sua dualidade, o que resulta nesse sentimento de estranheza e também na atmosfera do texto fantástico e, com isso, observa-se uma relação com *A Volta do Parafuso*, conforme já observado.

---

<sup>12</sup> “Supernatural occurrences, also, are more than manifestations of a metaphysical power: they are associated, in scientific and quasi-religious terms, with the forces and energies of a mysterious natural dimension beyond the crude limits of rationality and empiricism, exceeding the reductive and deterministic gaze of materialistic science. [...] unhuman and inhuman, are also in-human, embedded in the natural world and the human mind.” (BOTTING, 2005, p. 89).

<sup>13</sup> “Combining science with religion, however, provided a new way of envisaging a sacred or metaphysical sphere. Spiritualism was one meeting place, with groups like the Society for Psychical Research, founded in 1882, legitimating investigations into paranormal powers.” (BOTTING, 2005, p. 89-90).

Entretanto, o estranho em relação à literatura, para Todorov (2014, p. 53), realiza “[...] uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão [...]”. De acordo com Freud (1996, p. 258, grifos do autor),

[e]m primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, [...] pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão.

Assim sendo, para Freud (1996), o estranho é algo já conhecido, que se torna desconhecido para a mente, por meio de um processo de repressão, ocasionando, assim, uma categoria de coisas assustadoras: “[p]ode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição.” (FREUD, 1996, p. 262, grifos do autor). Quanto à ficção, Freud (1996, p. 266, grifos do autor) comenta que o

[...] estranho, tal como é descrito na *literatura*, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real.*

O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. Nós aceitamos as suas regras em qualquer dos casos.

Segundo o psicanalista (FREUD, 1996), o escritor dotado dessa liberdade de criar o mundo da representação, tem a possibilidade de escolher um cenário de “realidade poética” em que seres como espíritos demoníacos ou fantasmas dos mortos perdem a estranheza. Em contrapartida, se o escritor move-os para a realidade comum, nossa realidade, ele aceita as condições que operam para produzir sentimentos de estranheza na vida real. Por conseguinte, tudo o que é estranho na vida real o é na história (FREUD, 1996). Então, se pode perceber, também, um exemplo da diferença entre o maravilhoso e o fantástico, comentada anteriormente.

Trata-se, por isso, levando em consideração o conto, de uma preceptora que presencia eventos estranhos e dá voz à narrativa, mas de quem o leitor nada sabe a respeito, nem seu nome, somente que se trata da filha mais jovem de um pároco, que tem apenas vinte anos. Isso pode levar o leitor a questionar-se a respeito da veracidade da narrativa: podem unicamente tratar-se de alucinações, que são desencadeadas por algo que é familiar à moça, mas também é desconhecido pela própria, devido a uma possível repressão.

Além disso, o poder do escritor se estende sobre as possibilidades de desenlace, já que este pode manter o leitor “[...] às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim.” (FREUD, 1996, p. 267). Ademais, é o caso do conto discutido neste trabalho de conclusão, no qual não existem respostas definidas a respeito do que acontece na história, abrindo possibilidades para diferentes interpretações.

Ainda seguindo no tema da repressão, tem-se o estudo de Freud e Breuer a respeito da histeria, publicado pela primeira vez entre 1893 e 1895, os quais afirmam, logo no início de seu trabalho, a dificuldade do histérico de relacionar o evento causador com a doença, já que nem o mesmo pode se lembrar do fato:

[...] investigamos, nas mais diferentes formas e sintomas da histeria, o motivo, a ocorrência que suscitou pela primeira vez, frequentemente muitos anos atrás, o fenômeno em questão. Na grande maioria dos casos não conseguimos determinar esse ponto de partida pelo simples exame do doente, mesmo quando é bastante minucioso, em parte porque muitas vezes se trata de vivências cuja discussão é desagradável para os doentes, mas sobretudo porque eles realmente não se lembram, e muitas vezes não fazem ideia da conexão causal entre o evento desencadeador e o fenômeno patológico. [...] [C]om muita frequência são acontecimentos da infância que produziram um fenômeno patológico de maior ou menor gravidade, por todos os anos subsequentes. (BREUER; FREUD, 2016, p. 19-20).

Segundo os dois especialistas, fazendo referência às experiências que possuíam, “[...] os mais diferentes sintomas – tidos como produtos espontâneos, por assim dizer idiopáticos, da histeria – acham-se tão forçosamente ligados ao trauma ocasionador [...]” (BREUER; FREUD, 2016, p. 20). Os sintomas que se enquadram aqui, segundo os autores, são distúrbios de visão, alucinações visuais recorrentes, ataques histéricos, convulsões, e outros. No caso de *A Volta do Parafuso* observa-se, então, a preceptora que sofre, possivelmente, de alucinações visuais recorrentes, que são associadas por causalidade aos antigos empregados. Além disso, conforme analisa Cargill (1963, p. 241), referindo-se a Edmund Wilson, a respeito da governanta:

Ela ainda é uma menina agitada e ansiosa de um vilarejo de Hampshire, que em sua primeira entrevista se apaixona por seu empregador, e depois tem pensamentos confusos sobre ele em Bly, descobre sua primeira aparição, a figura de um homem em uma torre. [...] Suspeitando das crianças como cúmplices deste relacionamento [de Quint e da srta. Jessel], para ela é confirmada, em sua concepção, de que elas [as crianças] foram previamente corrompidas por esses servos do mal que voltaram para pegá-los. O jogo de proteção que ela desempenha é, no entanto, de acordo com a análise de Wilson, um jogo em que ela transfere seu próprio terror, e mais, o transfere para as crianças, frustra o desejo do garoto de voltar à escola ou escrever para seu tio, e nutre por ele uma afeição ardente e antinatural, e finalmente aliena a empregada [sra. Grose], antes dela literalmente amedrontar o jovem sob seus cuidados até a morte. [...] Wilson insiste que ninguém, a não ser a governanta, vê os fantasmas. “Ela acredita que as crianças os veem, mas nunca há qualquer prova que eles o façam. A empregada [sra. Grose] insiste que ela não os vê; é aparentemente a governanta que a assusta<sup>14</sup>.”

Pen (2010, p. 25) questiona as visões da preceptora sobre Quint: “Teria a preceptora percebido o caráter insidioso do patrão, teria intuído seu comportamento livre no plano sexual, e, reprimindo essas impressões intoleráveis, transforma-o inconscientemente na figura infame de Peter Quint?” É atribuído o caráter de infame a Quint devido aos poucos traços que são dados a ele na narrativa:

- Quint era muito abusado.
- [...] – De que ela morreu? Vamos, havia algo entre eles [Quint e srta. Jessel].
- Havia tudo.
- Apesar da diferença...?
- Oh, de classe, de condição [...] Ela era uma dama. [...] Nunca vi ninguém como ele. Fazia tudo o que queria.
- Com ela?
- Com todos. (JAMES, 2010, p. 71-81, grifos do autor).

A respeito da pergunta feita por Pen, o próprio autor a responde dizendo que “[...] Quint seria outro nome para o fantasma dos desejos reprimidos da preceptora [...] [e] a pessoa a quem ela realmente deseja salvar da influência indecente, demasiado livre, de Quint/patrão é o pequeno Miles, talvez o verdadeiro objeto do interesse sexual/amoroso [...]” (PEN, 2010, p. 25-26). Neste mesmo sentido, quanto à histeria<sup>15</sup>, tem-se que esta se trata de um mal mais comum entre as mulheres, “[...] observamos que as questões que Freud coloca sobre a histeria, confundem-se com as que ele coloca sobre a mulher. Seja porque a histeria fosse mais frequente

<sup>14</sup> “She is still the fluttered, anxious girl out of a Hampshire vicar- age who in her first interview becomes infatuated with her employer, and after confused thinking about him at Bly, discovers her first apparition, the figure of a man on a tower. [...] Suspecting the children as privy to this relationship, she is confirmed in her notion that they have been previously corrupted by these evil servants who have come back to get them. The game of protection which she plays is, however, according to Wilson’s further analysis, one in which she transfers her own terror, and more, to the children, thwarts the boy’s desire to re-enter school or to write to his uncle, fixes upon him an unnatural fervid affection, and finally alienates the housekeeper before she literally frightens her young male charge to death. [...] Wilson insists that nobody but the governess sees the ghosts. ‘She believes that the children see them, but there is never any proof that they do. The housekeeper insists that she does not see them; it is apparently the governess who frightens her.’” (CARGILL, 1963, p. 241).

<sup>15</sup> “**histeria** [...] 1 HIST.MED doença nervosa que, supostamente, se originava no útero, caracterizada por convulsões [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1542, grifos dos autores).

(*sic*) entre as mulheres seja porque, [...] a mulher era um enigma para Freud [...]” (SCOTTI, 2002, p. 333). Desse modo,

[...] o pai da psicanálise já destacava então que o traumático não era a sedução em si, mas a recordação da cena. As histéricas sofriam então de reminiscências. Isso porque Freud reconheceu que a sexualidade humana acontecia em dois tempos marcantes: a infância e a puberdade.

A cena então era de natureza sexual, infantil; sua recordação traumática, na adolescência, era provocada por um evento que tinha um enlace lógico com a cena infantil: uma cena em que o sujeito infantil era a-sujeitado (*sic*), passivo. (SCOTTI, 2002, p. 333).

Para Freud e Breuer (2016, p. 25, grifos dos autores), “[...] o acontecimento motivador continua a atuar de alguma forma anos depois, [...] mas imediatamente, como causa precipitadora, mais ou menos como uma dor psíquica lembrada em consciência [...]: *o histérico sofre sobretudo de reminiscências.*” Outro ponto a ser observado é a diferença entre a “histeria traumática” e “histeria comum”, em que, na maioria dos casos, eram múltiplas cenas traumáticas, não somente uma cena de sedução sexual infantil (SCOTTI, 2002).

