



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, CAMPUS XXIII
Curso de Letras, Língua Inglesa e Literaturas

Danilo de Oliveira dos Santos

**A NOVELA JAMESIANA NO CINEMA: UMA ANÁLISE
COMPARATIVA ENTRE A ESTRUTURA NARRATIVA DE A
THE TURN OF THE SCREW E ADAPTAÇÃO FÍLMICA *THE
INNOCENTS*.**

Seabra, Ba

2021

Danilo de Oliveira dos Santos

**A NOVELA JAMESIANA NO CINEMA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA
ENTRE A ESTRUTURA NARRATIVA DE *THE TURN OF THE SCREW* E
ADAPTAÇÃO FÍLMICA *THE INNOCENTS*.**

Monografia apresentada ao Curso de Letras
língua inglesa e literaturas da Universidade do
Estado da Bahia, como requisito institucional
para obtenção do título de Licenciado em Letras
língua inglesa e literaturas.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Félix

Seabra, Ba

2021

Danilo de Oliveira dos Santos

**A NOVELA JAMESIANA NO CINEMA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA
ENTRE A ESTRUTURA NARRATIVA DE *THE TURN OF THE SCREW* E
ADAPTAÇÃO FÍLMICA *THE INNOCENTS*.**

Monografia apresentada ao Curso de Letras
língua inglesa e literaturas da Universidade do
Estado da Bahia, como requisito institucional
para obtenção do título de Licenciado em Letras
língua inglesa e literaturas.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Félix

Prof. Dr. José Carlos Félix Juranda – UNEB (Orientador)

Prof. Dra. Juliana Cristina Salvadori – UNEB (Banca examinadora)

Prof. Ma. Gracielia Novaes da Penha – UNEB (Banca examinadora)

Seabra, 28 de fevereiro de 2020.

À minha família, em especial meus pais. Essa conquista é por vocês.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Abelita e Júlio, meu porto seguro.

À UNEB por oportunizar que a zona rural seja digna das letras, da pesquisa, do ensino e da extensão.

A professora Raphaella Oliveira, que sempre acreditou que seríamos grandes.

A Neide Viana pelo alento, Suelma de Souza pelo companheirismo e a Juliana Santana por ser meu modelo de pesquisador, a qual revisou exaustivamente este trabalho desde a Iniciação científica, as três, partes constituintes do eu que represento na universidade hoje.

À amiga Daniela Lázaro cuja garra me inspira.

A Larissa Teixeira, que esteve presente em boa parte de minha vida acadêmica.

À Salvadori, outra das julianas que todos deveriam ter em suas vidas pela escolha (pois ela quem nos escolhe), inspiração, sensibilidade e talento em desenvolver um trabalho caro para a universidade pública de qualidade.

A meu orientador, Dr. José Carlos Félix pelos ensinamentos.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos colegas e amigos que de alguma forma fizeram parte desse processo.

A teoria de Freud, segundo a qual a crença nos fantasmas provém dos maus pensamentos dos vivos relativamente aos mortos, mais precisamente, da lembrança de antigos desejos de morte, é excessivamente esquemática. O ódio pelos mortos é, ao mesmo tempo, ciúme e sentimento de culpa. Quem ficou para trás sente-se abandonado e imputa sua dor ao morto, tomando-o como sua causa. [...] A maneira pela qual muitas pessoas reorganizam a vida após a morte de um parente, dedicando um culto activo ao morto ou, ao contrário, racionalizando o esquecimento como prova de tato, é a contrapartida moderna da aparição de fantasmas, que, não sublimada, continua a grassar no espiritismo. Só a perfeita conscientização do horror que temos pelo aniquilamento estabelece um verdadeiro relacionamento com os mortos: a unidade com eles. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 177-178).

RESUMO

Este trabalho é desdobramento da pesquisa de iniciação científica desenvolvida em 2018 e tem como objeto de estudo a novela modernista *The Turn of The Screw* (1898) de Henry James, e a adaptação cinematográfica *The innocents* (1961), dirigida por Jack Clayton com roteiro de William Archibald e Truman Capote. Tenciona-se analisar comparativamente novela e filme a fim de examinar como a mídia visual emprega estratégias para reconstruir/adaptar os efeitos apresentados pela estrutura narrativa da novela. Nesse sentido, é utilizada a análise estrutural para examinar quais estratégias textuais foram utilizadas na construção da narrativa, o que a posteriori subsidia a análise comparativa em si, a fim de verificar como a adaptação lida com pressupostos jamesianos como a ambiguidade narrativa construída por diferentes pontos-de-vista, e quais efeitos e protocolos cinematográficos foram utilizados como recurso para reconstruir/adaptar os efeitos gerados pela novela. Para dar suporte a este estudo, utilizamos Genette (1995, 2011), Todorov (2006, 2011), Barthes (2011) e Friedman (2002) para análise estrutural e para apoiar as discussões acerca de estrutura narrativa, Stam (2000) Monaco (2000) Aumont *et al.* (1995, 2004) para entender os procedimentos e aspectos técnicos da teoria do cinema.