[...] [A]s reminiscências de que sofriam as histéricas, eram inconscientes, ou seja: as histéricas sabiam, mas não sabiam que sabiam; ou elas se lembravam, mas não sabiam disso ou não queriam saber nada disso. Não queriam saber nada de suas lembranças da infância e, nem tampouco, de suas fantasias não tão infantis assim, fantasias de amor em geral. Poderíamos dizer, então, que as histéricas sofriam de amor também, mas de um amor recusado à consciência, um amor que, embora consciente um dia, fora recalçado, reprimido. (SCOTTI, 2002, 334).

Segundo Pen (2010, p. 23), “[p]or estranho que possa parecer, *A Volta do Parafuso* é tanto uma novela de terror quanto uma história de amor – ou de vários casos de amor.” Ou seja, entre a preceptora e Douglas, entre ela e o patrão, entre ela e Miles e entre Peter Quint e a srta. Jessel. O autor segue dizendo que “[a] preceptora ‘estava apaixonada’, afirma Douglas, mas por quem?” (PEN, 2010, p. 23), “– A história *não* dirá – Douglas disse. – Pelo menos não de uma maneira literal, vulgar.” (JAMES, 2010, p. 36, grifos do autor). O que se sabe, porém, é que há uma paixão e que as aparições costumam surgir “[...] em situações carregadas de inquietação sexual ou de um sentimento de transgressão.” (PEN, 2010, p. 26).

Quanto à repressão que dá origem à histeria, esta faz também com que a histérica não tenha consciência da causa e sofra pelos efeitos provocados. Sérgio Scotti (2002, p. 334) afirma que “[é], portanto, à fantasia mais do que a uma eventual sedução, que Freud passará a dar maior importância na compreensão da produção de sintomas das histéricas [...]”. No conto, a preceptora em diversos momentos relaciona sua realidade à fantasia ou à loucura: “[...] [E]m minha fantasia [...]” (JAMES, 2010, p. 54); “[...] como num encantador conto de fadas [...]”

(JAMES, 2010, p. 55); “Comecei a observá-las com uma expectativa tensa, uma ansiedade dissimulada que, se tivesse continuado por muito tempo, teria se tornado uma espécie de loucura” (JAMES, 2010, p. 74); “Do jeito que falo, bem sei, deve parecer que fiquei louca; e é uma surpresa que não tenha ficado” (JAMES, 2010, p. 104); “[...] ela estava lá, e eu estava justificada; ela estava lá, e eu não era nem cruel nem louca.” (JAMES, 2010, p. 139). Dando, ao leitor, justificativas para tornar real sua história, bem como as aparições, por meio dos trechos citados em que fala de fantasia ou de loucura, ideias que contradizem o real, mas que são colocadas no texto justamente para fundamentar a história que está sendo narrada.

Percebe-se também, na narrativa, uma relação próxima entre Miles e a preceptora, que é questionada por ele sobre a maneira como é educado, não comum para um menino da época, e sobre o “estranho assunto”, que não fica claro:

– E no que você fica pensando? – perguntei.  
 – Em que outra coisa, minha querida, se não na *senhorita*? [...] Bom, também estava pensando, sabe, em nosso estranho assunto. [...] [A] maneira que a senhorita me educa. E todo o resto!  
 [...] – O que você quer dizer com todo o resto?  
 – Oh, a senhorita sabe, a senhorita sabe!  
 Por um minuto nada pude dizer, embora sentindo, enquanto segurava sua mão e continuávamos a olhar-nos nos olhos, que meu silêncio tinha todo o ar de admitir a sua acusação e que nada no mundo real era talvez naquele momento tão fabuloso quanto a nossa efetiva relação. [...] Meu rosto estava junto ao dele, e ele me deixou beijá-lo, simplesmente aceitando com indulgente bom-humor. (JAMES, 2010, p. 125-129, grifos do autor).

Por meio da conversa, percebe-se que a preceptora cria em sua descrição uma atmosfera que se assemelha a um clima de romance: mãos dadas, olhos nos olhos, uma “efetiva relação” e um beijo. As insinuações de um possível romance prosseguem na narrativa: “Continuamos em silêncio enquanto a criada estava conosco – um silêncio ocorreu-me absurdamente, similar ao de um jovem casal que em sua viagem de núpcias fica constrangido, no hotel, com a presença do garçom. Ele se voltou apenas quando o garçom nos deixou.” (JAMES, 2010, p. 155). Observa-se que neste trecho a própria preceptora dá conotação sexual à relação dos dois, comparando-os a um jovem casal em viagem de núpcias e permanece em sua fantasia dizendo que Miles apenas se volta para ela quando o garçom os deixa, o que de fato não é real, pois é uma criada que está no recinto.

Para Cargill (1963, p. 241), “[a] sra. Grose e nós somos vítimas de um evidente engano, o truque de um patológico e demonstrável mentiroso, uma pessoa lamentável mas perigosa,

com uma fantasia desequilibrada<sup>16</sup>.” Segundo o autor (CARGILL, 1963), no clímax do conto a governanta diz escrever uma carta ao mestre, carta que é roubada por Miles e que não contém “Nada.” (JAMES, 2010, p. 161). Além disso, a governanta relata à sra. Grose uma conversa que tem com a srta. Jessel, em que alega que a mesma afirmou que sofre os tormentos “– Dos aflitos. Dos condenados. [...] Ela quer Flora.” (JAMES, 2010, p. 123). Mas na verdade, como a preceptora narra, apenas foi ela própria quem proferiu as palavras: “Sua mulher terrível e miserável!” (JAMES, 2010, p. 121), contra a antiga governanta.

O autor (CARGILL, 1963) trata, ainda, a respeito da cena em que a preceptora encontra-se com Flora no lago, em que se tem a primeira aparição da srta. Jessel. A governanta, apesar de não olhar diretamente para a figura em um primeiro momento, tem a certeza de que há uma terceira pessoa, além dela e de Flora, e que Flora, apesar de estar “[...] empenhada em tentar prender no lugar” (JAMES, 2010, p. 77) uma madeira com a qual brincava, mesmo sem olhar para a figura, sabe que ela está lá, segundo a governanta. Contudo, ao relatar o evento à sra. Grose, a preceptora afirma que Flora viu a figura também, dizendo: “– Então pergunte a Flora; *ela* tem certeza! – Mas assim que disse isso, caí em mim. – Não, pelo amor de Deus, *não* pergunte! Ela responderá que não; ela mentirá.” (JAMES, 2010, p. 78, grifos do autor). A sra. Grose é deixada sem poder para comprovar o que a preceptora diz, pois esta afirma que Flora mentirá. Cargill (1963, p. 242) pergunta então: “Se esta é uma história de fantasmas, não são as mentiras da governanta inexplicáveis? Não precisamos nós, confiar nela completamente para aceitar as presenças como sendo fantasmas e não como alucinações<sup>17</sup>?”

Em *A Volta do Parafuso*, tem-se James, reconhecido como um autor realista, que adentra o mundo do fantástico ou da psicanálise através da personagem da preceptora. Segundo Cargill (1963), o triunfo de James reside em conseguir dar tanta informação patológica a respeito da preceptora sem, ao mesmo tempo, tirar a credibilidade de sua narração. Com isso, conforme citado inicialmente, há duas possibilidades para análise, mas, neste caso, deve-se considerar também o contexto da vida de James, que convivera com a histeria da irmã e com o trabalho de seu irmão William James:

Deve-se levar em consideração a familiaridade de Henry James com o conhecimento psicológico de seu tempo, com a obra de Charcot, com as investigações de seu irmão, e o fato de que ele foi uma testemunha, em sua própria família, da prolongada doença mental que precedeu a morte de Alice James (sua irmã), e das medidas terapêuticas

---

<sup>16</sup> “Mrs. Grose and we are the victims of a palpable deception, the trick of a demonstrable, pathological liar, a pitiful but dangerous person, with an unhinged fancy.” (CARGILL, 1963, p. 241).

<sup>17</sup> “If this is a ghost story, are not the governess’ lies inexplicable? Must we not trust her completely to accept the presences as ghosts and not hallucinations?” (CARGILL, 1963, p. 242).

utilizadas pelos médicos eminentes que a trataram. (EDEL *apud* GUTMAN, 2005, p. 88).

De acordo com Cargill (1963), há uma evidente relação entre casos de doenças mentais ligadas à histeria e ao conto *A Volta do Parafuso*. Primeiro, o autor apresenta a possibilidade da relação da narrativa da preceptora com o caso de Lucy R. apresentado por Freud e Breuer em seu livro *Estudos sobre a Histeria*, em que Lucy é também uma governanta que se apaixona pelo patrão em apenas um único encontro, cuida de duas crianças e sofre dos efeitos causados pela histeria, tendo como sintoma uma renite. Em seguida, Cargill (1963) apresenta a relação do conto com a irmã de James, já que não é dado um nome à preceptora, como forma de proteção a Alice James, evitando possível relação com a doença sofrida pela irmã do autor. De acordo com Cargill (1963, p. 248), “[...] James tinha o dever de proteger a memória de Alice – o que ele fez em frases tão artísticas como ‘meu bicho-papão’, minha ‘pequena e irresponsável ficção’, meu ‘conto de fadas puro e simples’ [se referindo ao conto], atrás do qual ele podia esconder tudo o que desejava esconder<sup>18</sup>.”

Reitera-se a importância do leitor que, ao ler o conto, dá a ele o tom desejado, e analisa-o de acordo com suas observações e interpretações. Apesar de não se dar uma resposta irreduzível sobre *A Volta do Parafuso*, existem escolhas feitas pelo autor que evidenciam em momentos o viés sobrenatural e em outro o psicanalítico, como se pôde verificar. No entanto, no campo das adaptações, trata-se da visão do diretor a respeito do texto que, traduzido para a arte do cinema, pode levar a um favorecimento de uma das possibilidades citadas. Logo, pergunta-se se o clima de dúvida proporcionado pelo conto permanece, ou se, então, o conto será solucionado, evidenciando-se a histeria ou o sobrenatural. Questionamentos, os quais se buscou elucidar a seguir, com base nas teorias aqui apresentadas e debatidas.

---

<sup>18</sup> “[...] James had the duty of shielding Alice’s memory-which he did in such artless phrases as ‘my bogey-tale,’ my ‘irresponsible little fiction,’ my ‘fairy tale pure and simple,’ behind which he could hide all that he wished to hide.” (CARGILL, 1963, p. 248).



## 2 REFLEXÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA *THE TURN OF THE SCREW*

Visto que este trabalho trata das análises do sobrenatural e da histeria no conto e no filme, neste capítulo aborda-se a questão de como ambos aparecem retratados na adaptação fílmica *The Turn of the Screw* (2009). Para tal, é importante verificar-se algumas definições de teóricos e críticos que versam a respeito do cinema como Linda Hutcheon, Robert Stam, Julie Sanders e Louis Giannetti. Reitera-se que o objetivo deste capítulo é o de analisar como as escolhas feitas pelo diretor do filme, Tim Fywell, influenciaram diretamente a elaboração da adaptação, levando-se, assim, a uma transformação da história, se comparada ao conto. Corroborando com isso, tem-se que “[a] dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco de análise.” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Em *The Turn of the Screw*, as possibilidades de análise também se caracterizam como um ponto de destaque em relação ao conto. Conforme verifica Hutcheon (2013, p. 27), as obras adaptadas são “[...] assombradas a todo instante pelos textos adaptados. [...] Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s).” Sendo assim, a adaptação trata-se da “[...] repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 28). O ato da adaptação, então, como traz a autora (HUTCHEON, 2013), não está ligado à cópia, ou à ideia de fidelidade, mas ao adaptador que transpõe o texto-fonte para uma nova mídia e, nesse processo, coloca suas intenções, sejam estas de crítica ou de homenagem, de questionamento, entre outros propósitos. Conforme Stam (2006, p. 26), “[...] poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos [...]”.

Compreender a adaptação quer dizer encará-la tanto como um produto, quanto um processo. Segundo Hutcheon (2013, p. 30, grifos da autora), esta pode ser descrita por três modos:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- [u]m ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- [u]m engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Sendo assim, Hutcheon (2013, p. 30) complementa que, “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária [...]”. Para Sanders (2006), a adaptação pode ser uma prática de transposição, um ato de revisão, que leva ao exercício de aparar e podar e que também pode ser um procedimento que gera acréscimos e amplifica. Ademais, são “[...] reinterpretações de textos estabelecidos em novos contextos genéricos ou talvez com realocações de um cenário cultural e/ou temporal ‘original’ ou de origem do texto, que pode ou não envolver uma mudança genérica<sup>19</sup>.” (SANDERS, 2006, p. 19). A autora segue dizendo que a adaptação é frequentemente relacionada aos comentários sobre um texto de origem, “[...] a adaptação também pode constituir uma tentativa mais simples de tornar os textos ‘relevantes’ ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores através dos processos de aproximação e atualização<sup>20</sup>.” (SANDERS, 2006, p. 19). Para Hutcheon (2013, p. 49), “[c]ontar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis”, ou seja, há uma diferença entre o texto escrito e a adaptação, já que ambas são mídias diferenciadas que exigem a tradução de uma para outra. Por outro lado, para Stam (2006, p. 25, grifos do autor):

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. As adaptações, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais.

Em *The Turn of the Screw*, Fywell (2009, 00:00:05) opta por iniciar o filme com a personagem Ann, a preceptora, internada em um hospício, o que não acontece no conto, já que não há menção de que ela em algum momento passou por uma instituição de cuidado mental. A protagonista do filme recebe a visita de um médico psiquiatra e é instigada a relatar a história do que se passou em Bly (FYWELL, 2009, 00:01:35). Observa-se que a escolha de iniciar o filme com a personagem principal em um local como um hospício, leva o espectador a formular um preconceito a respeito desta, fazendo-o crer que se trata de uma pessoa mentalmente instável. Contudo, essa imagem pré-concebida acaba por ser colocada em dúvida devido às

---

<sup>19</sup> “[...] we are often working with reinterpretations of established texts in new generic contexts or perhaps with relocations of an ‘original’ or source text’s cultural and/or temporal setting, which may or may not involve a generic shift.” (SANDERS, 2006, p. 19).

<sup>20</sup> “[...] adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of proximation and updating.” (SANDERS, 2006, p. 19).

cenas retratadas com base na memória e narração da personagem (FYWELL, 2009, 00:03:00). Segundo Hutcheon (2013, p. 106), “[...] o espectador é, de fato, convidado a pesar as evidências para cada uma das diferentes interpretações possíveis das ambiguidades do texto.” Conforme segue ainda a autora,

[a]s ambiguidades verbais e narrativas, de fato, necessitam ser dramatizadas nas mídias performativas, porém a tarefa está longe de ser impossível. E pode-se tanto ganhar como perder algo. [...] Quando uma peça ou uma ópera é encenada, o diretor e os atores fazem escolhas que inevitavelmente reduzem a ‘riqueza interpretativa’ do texto escrito (SCHOLLES, 1976, p. 285); numa adaptação cinematográfica ou televisiva, essas escolhas são finais e estão gravadas para sempre. (HUTCHEON, 2013, p. 107-108).

A partir disso, tem-se que as escolhas feitas por Fywell encaminham o espectador a um modo de análise, já que não são passíveis de alteração, pois a mídia em que se encontram não permite mudanças. Todavia, isso não significa que a mídia não permita a ambiguidade, conforme citado acima, essa se trata de uma escolha durante o processo de construção das cenas – uma combinação dos elementos fílmicos que criam a atmosfera de incerteza que, uma vez gravados, permanecerá eterna. Para Thais da Silva (2012, p. 192),

[o] autor [Antônio Hohlfeldt] acredita que o filme, comparado à literatura, tem menos flexibilidade, tanto por ser uma obra imutável, quanto pelo seu tempo de projeção; enquanto a literatura permite releituras e cada uma delas tem a possibilidade de trazer descobertas novas, a projeção de um filme mostrará a diferentes espectadores a mesma obra (HOHLFELDT, 1984, p. 133). Nota-se que Hoh[ ]feldt não leva em consideração a recepção do espectador. Segundo [Edgar] Morin (1983), o espectador tem de preencher os vazios deixados pelo filme e assim completar a obra. Também precisamos ter em mente que cada sociedade dá significado a imagens se baseando em sua própria cultura, portanto, a leitura de um filme vai variar de acordo com a época e lugar em que são assistidos.

Na adaptação, o psiquiatra, dr. Fisher – personagem inexistente no conto –, realiza perguntas a Ann, que a levam a lembrar o passado, causando os *flashbacks* no filme e, assim, se inicia a narração desta acerca dos fatos (FYWELL, 2009, 00:03:00). Quanto à criação de novos personagens na adaptação, Silva (2012, p. 192-193) versa a respeito das ideias expostas por Ismail Xavier, que afirma que o cineasta possui o direito de realizar “[...] sua própria interpretação da obra e realizar quaisquer mudanças necessárias ou desejadas nessa tradução [...]. Foi reconhecido o direito do cineasta à interpretação livre do romance, dando a ele a oportunidade de modificar as personagens, trama e sentido.” Silva (2012, p. 186) observa que:

Assis Brasil acredita que quando se propõe a criar uma adaptação de uma obra literária, não é raro que o cineasta tenha de se afastar da obra original, para poder criar personagens autônomos e não correspondentes à obra literária em outro meio de expressão. É claro que o enredo normalmente será o mesmo, mas isso não impede que

ele seja apresentado na linguagem específica do cinema. [...] [A] adaptação tem, acredita Assis Brasil, de alguma forma conservar o “espírito” da obra literária ou, como também é conhecido, sua intenção.

No que se refere aos *flashbacks*, esses não são apenas uma inocente volta ao passado, mas sim um retrato daquilo que ocorreu em Bly de acordo com a visão de Ann. Segundo Roman Jakobson (1970, p. 159), “[a] volta ao passado é válida somente (*sic*) como recordação ou narração de uma das personagens” e, neste caso, trata-se especificamente da recordação da preceptora. Ou seja, o observador de nada tem certeza, já que passa a ver os acontecimentos da mansão sob a ótica de uma narradora, adentra a memória desta e nada se pode afirmar sem qualquer desconfiança. O todo narrado pode ser uma invenção de uma mente doente, ou pode ser a verdade, os fantasmas existem em Bly. Tem-se, assim, o dúbio, em que “[...] o filme obedece à lei da mente, e não às regras do mundo externo’, moldando o material para dar conta de ‘*flashes* de memória, visões imaginativas e saltos temporais’.” (MUNSTERBERG *apud* HUTCHEON, 2013, p. 95, grifos do autor).

No conto se tem, também, a narração da preceptora, contudo é uma narração contínua a partir do momento que tem início e, como comentado no capítulo anterior, daí igualmente se encontra a grande incerteza a respeito dos fatos que são contados. Enquanto isso, no filme há uma alternância entre o que é narrado por Ann e o que se passa no hospício, causando uma desestabilização dessa narração por consequência de seus vários cortes. Ou seja, em meio a narração há uma quebra da cena entre passado e presente, narração e realidade, em que o foco retorna aos dois, Ann e dr. Fisher. Em momentos como esses, percebe-se que há a confrontação, já que o psiquiatra realiza questionamentos à narradora sobre sua história e, mais do que isso, tenta elucidar o mistério do que realmente aconteceu (FYWELL, 2009, 00:07:30), tentando se decidir entre o sobrenatural ou a loucura, assumindo um papel semelhante ao espectador.

Com relação à representação do passado no cinema, Stam (*apud* HUTCHEON, 2013, p. 100-101, grifos do autor) declara que: “[...] há na realidade muitas formas de representar o passado no cinema: através da decoração e do figurino, *props*, músicas, títulos [...] cores (cor sépia), equipamentos de som antigos e cenas artificialmente envelhecidas ou realmente antigas.” No caso do filme em análise, tem-se o ambiente de cores frias e com pouca luz do hospício, que é imediatamente substituído por um ambiente colorido e mais iluminado quando se tratam das lembranças do passado da preceptora em cena. Nesse viés, observa-se que “[a]o contrário do que todo mundo pensa as cores são muito mais do que apenas estética, elas possuem significados que vão muito além de nossa visão superficial das coisas.” (STAMATO; STAFFA; VON ZEIDLER, 2013, s/p), ou seja, no cinema nenhuma escolha é feita ao acaso.