Palavras-chave: *The Turn of the Screw*. *The innocents*. Análise comparativa. Estrutura narrativa. Adaptação.

ABSTRACT

This work is result of scientific initiation research set in 2018, It studies Henry James' modernist novella *The Turn of The Screw* (1898) and its cinema adaptation *The Innocents* (1961), directed by Jack Clayton and scripted by William Archibald and Truman Capote. The main aim of this work is to analyze comparatively novella and movie to check how the visual media applies methods to rebuild/adjust the effects resulting of novella's narrative structure. In this way, the research explore narrative structural analysis as approach to check which textual strategies are applied in the novella's narrative establishment, afterwards, it supports the comparative analysis itself, in order to analyze how the film adaptation deals with jamesian premises as narrative ambiguity plotted by different point of views, and which effects and cinematographic techniques are applied to rebuild/adjust the generated effects by the novella. To support this work Genette (1995, 2011), Todorov (2006, 2011), Barthes (2011) e Friedman (2002) are consulted to support discussions about narrative structure and structural analysis, whereas Stam (2000) Monaco (2000) Aumont *et al.* (1995, 2004) are consulted to understand the procedures and technical aspects of film theory.

Keywords: *The Turn of the Screw*. *The innocents*. Comparative analysis. Narrative structure. Adaptation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Entrevista (Plano conjunto, Normal, Perfil/3/4)	57
Figura 2 - Entrevista (Plano conjunto, Normal, Perfil/3/4)	57
Figura 3 - Constrangimento (Close, Normal, 3/4)	58
Figura 4 - Distância (Plano conjunto, Normal, 3/4)	58
Figura 5 - Cortejo (Meio primeiro plano e Close, Normal, 3/4)	58
Figura 6 - Cortejo (Meio primeiro plano e Close, Normal, 3/4)	58
Figura 7 - Srta. Jessel no lago (Plano Geral, Normal, Frontal)	59
Figura 8 - Giddens confronta Flora (Close, Normal, Perfil)	59
Figura 9 - Movimentação de Srta. Grose, Flora e Srta. Giddens (Plano conjunto, Normal, Frontal)	60
Figura 10 - Avistamento (Plano conjunto, Normal, De nuca)	60
Figura 11 - Estátua ao fundo em profundidade – Exemplos de posicionamento (Close, Normal, Perfil) (Plano conjunto, contra-plongée, 3/4)	62
Figura 12 - Peter Quint/Estátua observa os dois – Exemplo de posicionamento (Plano Médio, Plongée, Perfil)	62
Figura 13 - Giddens ouve vozes ao ajustar o fogo (Close, Normal, Quase Frontal) (Plano detalhe, Plongée, 3/4)	63
Figura 14 - Giddens ouve vozes: Expressão da atriz desorientada, sensorial em confusão (Plano médio, Plongée, De cima) (Meio Close, Normal, 3/4)	63
Figura 15 - Sugestão, foco na janela (Meio Close, Normal, Quase De Nuca) (Plano detalhe, Normal, Quase Frontal)	64
Figura 16 - Sugestão/Movimento à janela (Plano detalhe, Normal, Quase Frontal)	64
Figura 17 - Momento exato do susto / Espanto da governanta (Close, Normal, perfil) (Close, Normal, Frontal)	65
Figura 18 - Estátua em foco (Close/Big close, Ângulo oblíquo, Frontal)	65
Figura 19 - Miles no Jardim visto de cima e Miles e Flora na escada - Exemplos de Plongée (Plano Geral, Plongée, De cima) (Plano Médio, Plongée, De cima)	66
Figura 20 - Miles e Flora na escada e Peter Quint e Miles - Exemplo de Contra-plongée (Plano Médio, Contra-plongée, Frontal) (Big Close, Contra-plongée, Frontal)	66