A escolha de cores sugestiona o espectador que, ao ser exposto a mudanças destas, logo percebe a quebra entre o que se passa no presente e o que está no passado. Ademais, este percebe a mudança da atmosfera, já que em um momento se encontra em um quarto deprimente de hospício e, em outro, retorna a um tempo que antecede as consequências dos fatos que são representados posteriormente. As cores, no cinema, “[...] se aliam ao uso da luz e possuem função expressiva e metafórica de transmitir maior realismo em cena, construir climas e atmosferas e passar mensagens críticas e psicológicas.” (STAMATO; STAFFA; VON ZEIDLER, 2013, s/p). Isto é, neste caso é construído um clima de desolamento, de mistério e estranheza perante a personagem da preceptora, com o uso de cores frias como cinza, preto, entre outras, que retratam justamente o oposto do que é bom e do que é alegre (HELLER, 2013). Ann é a única que está vestida de branco, criando um contraste com o resto do ambiente do hospício, enfatizando, assim, a personagem em meio à cena. Para Giannetti (2007, p. 25), “[a] cor tende a ser um elemento subconsciente no filme. É fortemente emocional em seu apelo, expressivo e atmosférico ao invés de intelectual<sup>21</sup>.” Com isso, “[p]ossuindo assim esse enorme campo de significados, as cores são as maiores armas do cinema moderno quando se trata da construção de atmosferas, devido a sua grande exposição de símbolos sem precisar atuar no campo da fala do ator ou de suas ações.” (STAMATO; STAFFA; VON ZEIDLER, 2013, s/p).

O filme, ao apresentar a história narrada pela preceptora, tem esta encenada ao espectador, mas não ao dr. Fisher (FYWELL, 2009, 00:08:25). Conforme versa Jost (*apud* HUTCHEON, 2013, p. 88, grifos do autor), “[...] há uma diferença entre o que os personagens *veem* – e, portanto, o que nós *vemos* –, e o que eles podem de fato *saber*.” Ou seja, ele segue sendo um personagem que escuta o relato narrado da então paciente e tenta desvendar o que de fato ocorreu na mansão de Bly por meio das palavras de Ann. Em contrapartida, no conto, dada a inexistência deste personagem, o leitor acaba por receber, de diferentes formas, as informações que, no caso da adaptação, são também oportunizadas pelas perguntas do psiquiatra. Quanto à posição assumida pelo leitor frente ao livro ou a do espectador frente à adaptação, tem-se que

[...] os leitores não são mais vistos como agentes passivos, mas como criadores de significados para o texto. Essa visão também pode ser estendida para o espectador. Não mais receber as informações como Epstein alegava, mas compreende-las e lhes dar significado. Somente com a “mentalidade instintiva” um espectador não conseguirá captar todos os detalhes e significações de um filme, pois o cinema também é capaz de criar estruturas complexas que precisam ser analisadas pelo espectador para se chegar a sua verdadeira compreensão. (SILVA, 2012, p. 184).

<sup>21</sup> “Color tends to be a subconscious element in film. It’s strongly emotional in its appeal, expressive and atmospheric rather than intellectual.” (GIANNETTI, 2007, p. 25).

Para Serguéi Eisenstein (*apud* SILVA, 2012, p. 182-183), “[...] o cinema não podia continuar com seu modo tradicional de narrar, se quisesse englobar as muitas faces da literatura. O cinema, ao tentar passar o conflito interno de uma personagem literária, não poderia apenas contar com os closes ou a atuação dos atores.” Neste caso, refere-se à atuação de Ann e do dr. Fisher. Segundo Silva (2012, p. 182), referindo-se às palavras do teórico Jean Epstein, tem-se que:

[...] tanto o cinema como a literatura tentam aproximar o espetáculo e o espectador, para que, assim, ele não apenas olhe a vida que essas artes apresentam, mas a penetre. Ao mesmo tempo em que aproximam o leitor ou espectador da vida criada pela arte, cinema e literatura não a narram explicitamente, mas apenas a sugerem, deixando ao espectador e ao leitor o prazer da descoberta e da construção.

Quanto à ordem da narração da preceptora, primeiro o espectador é levado a visualizar o que se passa durante a entrevista de Ann ao cargo pretendido e, com isso, observam-se as insinuações que são feitas (FYWELL, 2009, 00:03:00). Há uma visível proximidade entre o mestre e Ann. Ele busca, utilizando-se de seu charme e contato físico, como o de mãos (FYWELL, 2009, 00:05:30), convencê-la a aceitar o emprego e faz a promessa de que irá visitar a casa, além de inspecionar os serviços prestados por ela (FYWELL, 2009, 00:05:45). No conto, esse momento ocorre de forma semelhante e é lembrado pela tensão que gera na protagonista e que, conforme citado anteriormente por Pen (2010), pode ser visto, também, como a causa da repressão da preceptora que, posteriormente, transforma o patrão na figura de Peter Quint.

No filme, anteriormente à primeira aparição de Quint, Ann imagina avistar o patrão, ouve palavras de aprovação aos seus serviços e o vê sorrindo em sua direção (FYWELL, 2009, 00:19:35). Contudo, ele desaparece e ela percebe que tudo não passou de uma ilusão. Ao olhar para a torre, ela avista um homem no alto. Todavia, por ter o sol contra sua face, não lhe é permitida uma visão de quem realmente se trata – é gerada apenas uma visão distorcida de alguém, que também acaba por desaparecer (FYWELL, 2009, 00:20:17). Posteriormente, a sra. Grose atribui a visão a um dia quente, que provocou uma ilusão nos sentidos de Ann (FYWELL, 2009, 00:20:50). Corroborando com a apreensão das cenas anteriores, é retratada a mistura de ansiedade e alegria da jovem ao receber uma carta do patrão, assim como a fantasia dele a beijando em sua cama e há, então, a revelação de que seus pensamentos estão direcionados a ele (FYWELL, 2009, 00:21:20). Diante disso, percebe-se que há uma mistura entre os desejos sexuais da preceptora e a história. Ambos são mostrados, fazendo com que o espectador observe a conotação sexual existente nas cenas, que ocorrem em certos momentos explicitamente. O

que, como comentado anteriormente, também se faz presente no conto, em que as aparições sempre são antecedidas por momentos de tensão (PEN, 2010).

Outro ponto marcante da adaptação é a mudança temporal entre conto e filme, este último se passa em uma época mais recente, aproximadamente na década de 1930-1940, em que aparecem os automóveis, roupas mais confortáveis e mulheres com profissões anteriormente consideradas exclusivamente masculinas, como o ofício de motorista, por exemplo. Essa escolha pode ser encarada como uma tentativa de aproximar o espectador do filme da história, já que o conto, originalmente publicado em 1898, distancia-se da realidade do observador atual. Além disso, muitas adaptações trabalham com esse tipo de mudança e, neste caso, também pode representar o avanço na área da psicologia, já que a preceptora se encontra numa instituição de cuidado mental, quase inexistente em épocas anteriores. Silva (2012, p. 193), referindo-se a Xavier, alega que:

[...] o crítico tem de levar em consideração que o livro e o filme não foram produzidos no mesmo contexto temporal ou cultural, e cineasta e autor não compartilham das mesmas opiniões, pontos de vista ou sensibilidade. O filme obviamente vai dialogar com o livro, mas também vai manter diálogo com o contexto de sua própria criação, podendo também atualizar a obra literária.

A chegada da preceptora a Bly é narrada, não diferentemente do conto, pela própria, e sabe-se do que se passa apenas intermédio de sua voz (FYWELL, 2009, 00:08:27). Por esta razão, segundo citado anteriormente a respeito do conto, tem-se a ambiguidade. Cabe aqui, também, rememorar o entendimento de Todorov (2014) a respeito do fantástico, em que em um mundo como o nosso, a realidade deste é atingida por acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis do mesmo mundo. Têm-se duas opções então: ou trata-se de um mundo em que as leis permanecem as mesmas e a preceptora sofre de histeria (e como sintoma tem visões), ou trata-se de um acontecimento sobrenatural e as leis desse mundo já não são mais as mesmas. A possibilidade de se transitar entre uma ou outra resposta é o que caracteriza o gênero fantástico e percebe-se, tanto no conto quanto no filme, que há essa incerteza devido à introdução da narração de uma única personagem sobre os fatos. Segundo Silva (2012, p. 183),

Eisenstein acredita que, quando o cinema tenta representar um conflito interno, a agitação dos pensamentos da personagem tem de ser mostrada tanto sonora quanto visualmente, ao mesmo tempo em que se contrapõe com a realidade exterior. Para ele, nem mesmo a literatura é capaz de representar adequadamente os transtornos psicológicos de uma personagem, somente o cinema tem a sua disposição os meios adequados para tal representação. Um monólogo interior no cinema teria um alcance mais vasto do que o da literatura, a não ser que a literatura rompesse com suas fronteiras [...]

Neste caso, *The Turn of the Screw* pode representar um conflito interno – a histeria –, ao mesmo tempo em que pode se tratar de fantasmas. Assim, neste contexto específico há e não há a contraposição com o externo, pois o que se conhece se sabe pela narração de uma personagem, tornando-se uma questão de ponto de vista. Entretanto, se optar-se por uma visão psicológica a respeito dos fatos, a narração da preceptora gera evidências que corroboram com tal perspectiva. Todavia, dada a construção das cenas do filme e de seus elementos, nada é conclusivo.

Para Hutcheon (2013, p. 106, grifos da autora), “[...] *A Volta do Parafuso*, a princípio, resistiria à adaptação de uma mídia performativa; no entanto, o contrário provou ser verdadeiro”, e nesse sentido têm-se diversas adaptações desse conto, como *Os Inocentes* (1961) e *Presence of Mind* (1999), por exemplo. A resistência em adaptar este conto se deve ao seu caráter dúbio, conforme mencionado anteriormente, e às escolhas que devem ser feitas, resultando no favorecimento de uma interpretação: a histeria ou o sobrenatural. Stam (*apud* HUTCHEON, 2013, p. 89, grifos do autor) diz que “[n]uma mídia variada, tudo pode transmitir um ponto de vista: o ângulo da câmera, a distância focal, a música, a *mise-en-scène*, a *performance* ou o figurino” e, mais importante do que existir o narrador em primeira ou terceira pessoa, é o acesso ao conhecimento e à consciência dos personagens (STAM *apud* HUTCHEON, 2013). No caso do filme há a dupla importância: a do narrador em primeira pessoa e a do acesso ao conhecimento e à consciência da personagem por meio do modo que relata a história.