Figura 21 - Exemplos de cortes que simulam a visualização em primeira e terceira pessoa. (da esquerda para a direita de cima para baixo).....	68
Figura 22 - Ambiguidade da visão (Big Close, Normal, 3/4)	69
Figura 23 - Exemplos de planos acinzentados	73
Figura 24 - Caracterização pacífica/doçura da governanta (Close, Normal, Quase Frontal).	74
Figura 25 - Relação angelical da criança e afeto da governanta (Plano conjunto, Normal, perfil).	74
Figura 26 - Ponto iluminado sobre o garoto (Plano conjunto, Normal, Frontal).....	74
Figura 27 - Sequência de fotogramas, sombreamento do rosto da personagem (Big close, Normal, Frontal).....	74
Figura 28 - Nitidez Gradual de Peter Quint (Big close, Normal, frontal).....	75
Figura 29 - A súplica de Srta. Giddens (Big close, Normal/parcialmente fora de campo, Perfil).....	76

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DVD	<i>Digital Versatile Disc</i> , (em português, Disco Digital Versátil)
Dr.	Doutor
PICIN	Programa de Iniciação Científica (da UNEB)
ref.	Referência
Srta.	Senhorita
trad.	Tradução
TToS	The Turn of The Screw
UNEB	Universidade do Estado da Bahia

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	17
2.1 O <i>magnum opus</i> de Henry James.....	17
2.2 Análise Estrutural da Narrativa.....	20
3. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA JAMESIANA	25
3.1 Os “três” pontos de vista.....	25
4. AS TRÊS ESTRATÉGIAS ARTICULADAS.....	34
4.1 Narrativa de moldura – <i>Frame story</i>	34
4.2 Prenúncio – <i>Foreshadowing</i>	37
4.3 A ambiguidade sombreada – <i>Chiaroscuro</i>	40
5. A COMPOSIÇÃO VISUAL DO FILME.....	47
5.1 <i>The Innocents</i> (1961)	52
5.1.1 A novela jamesiana no cinema – <i>The Innocents</i>	53
5.1.2 Montagem de planos de ângulos subjetivos e profundidade acentuada	56
5.1.3 Focalização / enquadramento da protagonista	66
5.1.4 Alto contraste / dualidade monocromática / <i>Chiaroscuro</i>	71
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82

1. INTRODUÇÃO

Esta monografia resulta da pesquisa de iniciação científica “*The (re)turn of the screw*” uma análise comparativa na adaptação de ponto de vista e enredo entre A volta do parafuso de Henry James e versão cinematográfica Os Inocentes” desenvolvida no período 2017/2018 financiada por PICIN-UNEB e orientada pelo professor Dr. José Carlos Félix.

O estudo tem por objetivo analisar comparativamente a novela *The Turn of The Screw*¹ de Henry James, e o filme *The Innocents* (1961)² que adapta seu enredo, dirigido por Jack Clayton com roteiro de William Archibald e Truman Capote, de modo que, o método de análise escolhida permite considerar como elementos estruturais da narrativa e estruturantes da novela são apresentados pela adaptação cinematográfica.

Desde o final do século XIX para o início do século XX a literatura correspondente disponível para as áreas de Teoria literária e adaptação fílmica tem se expandido. O movimento decorre da expansão dos estudos narratológicos e cinematográficos, com destaque para o papel do narrador e as teorias do ponto de vista, assim como o expressivo desenvolvimento do uso de protocolos fílmicos pela indústria cinematográfica, o que se tornou o principal recurso de análise das produções audiovisuais.

Os discursos fílmico e literário têm diversos elementos em comum, personagens, enredo, ambientação, entre outros, esta pesquisa analisa esses elementos em ambas produções. A estrutura narrativa pode ser notada no texto por meio do modo narrativo e técnicas literárias, e no filme ao verificar as técnicas cinematográficas e protocolos fílmicos. No decorrer dos 05 capítulos, intentamos analisar e comparar a novela jamesiana *The Turn of The Screw* (1898), e *The Innocents* (1961) a fim de responder três questões norteadoras, a primeira delas referente à narração da novela, como estratégias narrativas constroem a

¹ Títulos diversos em português: “A volta do parafuso” (1998, editora Ediouro, trad. Olivia Krähenbühl); (2004, Landmark, trad. Francisco Carlos Lopes); (2006, Martin Claret, Luciano Alves Meirá); (2008, L & PM Editores, trad. Guilherme da Silva Braga); (2009, Rideel, trad. Ana Carolina Vieira Rodrigues); (2010, Hedra, Marcos Maffi); (2015, Best Bolso, trad. João Gaspar Simões), “A outra volta do parafuso” (2011, Penguin Classics, trad. Paulo Henriques Britto), “Os inocentes” (2000, Scipione, Cláudia Lopes), “Outra Volta do Parafuso” (2010, Abril, trad. Brenno Silveira), “O aperto do Parafuso” (2013, Sistema Solar, Aníbal Fernandes).

² O filme não recebeu dublagem brasileira. Foi comercializado em DVD legendado em português no país.

ambiguidade? Tendo sabido isso, partimos para o filme e tentamos responder como lida com a ambiguidade construída pela articulação dos pressupostos jamesianos, e, por fim, quais técnicas cinematográficas são utilizadas para adaptar os efeitos gerados pelos elementos textuais da novela.

Em *The Turn of The Screw* o enredo se desenvolve acerca da personagem da preceptora, não nomeada, uma jovem moça, típica donzela vitoriana³ que passa a cuidadora de duas crianças no interior de Bly do século XIX. Trata-se de uma Novela (em inglês *Novella*), um gênero literário com características singulares, maior em extensão do que um conto e menor que um romance. Esta é mais uma das histórias de James mensalmente publicadas em periódicos de revistas tanto londrinas quanto nova-iorquinas.

A novela chega a seu ápice ao incitar ao leitor discussões minuciosamente construídas no decorrer da narrativa, e que permanecem inconclusivas, seja pelo debate da sanidade da personagem principal e sua confiabilidade, seja pelo debate da aparição de presenças possivelmente fantasmagóricas. Fatores como o prenúncio de fatos narrados por um narrador oculto, e outras discussões que o leitor faz a si próprio no intuito de responder às questões motivadas pela novela, são interligados em uma narrativa intrincada, na qual, quanto mais se lê, menos se tem certeza.

Por outro lado, o filme, apesar da diferença de mídia, é aclamado pela crítica como satisfatória e uma das mais famosas adaptações do texto original, é claramente popular segundo levantamentos prévios. *The innocents* é estrelado pela experiente Deborah Kerr, que dá vida ao papel extremamente complexo da preceptora, um dos fatores que somam à elevada popularidade e credibilidade da adaptação no meio cinematográfico, mesmo Kerr tendo visivelmente uma idade muito mais elevada do que a jovem preceptora descrita na novela. O título é o mesmo da peça teatral que serviu de base para o texto inicial da adaptação, que por sua vez trabalhava com a proposição de que a teoria dos eventos sobrenaturais realmente procedia. Com o roteiro final, Capote ficou responsável por introduzir a ambiguidade explorada na novela, oferecendo novas possibilidades de interpretação incorporando a forte psicologia da personagem à trama.

³ Críticos creem se tratar de uma espécie de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë pela similaridade entre as personagens, e pelo puritanismo vitoriano em que a história transcorre.

Com base na análise e comparação dos objetos aqui apresentados, esta pesquisa buscará tecer considerações acerca da efetiva utilização de técnicas cinematográficas para sugerir interpretações ambíguas no filme, tal qual a efetiva utilização de técnicas textuais experimentais modernistas para a geração de ambiguidade na novela. Diferentes teorias analíticas discutem possíveis interpretações que a novela proporciona, este é um dos fatores pelos quais é referência no meio literário modernista. Esta novela jamesiana é conhecida pela recusa em fornecer ao leitor um final conclusivo devido a sua construção ambígua de narração, o que por sua vez incita um debate não apenas sobre a veracidade dos fatos relatados, mas também da credibilidade dos mesmos quando narrados por uma donzela vitoriana.

As diversas problemáticas da novela podem ser estudadas à luz da teoria “aparicionista/não aparicionista” como define Parkinson (1991)⁴ devido ao debate racionalista que a mesma incita, ou por outras correntes analíticas como o viés fantástico; a teoria psicanalítica e a crítica feminista, porém, optamos pela análise estrutural da novela, respeitando a autonomia do texto, tendo-o como objeto de si, na perspectiva, como diz Beach (1932) citado por Friedman (2002, p. 167) em que “a estória se conte, conduzida pelas impressões dos personagens”. No esforço de identificar os elementos evidenciados e analisar os fenômenos textuais que compõem a novela, imergimos na narrativa.