Outra marca notável, tanto da adaptação quanto do conto, é o fato da mansão de Bly ser dirigida por mulheres (FYWELL, 2009, 00:10:10). No filme, apenas mulheres moram e trabalham lá, com exceção de Miles, que se juntará a elas devido à sua expulsão da escola pouco depois da chegada de Ann à casa (FYWELL, 2009, 00:24:12). Essa escolha se mostra mais tarde com significado, já que o homem que outrora ali viveu, Peter Quint, é a representação do mal, do sofrimento e da desgraça – as mulheres dali são vítimas de suas malfeitorias. Percebe-se a subordinação delas a ele e também a Miles e ao mestre, que, mesmo sem visitar Bly, exerce seu poder sobre Ann, que jamais o perturba com os problemas que ali se passam. Semelhantemente, no conto há a subordinação da preceptora, que jamais importuna o mestre; e também a Quint, quem a sra. Grose afirma que fazia o que queria com todos (JAMES, 2010). Assim como em *A Volta do Parafuso*, o mais próximo da inocência, dentre os homens, é Miles, que por ser uma criança ainda pode ser salvo das influências de Quint e da srta. Jessel, segundo a própria preceptora. Outro ponto de vista a ser explorado no filme é o fato de que as mulheres são mais suscetíveis à histeria (FREUD *apud* SCOTTI, 2002). E, naquele ambiente isso seria



exaltado, de forma que não apenas a preceptora se encontrasse histérica, mas também uma empregada da casa que a alerta sobre Quint, sobre seu comportamento e suas intenções (FYWELL, 2009, 00:37:04). Esta personagem não existe no conto e, adicioná-la ao filme, acaba por fazer com que a história possua maior suspense, já que ela também afirma que Quint está ali. Contrariamente a isso, a sra. Grose afirma que a empregada não é estável, já que tentou cometer suicídio no passado (FYWELL, 2009, 00:40:10). Duas questões podem ser colocadas: em sua narração, Ann distorce as palavras da empregada para que se assemelhem a suas ideias sobre o que acontece em Bly, comprovando que se trata de um caso de histeria; ou, de fato, tanto ela quanto a empregada, estão cientes da presença de Quint, levando, assim, a uma perspectiva do sobrenatural na história.

Além disso, o filme apresenta uma preceptora que escuta sussurros, música, barulhos, ruídos, entre outros. Esses recursos são utilizados, neste caso, para levar o espectador a crer em uma presença sobrenatural na casa, pela forma que são usados: não se vê de onde o som se origina e, quando se reconhece de onde ele provém, está ligado ao sobrenatural, aos fantasmas. Em certos momentos há, também, a mudança na voz das crianças, que aparentam estar possuídas pelos espíritos. Entretanto, como já é sabido, por se tratar da narração da preceptora não há como se ter certeza se essa alteração de voz realmente acontece ou é um produto de sua mente, já que, ao que tudo indica, é somente ela que está ciente dessas transformações sonoras e demais sons. O auditivo, vale ressaltar, é tão importante quanto o visual na adaptação (HUTCHEON, 2013), visto que os sons se combinam criando, dessa forma, uma atmosfera e levam o espectador a uma interpretação, neste caso ligada ao sobrenatural. Para Giannetti (2007, p. 234):

Os efeitos sonoros podem evocar o terror em filmes de suspense e thrillers. Nós tendemos a temer o que não podemos ver, então os diretores às vezes usam efeitos sonoros fora da tela para dar uma nota de ansiedade. O som de uma porta rangendo em uma sala escura pode ser mais assustador do que a imagem de alguém roubando a porta<sup>22</sup>.

Quando Ann pela primeira vez encontra Flora, ouve um choro que acredita ser da menina, mas a encontra bem (FYWELL, 2009, 00:11:30) e é a partir disso que uma série de fatos estranhos se seguem na adaptação, combinados com sons que dão ênfase ao estado sinistro que as cenas pretendem provocar no espectador. Para Macel Martin (*apud* SILVA, 2012, p. 184-185), “[...] um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade do espectador,

---

<sup>22</sup> “Sound effects can evoke terror in suspense films and thrillers. We tend to fear what we can’t see, so directors will sometimes use off-screen sound effects to strike a note of anxiety. The sound of a creaking door in a darkened room can be more fearful than an image of someone stealing through the door.” (GIANNETTI, 2007, p. 234).

pois o filme admite metáforas e símbolos e é necessário o espectador entender mais do que apenas o conteúdo aparente da imagem para poder compreender todo o seu significado.” As crianças, Flora e Miles, encontram-se sempre cercadas por situações misteriosas, cochichando, rodeadas de sons alheios a elas, mas que parecem ao mesmo tempo inaudíveis às mesmas. Certamente, há dúvida a respeito da situação em que estas se encontram: elas ouvem e veem os fantasmas, ou tratam-se apenas de brincadeiras infantis e o restante é atribuído pela mente perturbada da preceptora?

O sonoro combinado ao visual indubitavelmente causa um efeito inquietante no espectador de *The Turn of the Screw*, que é levado a ouvir sons que lhe lembram do sobrenatural, mas, em contrapartida, isso é desconstruído pela total ignorância dos demais personagens sobre estes. Segundo Hutcheon (2013, p. 70), “[a]s trilhas sonoras nos filmes, portanto, acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação [...]”. A autora segue se referindo ao filme *Os Inocentes* (1961), citação que cabe também ao caso de *The Turn of the Screw*:

A trilha sonora é utilizada não só para sugerir a interioridade, como também para reforçar a ambiguidade: os sons misteriosos que ouvimos resultam da mente da governanta, ou indicam a presença do elemento sobrenatural? Quando o que ouvimos não corresponde ao que vemos, a sugestividade resultante pode ser ainda mais potente que a presença de fantasmas. (HUTCHEON, p. 106-107).

A utilização da técnica do *voice over* é empregada na adaptação em diversos momentos – como pode ser exemplo o início da descrição da chegada da preceptora a Bly (FYWELL, 2009, 00:08:27) –, relembrando ao espectador de que se trata de uma narração, ou direcionando sua atenção a certos detalhes. Segundo Silva (2012, p. 186, grifos da autora), atualmente os críticos de cinema admitem que um filme tenha o direito de utilizar-se de “[...] todos os seus recursos disponíveis para realizar a narração, isso inclui todo tipo de imagem ou som (inclusive a narração em *voz over*). Também, entre literatura e cinema, as artes se aproximam exatamente no aspecto da narração, como diz Xavier [...]”. Para Brasil, de acordo com as palavras de Silva (2012, p. 187), “[t]odos os avanços técnicos que o cinema conquistou, seja na implantação das cores ou do som, podem servir para melhorar a arte. O som e a imagem unidos podem dar maior efeito a alguma cena ou personagem.”

Quanto à música, na adaptação em questão, tem-se justamente sua incorporação às cenas em momentos de tensão que antecedem as aparições, criando atmosferas de suspense e emoção ao espectador. Outro ponto, é que a música presente nas cenas do filme, é utilizada também para representar o clima do conto, que com sua limitação só faz referência a Miles

tocando o piano, por exemplo (FYWELL, 2009, 01:06:43). Na adaptação, essa referência é substituída pela sonoridade da música que é tocada pelo menino e que, da mesma forma que no conto, encanta e engana a preceptora para que Flora consiga fugir de seus cuidados. Percebe-se a expressividade do som no cinema, que passa a ganhar um significado mais amplo do que as palavras do conto poderiam expressar, já que a música e sua sonoridade, por si só, criam um clima e sugerem emoções, sentimentos e atmosferas. Assim, conforme lembra Silva (2012, p. 187), “Assis Brasil conclui dizendo que, por ter esse poder de incorporar som, cor e imagem, o cinema, por poder passar a ilusão de realidade, é uma representação fiel de um drama que a literatura, por ser limitada ao uso das palavras, só poderia sugerir.”

No que diz respeito ao enredo, a desconfiança de Ann aumenta à medida que os dias se passam em Bly e ela descobre que Emily Jessel, estando grávida, comete suicídio por causa do amante que a deixou, no lago, próximo a casa (FYWELL, 2009, 00:31:28). No conto nada é dito diretamente, apenas insinuações são feitas a respeito de um possível relacionamento da srta. Jessel com Quint, uma possível gravidez, mas nada é confirmado. Enquanto isso, na adaptação, Fywell opta por apresentar mais claramente o que acontece na história entre a srta. Jessel e Peter Quint, ao mesmo tempo em que tudo pode se tratar de uma história inventada pela narradora. Contudo, é a partir da inquietação de Ann, que a sra. Grose dá uma foto da srta. Jessel a ela (FYWELL, 2009, 00:32:20). Ann, mais tarde avista a mesma à margem do lago, sendo esta a primeira aparição da antiga preceptora (FYWELL, 2009, 00:45:35), assim como acontece no conto. A importância dessa sucessão de eventos é que estes encaminham o espectador a perceber que os fantasmas de Quint e da srta. Jessel aparecem nitidamente em cena após a preceptora ter visto fotos de ambos, o que leva a entender que sua mente só poderia projetar uma imagem nítida dos fantasmas após encontrar uma feição que pudesse utilizar como objeto de projeção. Primeiramente Quint é visto no alto de uma torre, com certa distância e com o incômodo do sol (FYWELL, 2009, 00:20:15), através de uma janela com muita chuva (FYWELL, 2009, 00:34:40), e é apenas visto nitidamente depois de uma empregada mostrar sua foto a Ann (FYWELL, 2009, 00:37:30); assim como a srta. Jessel que só é vista após Ann já ter visto sua foto. A histeria aqui é explícita, já que ao espectador não é dado nada além de incerteza a respeito da face dos fantasmas, que tomam forma apenas depois que a própria narradora vê fotos dos antigos empregados, agora mortos.