A monografia é dividida em seis capítulos com onze subtópicos, sendo os quatro primeiros capítulos de análise textual, o quinto de análise fílmica comparativa e o sexto de considerações finais. Nos capítulos um e dois lê-se uma introdução à expressão literária de Henry James, bem como a fundamentação metodológica da análise da novela. O capítulo três discorre sobre a construção da narrativa, examinando o elemento central da trama, o ponto de vista, neste caso, os pontos de vista.

No capítulo quatro “As três estratégias narrativas articuladas” discutimos estratégias empregadas por Henry James para criar ambiguidade, principais táticas que geram efeitos de imprecisão na novela, narrativa de moldura, prenúncio e *chiaroscuro*. A partir dessa primeira análise, no capítulo cinco “A composição visual do filme” é apresentada a análise fílmica explorando a produção visual da

⁴ Dr. Edward J. Parkinson crítico jamesiano. (ver: PARKINSON, E. J. **The Turn of the Screw A History of Its Critical Interpretations 1898 – 1979**. Missouri: Saint Louis University, 1991.)

adaptação e examinando como esses elementos formais e temáticos são transpostos para a adaptação fílmica, particularmente, no que se refere aos impasses gerados pela conjunção, em um mesmo objeto, de técnicas narrativas experimentais modernistas e protocolos fílmicos do cinema como: narrador câmera (focalização), montagem, trilha sonora, entre outros para no capítulo final tecer considerações sobre os resultados alcançados.

2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2.1 O *magnum opus* de Henry James

*A second chance—that's the delusion. There never was to be but one. We work in the dark—we do what we can—we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of art. — Henry James, The Middle Years.*⁵

Henry James (1843-1916) foi um grande crítico, ensaísta e escritor américo-britânico, com vasta obra que vai desde contos (*Short Stories*) até peças de teatro (*Theater plays*). Nascido em Nova York, James estudou advocacia na Universidade de Harvard até que se descobriu e investiu na carreira de escritor. Assina uma grande quantidade de escritos, dentre eles, diversas novelas, gênero pelo qual era famoso, muitas das quais retratam o *ethos* europeu e norte-americano ao evocar um confronto de valores e virtudes de povos e da época vitoriana.

A obra do autor carrega características bastante acentuadas que permitem uma certa semelhança entre elas. A escrita jamesiana é intrincada devido a junção de fatores basilares que se anunciam na narrativa, assim como ocorre em *The Portrait of a Lady* (1981)⁶; utiliza de referência geográfica para marcar o embate de valores do velho e do novo mundo como em *The Ambassadors* (1903)⁷; apresenta complexidade de uma protagonista feminina como em *What Maisie Knew* (1897)⁸ ou usa de realismo psicológico pra delinear a narração a partir de um ponto de vista que retrata a consciência do narrador, a exemplo de *The Turn of The Screw* (1898)⁹, elementos comuns a grande parte dos escritos do autor e que constituem uma estilística própria. Em consonância a isso, Todorov diz que

Pois, por um lado, a obra literária não é jamais “original”, ela participa de uma rede de relações entre ela mesma e as outras obras do mesmo autor, da mesma época, do mesmo gênero. Se se dá à palavra gênero um sentido generalizado, poder-se-ia dizer que a obra não existe nunca fora do gênero:

⁵ "Uma segunda chance - essa é a ilusão. Nunca deveria haver apenas um. Trabalhamos no escuro - fazemos o que podemos - damos o que temos. Nossa dúvida é nossa paixão e nossa paixão é nossa tarefa. O resto é a loucura da arte. - JAMES, Henry. **The Middle Years**. New York: Bibliolife, 2008, trad. nossa.

⁶ "Retrato de uma Senhora" – Caminho das letras, 2007.

⁷ "Os Embaixadores" - Cosac & Naify, 2010.

⁸ "Pelos olhos de Maisie" – Companhia das letras, 2010.

⁹ Versão consultada: "A outra volta do parafuso" – Companhia das letras, 2011, Tradução de Paulo Henrique Britto.

quer seja um gênero “pessoal” (constituído por todas as obras do escritor) ou “temporal” (pelas obras de um período) ou “tradicional” (como a comédia, a tragédia etc.). Em cada um desses casos, pode-se provar a realidade *formal* do gênero. (TODOROV, 2006, p. 19, grifo do autor).

Diversos estudiosos fazem ligação entre suas fases como escritor, a exemplo do crítico Leon Edel e do historiador Francis Otto Matthiessen dentre outros que fazem referência à escrita jamesiana comparando os níveis de complexidade/maturidade de cada publicação dividindo a obra em três fases. Para os críticos, a obra do autor é dividida pela fase de confrontação de valores entre novo e velho mundo (1870-1881), pela influência da corrente naturalista (1885-1890) e pelos “anos dramáticos” (1890-1904), período que escreveu TToS¹⁰.