Ademais, as visões de cenas envolvendo atos sexuais são frequentes na trama, os fantasmas aparecem ligados às crianças – como se fossem elas próprias em alguns momentos –, além de referências ao padrão e ao desejo de aprovação deste. Como no conto, o filme mostra a instabilidade da preceptora que busca salvar as crianças dos fantasmas que representam a

perversão, mas ao mesmo tempo insinua o desejo da mesma de experienciar certas situações amorosas, como são exemplos as cenas envolvendo o patrão (FYWELL, 2009, 00:21:45; 01:12:30). Como colocado no capítulo anterior, as histéricas sofrem de amor, mas de um amor reprimido (SCOTTI, 2002). Esse amor é retratado no livro, em um ou vários casos de amor (PEN, 2010) e no filme são as cenas que sugestionam esses casos de amor, mas um amor com conotação fortemente sexual, tanto por parte da preceptora quanto com relação a Quint e a srta. Jessel (FYWELL, 2009, 00:56:30; 00:57:00; 01:12:10).

Conjuntamente a isso, há o beijo entre Miles e a preceptora, um beijo nos lábios iniciado pelo menino (FYWELL, 2009, 01:19:15). O filme faz mais que o conto, uma vez que, ao invés de sugestionar, evidencia. Dado que no conto não se tem certeza sobre em que parte do corpo o beijo ocorre, e nem mesmo se há um beijo, visto que pode se tratar de um delírio causado pela histeria. Na adaptação, segundo se vê momentos depois, trata-se de um beijo que acontece entre Quint e Ann (FYWELL, 2009, 01:19:20). Há uma sobreposição de imagens, trocando rapidamente Miles por Quint na cena, recurso usado para que se perceba a influência dos fantasmas nas crianças. Obviamente, não há a certeza de que os fatos ocorreram dessa forma, são parte da narração de Ann e não há como saber se a atitude do beijo partiu realmente de Miles sob a influência de Quint, ou se foi Quint que a beijou, ou se partiu dela o beijo e de seu desejo, ou, ainda, se de fato houve um beijo. Este emaranhado de dúvidas é causado pelo fantástico, o qual transita entre a possibilidade do real e do sobrenatural. Quanto à dúvida em relação a cena, tem-se Silva (2012, p. 190), sobre as palavras de Hohlfeldt, dizendo que:

Até mesmo a mais simples ação realizada pela personagem requer que o cineasta responda a uma série de perguntas para poder transformar a imagem mental sugerida pelo livro em imagem real. É claro que algumas dessas questões podem ser respondidas por meio de uma leitura atenta da obra literária, mas nem todas as respostas estão explícitas no texto e ao alcance do cineasta.

A histeria relacionada por Freud e Breuer (2016) à infância é mostrada, no filme, no momento em que há a recusa da preceptora em falar a respeito do pai – ao mesmo tempo em que cenas de sua infância são mostradas –, sobre as possíveis influências deste no que se passa com ela em Bly, e em relação a qualquer sentimento relativo a ele, além do ódio (FYWELL, 2009, 01:05:33). No conto nada se sabe dele, além de que era um pároco. Já na adaptação, seu pai surge, em um de seus *flashes* de memória, afirmando para ela, ainda criança, que: os dois são defensores da fé, guerreiros, protetores dos fracos sob as ações do diabo (FYWELL, 2009, 01:06:11) – palavra também usada para referenciar Peter Quint. Para Epstein (*apud* SILVA, 2012, p. 183),

[a] frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através das operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma seqüência (*sic*) cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção.

Assim, no que se refere a atribuição da palavra “diabo” ao personagem de Peter Quint, pode-se inferir que se trata de um homem maléfico pelas imagens que são mostradas. É ele que permanece atuando perversamente após a sua própria morte, em busca de Miles e assombrando a preceptora, quem, como o pai coloca: deve defender os fracos (FYWELL, 2009, 01:06:12), no caso as crianças, das ações de Quint. Já no conto, conforme pontua Epstein, as palavras não traduzem de forma tão clara quanto a imagem do filme, elas necessitam de uma interpretação, dentro do contexto e podem acabar por significar diversas coisas. Segundo Janaina Gamba (2014, p. 43-44), a respeito da personagem, tem-se que:

A primeira forma de caracterização do personagem se dá de forma visual, em seu aspecto físico. A aparência do personagem, dependendo do caso, pode ou não ter influência decisiva nas suas ações. E, de acordo com a proposta do texto, todo o aspecto físico e gestual é apresentado, assim como o nome do personagem, que é de fundamental importância. A segunda forma de caracterização são caracterizações “sociais”, ou como determinado personagem se relaciona com os outros é muito importante, pois isso nos leva à caracterização psicológica. Isto é, ao modo de ser, juntamente com afetividade, emoções e sentimentos.

Dessa maneira, a caracterização de Peter Quint, no filme, representa-o como um homem perverso, que perturba os demais com seu comportamento odioso. Já, quanto a Ann, tem-se uma personagem que no conto não recebe nome, mas que no filme o diretor opta por nomeá-la. Dessa maneira, a preceptora recebe um caráter mais pessoal e, ao mesmo tempo, reduz a aparente dificuldade de manterem-se diálogos sem chamar a principal personagem pelo nome na adaptação – mesmo motivo pelo qual muitas outras personagens recebem o primeiro nome, como: Emily Jessel, Sarah Grose, entre outras. A relação de Ann com os demais, em certos momentos, aparenta ser agradável, a princípio. No entanto, é a partir de sua narrativa que a vemos em sua própria história. Logo, ela poderia se retratar de um modo inocente e ocultar, assim, do espectador o que de fato aconteceu.

A cena do confronto no lago mostra o momento em que a credibilidade da narradora é colocada à prova, tanto na adaptação quanto no conto (FYWELL, 2009, 01:08:40). Nesta cena, ambas as crianças estão presentes, Flora e Miles, assim como, na outra margem do lago, Quint e a srta. Jessel. Ao vê-los, a preceptora confronta Flora, que se encontra próxima à sra. Grose.

Como no conto, tanto Flora como a sra. Grose negam ver qualquer anormalidade, o que faz com que a sra. Grose leve Flora para longe de Ann.

O diretor opta por pequenas variações em relação ao conto, como, ao invés de um fantasma, coloca o par, bem como as duas crianças se fazem presentes em várias cenas. Isto posto, ao mesmo tempo em que o espectador vê os fantasmas, assim como a preceptora, e as indicações de que são reais, também há a desconstrução dessa ideia por meio da negação da outra testemunha ali presente: a sra. Grose. Além, é claro, do fato de que o espectador vê a história sob o olhar de Ann e ela pode acreditar que os fantasmas são reais e que apareceram na cena. Um clima de incerteza é mantido, já que ambas as possibilidades são viáveis.

Nos momentos finais da adaptação, Ann fala diretamente a Miles sobre Peter Quint e começam a serem ouvidos ruídos na casa (FYWELL, 2009, 01:19:42). Observa-se que Miles se volta contra a preceptora e, ao que parece, é possuído por Quint. Neste caso, há o uso do recurso de mudança na voz, em que o menino aparenta falar frases com um som distorcido, uma voz mais grave e assustadora (FYWELL, 2009, 01:22:23). Este efeito sonoro, aliado aos ruídos do ambiente (barulhos da janela batendo, ou de Quint batendo na janela), provocam o efeito sobrenatural da cena, que termina com a morte do jovem Miles. Morte que é comprovada posteriormente, quando Flora e a sra. Grose visitam o seu túmulo (FYWELL, 2009, 01:26:51), além do comentário do policial de que Ann havia ficado um ou dois dias sentada calmamente junto ao corpo do menino (FYWELL, 2009, 01:24:30). Esta morte não se comprova no conto, em que o autor deixa a dúvida a respeito do que realmente acontece com Miles, terminando a história neste ponto. Para João Batista de Brito, de acordo com as palavras de Silva (2012, p. 195),

[s]obre a questão da adaptação de um livro ao cinema, o autor diz que algumas mudanças devem acontecer. Pode ser realizada a redução, que é quando alguns acontecimentos do livro não estão no filme; também pode ocorrer o processo inverso, chamado de adição, quando se acrescenta ao filme coisas que não estão no livro. Quando se trata de acontecimentos que estão no livro e no filme, mas de modo diferente, é chamado de deslocamento ou transformação.

Em *The Turn of the Screw* existem os três casos: redução, adição e deslocamento ou transformação. O primeiro diz respeito ao corte necessário para que a adaptação não exceda seu tempo, que segundo Brasil (*apud* SILVA, 1992, p. 189), “[...] ao adaptar um romance, o cineasta tem de moldar o material do romance para o tempo pré-determinado de execução do filme.” É exemplo a descrição, que não precisa ser feita, “[...] [a] literatura vai necessitar de um grande número de palavras e de tempo para serem lidas, e no cinema tudo pode ser mostrado em apenas uma imagem e absorvida pelo espectador em poucos segundos.” (BRITO *apud* SILVA, 2012,

p. 195). São também adicionadas informações e cenas extras, como as citadas anteriormente: o hospício; o maior número de aparições de Peter Quint e da srta. Jessel; cenas com a empregada e sua morte; ao final do filme a morte de Miles e o que se segue, etc. Ainda, quanto ao deslocamento ou transformação, pode-se citar exemplos como o da cena do lago, em que, ao invés de uma aparição, os dois empregados aparecem; e em cenas como a da janela, em que a preceptora não vai ocupar o lugar de Quint como ocorre no conto, entre outras.