Muitos elementos narrativos são incorporados às novelas de Henry James, o ponto de vista múltiplo, o fluxo de consciência, *foreshadowing*, narrativa de moldura entre outras técnicas experimentais modernistas utilizadas para “afetar” a experiência do leitor com efeitos textuais. Todorov (2006, p. 191) diz que não se trata apenas da “simples presença de acontecimentos sobrenaturais, mas pela maneira como os percebem o leitor e as personagens” os fantasmas de James são extensões da realidade, puro realismo psicológico. A crítica jamesiana classifica TToS como a peça mais importante da obra do autor, consolidado neste gênero, ao dar foco à consciência de seus personagens¹¹ prenuncia o que mais tarde viria a se tornar um método narrativo, tão bem explorado por Virginia Woolf, a qual era admiradora de seus escritos.

O modernismo foi uma fase que rendeu para a literatura de língua inglesa, Virginia Woolf, James Joyce, Joseph Conrad e Henry James estão entre os mais referenciados autores, de forma que inovaram empenhando novas técnicas literárias características do período pós-vitoriano. Para Todorov (1939, p. 165) o século XIX vivia “numa metafísica do real e do imaginário” e a literatura foi o próprio objeto de evolução, subvertendo a uma nova literatura, pois as palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam.

¹⁰ A partir deste ponto nos referimos à *The Turn of The Screw* por sua abreviação (TToS) que corresponde à versão de 2011 da Penguin Classics aqui utilizada: JAMES, Henry. **The Turn of the Screw**. London: Penguin Classics, 2011.

¹¹ Coincidentemente Henry James era irmão de William James, psicólogo que cunhou o termo fluxo de consciência (*Stream of consciousness*) no livro *Principles of Psychology* (1890), que veio a ter uso expoente como técnica literária na ficção do século XX.

Assim como Joyce, famoso pelo Fluxo de Consciência, James foi um dos percursores do Realismo Psicológico, técnica que valoriza a caracterização da vida comum, que em *The Turn of The Screw* “afasta” interpretações “fantásticas” da novela, o que por sua vez também faz o movimento inverso quando sugere interpretações ambíguas sobre a consciência da protagonista, quem conduz a caracterização da novela baseada em referências psicológicas, sociais e suas memórias, parte de uma consciência ampla da narradora.

Em *As estruturas Narrativas* (2006), Todorov assevera que o gênero fantástico não se limita à fórmula padrão de “histórias de fantasmas”, o que explicaria a escolha de James pelo gênero, já que o autor “brinca” com a percepção do leitor em TToS, de forma que o experimento reforça um embate entre o extraordinário e o real. Desta forma, elementos antagônicos servem para alicerçar as incertezas do leitor, formando questionamentos sobre até onde a sua realidade similar dialoga com a do texto. Para o autor

Um fenômeno inexplicável acontece; para obedecer a seu espírito determinista, o leitor se vê obrigado a escolher entre duas soluções: ou atribuir esse fenômeno a causas conhecidas, à ordem normal, qualificando de imaginários os fatos insólitos; ou então admitir a existência do sobrenatural, trazendo pois uma modificação ao conjunto de representações que formam sua imagem do mundo. O fantástico dura o tempo dessa incerteza; assim que o leitor opta por uma ou outra solução, desliza para o estranho ou para o maravilhoso. (TODOROV, 2006, p. 191)

The Turn of The Screw é uma novela famosa pelo teor obscuro e complexidade de interpretação. David Bromwich, responsável pela edição de 2011, introdução e notas adicionais na publicação da *Penguin*¹² em um dos posfácios traduzidos de TToS questiona “Até que ponto nosso conhecimento da realidade pode ser desvinculado da psicologia da pessoa de quem dependemos para ter um relato fiel?” A começar pelos possíveis finais, Bromwich analisa o final inconclusivo de *The Turn of The Screw* e expõe duas possíveis interpretações para a cena final narrada que resulta na morte do garoto Miles, “seria um choque fatal pelo encontro confessado com o fantasma?” “Seria um sentimento súbito de medo pelas sugestões da preceptora?” Desta forma, é retratada a ambiguidade do ponto de vista narrativo, na qual nenhum tipo de convenção é vinculado à narrativa em perspectiva.

¹² JAMES, Henry. **A outra volta do parafuso**. Tradução de Paulo Henriques Britto. 1. ed. São Paulo: Penguin classics, 2011.

Existem inúmeros fatores que corroboram para o bom desempenho de uma narrativa no meio literário, ao surgir de um movimento gótico/horror/sombrio que despontou com uma nova dinâmica literária ao final século XIX, é que “*The Turn of The Screw*” se consagra como a maior obra de Henry James, seu *Magnum Opus*¹³, trama de diversos nuances, quase que cirurgicamente postos em um emaranhado de interpretações e sentidos guiados por uma consciência racionalizada que faz o leitor confuso pela ambiguidade de interpretação.

Publicada pela primeira vez em formato de série em doze capítulos pela revista *Weekly Collier*, de janeiro a abril de 1898, *The Turn of The Screw* é hoje a “História de Fantasma” mais analisada e ambígua de literatura de língua inglesa, e é o trabalho mais amplamente adaptado de Henry James, são releituras e reescritas em diversas mídias como: romance, conto, minissérie, novela e série para tv, música, peça teatral, musical, ópera e filme. Foi e continua sendo referência literária para demasiado número de produções que são lançadas a cada ano, inclusive, breve estreia série em formato de mídia digital (Netflix)¹⁴, além de ter-se conhecimento de outra adaptação em fase final de produção¹⁵, vale a pena ainda mencionar a adaptação brasileira “Através da Sombra” de 2016 da Europa Filmes.

Nos próximos capítulos intenta-se depreender o que aqui chamamos de “Pressupostos jamesianos”, os elementos literários que correspondem às estratégias textuais utilizadas por Henry James, princípios intrínsecos e características que correspondem à estilística própria do autor, elementos padrões utilizados para conceber o texto de forma a gerar ambiguidade.

2.2 Análise Estrutural da Narrativa

“O mistério nas letras tem isto de atraente: torna-se mais espesso à medida que se tenta dissipá-lo”. – Tzvetan Todorov (2006, p. 23).

¹³ “Expressão latina que significa « uma obra de arte de valor excepcional » e que muitas vezes é utilizada para identificar a melhor obra de um autor, por exemplo, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, ou *D. Quixote*, de Miguel de Cervantes. É, neste caso, sinônima de *obra-prima*.” - Ceia, C. (2019). MAGNUM OPUS - E-Dicionário de Termos Literários.

¹⁴ *The Haunting of Bly Manor (A Maldição da Mansão Bly - BR)* – Netflix, 2020.

¹⁵ *The Turning (Os órfãos)* - Universal Pictures, 2020.

Diante do impasse de analisar de maneira eficiente uma novela clássica de língua inglesa com tamanha relevância literária, tencionamos realizar o procedimento de análise estrutural da narrativa para conseguinte, a análise comparativa entre novela e adaptação. A análise aqui é subsidiada pelos ensinamentos de três teóricos formalistas, que auxiliam nosso entendimento de análise estrutural, Gérard Genette (2011), Tzvetan Todorov (2006, 2011) e Roland Barthes (2011) contemporâneos de uma corrente das ciências humanas que inspirada por Ferdinand Saussure depreende de um modelo conceitual que define as relações entre elementos num determinado modelo estrutural, a saber, o Estruturalismo.

O modelo aqui proposto inteira-se da pressuposição de um estudo da literatura – neste caso da novela *The Turn of The Screw*, (1898) – que tenha como foco o texto sobre ele mesmo, suas unidades narrativas e os elementos e combinações que formam a mensagem. Para Todorov (2006, p. 81) “[...] a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma”. Os três teóricos supracitados dialogam em uma teoria convergente dentro do formalismo francês, desta forma, Todorov (2006) diz que a análise estrutural

Não se satisfaz com uma pura descrição da obra, nem com sua interpretação em termos psicológicos ou sociológicos, ou mesmo filosóficos. Em outros termos, a análise estrutural da literatura coincide (em grandes linhas) com a teoria da literatura, com a poética. Seu objeto é o discurso literário mais do que as obras literárias, a literatura virtual mais do que a literatura real. (TODOROV, 2006, p. 80).

Análise estrutural evolui da tradição dos teólogos formalistas na busca de investigar a narrativa de forma conceitual, sequenciando seus imbricados níveis de significação, ao ter como base a estrutura da narração/discurso. Para Barthes (2011, p. 23) “embora constituindo um objeto autônomo, é a partir da linguística que o discurso deve ser estudado”, e complementa, “[...] tudo como a frase mediante certas especificações é um pequeno discurso”, sobre isso, para Genette (2011, p. 265) uma definição simplista de narrativa nada mais seria do que “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita”. Estes pensamentos nos fazem acreditar que a subjetividade dos elementos literários tal qual a mensagem

estética da narrativa é caracterizada pelo discurso narrativo, por isso há a necessidade de estudar primeiramente a narrativa.