Posteriormente, quando aparentemente é encerrada a narração da preceptora, ela é transportada do hospício para a prisão, em razão de que alguém deve pagar pela morte de Miles, segundo as palavras do professor, que conversa com o psiquiatra (FYWELL, 2009, 01:24:31). O dr. Fisher acompanha a saída de Ann e vê por um momento um guarda que muda de forma, ganhando as feições de Peter Quint – sugerindo o sobrenatural –, ou tem a impressão de ver Quint na forma de um guarda – sugerindo a histeria (FYWELL, 2009, 01:25:05). O espectador, que acaba de ouvir uma breve narração de Ann, acha-se então novamente em um momento de desconstrução da lógica e das leis do mundo real. Isso se dá, pelo fato de que, como citado anteriormente, o dr. Fisher tem acesso somente à narração de Ann e não às imagens que o espectador vê. Então, ou ele projeta uma imagem baseada na descrição da preceptora e tem a impressão de ver Quint, ou ele de fato vê Quint e as leis do mundo que habita já não são mais as mesmas, caracterizando, assim, o fantástico; ou, ainda, ele também sofre de histeria e, assim, tem uma alucinação breve. Segundo Gamba (2014, p. 60), citando as ideias de Morin,

[o] psiquismo no Cinema não elabora apenas a percepção do real, segrega também o Imaginário. O Cinema desenvolve um sonho consciente, organizado em todos os aspectos. O filme representa e significa. É tão mentiroso quanto verídico, tão compulsivamente mentiroso, quando lúcido. O Cinema é montagem, é fala, é escolha, é deformação, é trucagem.

Ou seja, ao mesmo tempo em que o fantástico gera dúvida a respeito dos fatos, o psiquismo no cinema transita também entre o imaginário e o real, o cinema é, então, tão mentiroso quanto é verídico. A câmera recebe com isso um papel fundamental, já que é através de sua lente que vemos o que se passa na história. A câmera ocuparia também o papel de narrador, “[...] apresentando, introduzindo e delineando o personagem ao detalhar seus aspectos físicos, sua intimidade e ações. A eficácia [...] [desta] vem no cumprimento do seu papel de ‘olho’, que acompanha o personagem e nos mostra que[m] ele é [...]” (PALLOTTINI *apud* GAMBA, 2014, p. 45), ou seja, “[é] a câmera, focando o que deseja o diretor, que narra a história através da imagem.” (BRASIL *apud* SILVA, 2012, p. 186).

Na adaptação, a utilização da câmera é feita como se esta fosse um terceiro narrador, que tudo observa, e que mostra ao espectador a memória de Ann. De acordo com Hutcheon (2013, p. 88), “[a]s tentativas de utilizar a câmera para a narração em primeira pessoa – para que o espectador veja somente o que o protagonista vê – são infrequentes.” Isto é, não se vê apenas o que Ann vê, mas se vê também ela própria em sua história. Essa escolha se dá, porque “[...] os filmes em primeira pessoa são geralmente chamados de ‘desajeitados, ostentosos e até mesmo pretensiosamente artísticos’.” (GIDDINGS *apud* HUTCHEON, 2013, p. 88). Em *The Turn of the Screw* tem-se, então, a câmera que apresenta o ponto de vista da personagem em sua história, ao mesmo tempo em que mostra ao espectador detalhes que vão além da visão única desta, uma vez que ele tem acesso às reações a acontecimentos que envolvem a preceptora, que o conto não o diz. Um bom exemplo de uso da câmera é a cena em que Ann avista Quint pela primeira vez (FYWELL, 2009, 00:20:15). Vê-se apenas o que ela própria vê em seu ângulo. Ao espectador não é permitido ver o rosto de Quint claramente, nem por meio da utilização de um recurso de aproximação, por exemplo. Ele é visto somente à distância e os efeitos do reflexo solar nos olhos da preceptora são reproduzidos na imagem. A imagem gerada, que chega ao espectador, não é nítida, assim como a que a preceptora tem. O espectador entende então, que é isso que ela vê e é esta a forma com que o vê, por meio da câmera em terceira pessoa: a posição de Ann tentando enxergar melhor a figura no alto da torre é mostrada e, conseqüentemente, o que ela vê e a forma com que essa imagem chega a ela. Segundo Silva (2012, p. 198-199),

[q]uando é feito um filme baseado em uma obra literária, a obra original sofre modificações, tanto obrigatórias – devido à mudança do meio de comunicação, que exige que a narração seja feita pela câmera e as personagens interpretadas por atores –, quanto por escolhas devido à interpretação que o cineasta faz da obra. Não se deve considerar o filme como cópia em outro meio do original e é necessário levar em consideração que a transposição da obra literária para o cinema é uma tarefa árdua, principalmente porque certas características próprias do texto literário não encontram um correspondente no meio cinematográfico e vice-versa.

Na última cena da adaptação é exibida a chegada de uma nova preceptora a Bly, a qual Flora recebe com as mesmas palavras com as quais recebeu Ann (FYWELL, 2009, 01:27:13). Da mesma forma, existe a recriação de um momento já vivido anteriormente, gerando no espectador a sensação do *déjà vu*<sup>23</sup>. Ou seja, a impressão de já ter passado por aquilo e, além disso, a de que a história se repetirá da mesma forma que anteriormente. Contudo, ao espectador

<sup>23</sup> “**déjà-vu** [...] PSIC forma de ilusão da memória que leva o indivíduo a crer já haver visto determinada coisa ou situação de fato desconhecida ou nova para si [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 930, grifos dos autores).



é deixada apenas a impressão, visto que não se sabe se, de fato, a história se repetirá ou se tudo não passa de uma mera coincidência.

O diretor, Fywell, trabalha com a noção de construção e desconstrução de ideias: ao mesmo tempo em que algo pode ser, também pode não ser. Com isso, a adaptação dispõe de duas possibilidades admissíveis de análise: ou o espectador escolhe acreditar que as figuras de Quint e da srta. Jessel são fantasmas, que assombram Bly, apoderam-se das crianças, e as perseguem; ou ele escolhe acreditar que a preceptora é uma mulher instável, devido à histeria, que Peter Quint e Emily Jessel não passam de projeções criadas pela sua mente, um delírio, um sintoma da histeria. Com isso, observa-se que esta última ideia é evidenciada, já que desde o início, conforme citado anteriormente, se tem a imagem de uma mulher no hospício, seu relato contendo diversas cenas de conotação sexual, a instabilidade de sua narração, a cena que mostra seu pai e a recusa de falar sobre ele, entre outras situações. Todavia, Fywell trabalha com a incerteza. Ao mesmo tempo em que evidencia a histeria em seu filme, também deixa a possibilidade ao espectador de acreditar que tudo é real, os fantasmas existem e é essa oscilação que caracteriza o gênero fantástico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A Volta do Parafuso*, James cria um clima de suspense, de incertezas, que é mantido por toda a narrativa. O primeiro fator que corrobora com a preservação desta atmosfera é o fato de o conto ser narrado pela preceptora. O leitor tem acesso ao que se passa na história apenas pelo olhar de uma personagem e, assim, constrói-se a incerteza: ou ela é histérica e narra os acontecimentos de acordo com as distorções que se criam em sua mente; ou ela realmente entra em contato com os espíritos e com o sobrenatural e, neste caso, ela narra o que percebe ou sente. O leitor assume assim o papel daquele que decide qual viés seguir, acreditar em um ou em outro, transitar entre o real e o sobrenatural. Segundo Todorov (2014), o fantástico é justamente a hesitação, a incerteza, experimentada por um ser que só conhece as leis do próprio mundo frente a um acontecimento que desafia tais leis. Ou seja, deve-se optar entre a mudança destas leis, e o mundo passa a ser regido então por novas regras; ou trata-se de uma ilusão dos sentidos, e as leis deste mundo permanecem as mesmas. O conto se encontra passível destas duas possibilidades de análise, conseqüentemente, caracterizando-se como uma narrativa fantástica.

Ademais, estas ideias corroboram com a visão de outros teóricos do fantástico como Caillois (*apud* CAMARANI, 2014), que o vê como uma ruptura da coerência, uma quebra das leis que eram até então imutáveis no mundo. Assim como Vax (*apud* CAMARANI, 2014), que o caracteriza como aquele que se nutre do conflito entre o real e o possível. Com isso, tem-se, então, o segundo fator que corrobora com o texto fantástico que é a hesitação do leitor que, de acordo com Todorov (2014), é por meio de sua interpretação que se dará a compreensão da história. Segundo o autor (TODOROV, 2014) ainda, faz-se necessário não apenas um acontecimento estranho, e neste caso seriam as aparições dos fantasmas e suas intenções, mas também, a provocação da hesitação no leitor, no personagem e na maneira de ler. Desta maneira, observa-se, quanto à atmosfera, que um conto é fantástico se o leitor experimenta o sentimento de temor e terror evocado do texto, pela presença de mundos e poderes insólitos (LOVECRAFT *apud* TODOROV, 2014). No caso de *A Volta do Parafuso*, o leitor é levado a temer pelo futuro das crianças frente aos acontecimentos estranhos envolvendo a presença de seres sobrenaturais, ou frente a histeria da preceptora.

Para Todorov (2014), no que se refere às contribuições dos elementos fantásticos em textos, pode haver três respostas: primeiro, o fantástico produz um efeito particular sobre o

leitor; depois, o fantástico mantém o suspense durante a narração; e, por fim, o fantástico permite descrever o próprio universo fantástico. No conto de James, quanto à primeira resposta, existem os efeitos da narrativa sobre o leitor, conforme citado acima: o medo pelas crianças. Já, quanto à segunda, James opta por uma personagem-narrador e, por esse fator, as suas palavras se tornam inconfiáveis. Por último, a própria construção do texto e sua linguagem o caracterizam como gênero fantástico.

O conto, conforme citado anteriormente, permite, também, a interpretação deste enquanto uma história da histeria de uma preceptora. Neste caso, conforme apontado por Freud e Breuer (2016), os sintomas incluiriam distúrbios de visão, alucinações visuais recorrentes, ataques histéricos, convulsões, entre outros. Em *A Volta do Parafuso*, considera-se que a preceptora sofre possivelmente de alucinações visuais recorrentes, que são associadas por causalidade aos antigos empregados da casa. Para Cargill (1963, p. 241), referindo-se a Edmund Wilson, ela é ainda uma jovem agitada e ansiosa, apaixonada pelo patrão, e que posteriormente tem pensamentos confusos sobre ele em Bly e, a partir deste ponto, ocorre sua primeira visão. As crianças são colocadas como cúmplices dos supostos fantasmas; contudo, isso não se comprova durante a narrativa e, como se observa ao longo do texto de James, ninguém, a não ser a governanta, vê os fantasmas. Nesse sentido, Pen (2010) corrobora com a ideia de que, talvez, as figuras de fantasmas projetadas pela mente da preceptora sejam uma resposta aos desejos reprimidos desta. Logo, observa-se que não é dada ao leitor qualquer evidência a respeito do evento traumático que ocasiona a histeria. Entretanto, lembra-se que o histérico sofre de reminiscências (FREUD; BREUER, 2016). Ou seja, nada é dito sobre como a histeria se origina, mas, ao mesmo tempo, são colocadas evidências no texto que possibilitam tal interpretação: as reminiscências. Sendo assim, reitera-se que a histérica pode não ter consciência do evento causador e sofrer pelos efeitos provocados que, neste caso, são as alucinações.

Quanto à adaptação *The Turn of the Screw*, dirigida por Fywell, encontra-se um filme que segue basicamente as mesmas intenções do conto: a criação de um efeito de suspense constante, em que há a hesitação a respeito do que é narrado, já que o espectador tem acesso as cenas oportunizadas pela narração da personagem Ann. Apesar de considerar-se aqui a adaptação como uma obra independente, esta, ainda assim, é “assombrada” pelo texto original, possuindo uma relação declarada com a outra obra (HUTCHEON, 2013). Nesse sentido, Fywell opta por realizar diversas mudanças no filme, se comparado ao texto escrito, como, por exemplo, o tempo em que a história se passa é outro; certas personagens recebem nomes; fatos antes incertos no conto tomam forma no filme, como a morte de Miles; novas personagens

surtem, como o psiquiatra e a empregada Carla, entre outras alterações. Percebe-se que essas escolhas influenciam diretamente o desenrolar da história, conforme tratado acima, ao mesmo tempo em que o diretor mantém o clima fantástico.

Na adaptação fílmica é mantida a incerteza sobre a questão das crianças verem ou não os fantasmas; sobre a preceptora ver ou não os fantasmas, enquanto que a sra. Grose afirma não ver nada; a relação suspeita entre Miles e Ann, entre outras. Isto é, enquanto que ao mesmo tempo há a construção da ideia de que os fantasmas existem e estão em Bly à procura de Miles e Flora, há a desconstrução da mesma, pela exposição de imagens que evidenciam os desejos da preceptora pelo patrão, seus sonhos com este, corroborando com a ideia de que ela é histérica. Ademais, o filme se inicia com a preceptora em um hospício, coisa jamais mencionada no conto, fato que acaba por levar o espectador a concluir, antecipadamente, que ela sofre de alguma doença mental, por se encontrar naquele lugar.

Neste caso, cabe ao espectador o mesmo papel atribuído ao leitor anteriormente, é ele quem decidirá se as figuras de Peter Quint e da srta. Jessel são fantasmas, ou se tratam-se de projeções da mente causadas pela histeria. Esta última ideia é evidenciada no filme, pelas constantes insinuações sexuais presentes na adaptação, pela preceptora encontrar-se no hospício e pela instabilidade de sua narração. Contudo, igualmente ao conto, a adaptação não permite uma conclusão indubitável, pois pode se tratar de um filme de fantasmas. Logo, Ann encontra-se em um hospício injustamente, já que Quint e a srta. Jessel são fantasmas propriamente ditos; ou pode se tratar de um caso de histeria, tudo (os fantasmas, seus desejos, etc) não passa de sintomas apresentados pela preceptora, que acredita que são fatos reais, mas, na verdade, seriam apenas projeções de sua mente.

## REFERÊNCIAS

BARRIGA, Pilar C. **Types of ambiguity in the turn of the screw by Henry James**. 2015-2016. 28 f. Trabalho de Fin de Grado. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2016. Disponível em: <[https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/18836/1/TFG\\_F\\_2016\\_30.pdf](https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/18836/1/TFG_F_2016_30.pdf)>. Acesso em: 11 mar. 2018.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London; New York: Routledge, 2005. Disponível em: <<http://www.academia.edu/5307551/144174613-Fred-Botting-Gothic-the-New-Critical-Idiom-Bookos-org>>. Acesso em: 10 out. 2017.

\_\_\_\_\_. Introduction: negative aesthetics. In: \_\_\_\_\_. **Gothic**. London; New York: Routledge, 2014. p. 1-19. Disponível em: <<http://engl602-nixon.wikispaces.umb.edu/file/view/Botting-Gothic%20copy.pdf/588339768/Botting-Gothic%20copy.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2017.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria**. 1. ed. v. 2. Tradução de Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CAMARANI, Ana L. S. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2014. (Coleção Letras; 9).

CARGILL, Oscar. The Turn of the Screw and Alice James. In: **Modern Language Association**. n. 3, v. 78, pp. 238-249, jun. 1963. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/460866?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/460866?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 2 abr. 2018.

CEVASCO, Maria E; SIQUEIRA, Valter L. **Rumos da Literatura Inglesa**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 1985.

FAUST, Ivan L. B.; XAVIER, Rodrigo A. de C. A travessia em outra volta do parafuso: uma análise do elemento fantástico no romance de Henry James. In: **Revista Abusões**. Rio de Janeiro, v. 05, n. 05, p. 82-107, 2017. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/30286>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

FELISBERTO, Luis F. S.; FORTES, Rafael A. O horror na Literatura: uma perspectiva de H. P. Lovecraft sobre o desconhecido e o sobrenatural. In: BARROS, Fernando M. de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. **O medo como prazer estético: (re)leituras do gótico literário**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2015. p. 26-62. Disponível em: <[http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_tfc\\_literatura/O\\_medo\\_como\\_prazer\\_est%C3%A9tico.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/O_medo_como_prazer_est%C3%A9tico.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2017.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Edição standard brasileira. Comentários e notas de James Strachey, em colaboração com Ana Freud, assistido por Alix Strachey e Alan Tyson. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 234-269.

GAMBA, Janaina dos S. **Cara de vilão: aspectos complexos na construção do personagem-tipo do vilão em filmes de horror**. 2014. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)

– Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4600/1/464517.pdf>>. Acesso em: 4 maio 2018.

GIANNETTI, Louis. **Understanding movies**. 11. Ed. Nova Jersey: Prentice Hall, 2007. Disponível em: <<http://teachers.sduhsd.net/sfarris/Understanding%20Movies.pdf>>. Acesso em: 09 out. 2017.

GUTMAN, Guilherme. The turn of the screw: sobre Henry James, William James, cérebros e fantasmas. *In: Alea*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 79-100, jan./jun. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2005000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2005000100006&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 10 out. 2017.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução de Maria L. L. da Silva. 1. ed. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013. Disponível em: <<http://asdfsfiles.com/acf?pt=X96nfw3NwAQMsShdiFZk3tS1Pct9b3lv1y8eNgC1H%2BI%3>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. 2. reimp. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? Tradução de Francisco Achcar. *In: \_\_\_\_\_*. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

\_\_\_\_\_. **A arte do romance: antologia de prefácios**. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. **A volta do parafuso**. Tradução de Marcos Maffei. São Paulo: Hedra, 2010.

MORÊS, Moara F. **Literatura e tradução: universos fantásticos**. 2014. 106 f. Monografia – Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <[http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9515/1/2014\\_MoaraFrancaMores.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9515/1/2014_MoaraFrancaMores.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2018.

PARKINSON, Edward J. **The Turn of the Screw – a history of its critical interpretations 1898 – 1979**. Disponível em: <<http://www.turnofthescrew.com/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

PEN, Marcelo. Introdução: o leitor de James e o bafo quente do abismo. *In: JAMES, Henry. A Volta do Parafuso*. Tradução de Marcos Maffei. São Paulo: Hedra, 2010.

PETROVA, Maria. **A poética do romance gótico na coletânea Noites em uma granja de Dikanka de N. V. Gógol**. 2016. 236 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-26082016-131932/pt-br.php>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation: the new critical idiom**. London and New York: Routledge, 2006.

SANNA, Antonio. “The Turn of the Screw”: applying Foucault’s concept of Power/Knowledge to Henry James’ tale. *In: EAPSU Online: A Journal of Critical and Creative Work*. Pennsylvania, v. 04, fall 2007. Disponível em: <<http://eapsu.org/resources/Documents/EAPSU%20Online%20-20Volume%20Four.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

SCOTTI, Sérgio. A histeria em Freud e Flaubert. *In: Estudos de psicologia*, Natal, v. 7, n. 2, p. 333-341, jul. 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-294X2002000200014&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2002000200014&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 12 out. 2017.

SILVA, Thais M. G. da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. *In: Anuário de Literatura*. Florianópolis, n. 2, v. 17, p. 181-201, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2012v17n2p181/23272>>. Acesso em: 4 maio 2018.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *In: Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 9 out. 2017.

STAMATO, Ana B. T.; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia P. A influência das cores na construção audiovisual. *In: Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Bauru, SP: Intercom, 2013. s/p. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1304-1.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

THE TURN of the screw. Direção: Tim Fywell. Produção: Colin Wratten. Reino Unido (UK): British Broadcasting Corporation (BBC), 2009. Disponível em: <[https://www.amazon.com/gp/product/B00ZRJA9UU?ie=UTF8&offerASIN=B00ZRJA9UU&purchasetoken=b0P0ZDqU0htUTU0cvNP7oCMv2lOPKHn49Y92Sdywrog&triggerPurchase=1&claim\\_type=EmailAddress&new\\_account=1&](https://www.amazon.com/gp/product/B00ZRJA9UU?ie=UTF8&offerASIN=B00ZRJA9UU&purchasetoken=b0P0ZDqU0htUTU0cvNP7oCMv2lOPKHn49Y92Sdywrog&triggerPurchase=1&claim_type=EmailAddress&new_account=1&)>. Acesso em: 15 out. 2017.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4. ed., 3. reimp. Tradução de Leila Perrone. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed., 2. reimp. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Série Debates, n. 98).