Gérard Genette se preocupa em analisar a narrativa – o que Todorov (2011) irá chamar de história - de modo que o verbal retome o não-verbal. Para o autor, a representação é parte comissionada à narração, sendo assim a descrição – o que em Todorov (2011) está intrinsecamente ligado a discurso, – parte importante da narrativa, já que esta constitui – o que Barthes (2011) irá chamar de índices – as informações e referências (das personagens ou atmosfera) que fornecerão o entendimento da narrativa.

A saber, para Genette (2011, p. 274, grifo do autor), o estudo das relações entre o narrativo e o descritivo “reduz-se portanto, no essencial, a considerar as *funções diegéticas* da descrição, isto é, o papel representado pelas passagens ou os aspectos descritivos na economia geral da narrativa”, a descrição então, pode ter a função decorativa entre os ornamentos do discurso, – o que Barthes (2011) irá chamar de “catálise” – “a descrição longa e detalhada apareceria aqui como uma pausa e uma recreação na narrativa, de papel puramente estético, como o da escultura em um edifício clássico” ou explicativa e simbólica, “as descrições de roupas e móveis tendem em Balzac, e seus sucessores realistas, a revelar e ao mesmo tempo justificar a psicologia de seus personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito” o autor vai além sobre as relações do narrativo e descritivo, argumenta que

Toda narrativa comporta com efeito, embora intimamente misturadas e em proporções muito variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, de outro lado representações de objetos e personagens que são o fato daquilo que se denomina hoje a descrição. (GENETTE, 2011, p. 272)

Genette (2011, p. 275) argumenta que as diferenças que separam descrição e narração não tem existência semiológica, visto que estas são diferenças de conteúdo pois a narração “liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, e por isso mesmo acentua o aspecto temporal e dramático da narrativa”, ao revés, a descrição “parece suspender o curso do tempo e contribuir para espalhar a narrativa no espaço”, são operações semelhantes que utilizam os mesmos recursos linguísticos.

Em “As categorias da narrativa literária” Todorov (2011, p. 220-221) também discute essa relação entre história – em Genette narração – e discurso. História no

sentido “em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real” e discurso no sentido que existe um narrador, e diante dele um leitor que percebe a história, “neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los”. Para o autor, ambos os aspectos são igualmente literários. São separados os procedimentos do discurso em três grupos: Tempo da narrativa (relação entre o tempo do discurso e da história), Aspectos da narrativa (a maneira como a história é percebida pelo narrador) e os Modos da narrativa, (como o narrador expõe a história) para entender como ocorre o engendramento dos elementos narrativos na concepção do todo (o texto). Para Barthes (2011), por sua vez, existiriam três níveis de descrição: o nível das funções (conteúdo, detalhe, significado aparente); – em Todorov, significação – o nível das ações e nível da narração, – em Todorov, nível do discurso –, sendo esta uma forma de “definir as unidades narrativas mínimas” em um modelo conceitual no segmento do discurso narrativo.

A análise estrutural “precede” se por assim dizer, a “interpretação” de um conhecimento intuitivo focado na literatura, não se limita a um pensamento nivelado a seguir apenas a subjetividade de um saber empírico conforme esta ou aquela teoria, mas, progresso desta, se necessário. Todorov (2006, p. 80) argumenta que quando marxistas ou psicanalistas tratam de uma obra literária, não estão interessados no conhecimento desta obra sobre ela mesma, mas “no conhecimento de uma estrutura abstrata, social ou psíquica, que se manifesta através dessa obra”. Esta não é a proposta que este trabalho se dispõe a cumprir, alicerçamos então, a noção de análise estrutural aqui apresentada como parte constituinte da primeira fase deste estudo, mesmo que, além de teórico pareça descritivo em seu sentido ontológico, ou seja, estuda-se a descrição, e por vezes descreve, porventura.

A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo; por outras palavras, o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural. O termo “estrutura” tem pois aqui um sentido lógico, não espacial. (TODOROV, 2006, p. 80)

A análise estrutural deve ser mensurada a partir do estudo do texto como um todo, porém, para garantir o dinamismo deste trabalho tendo garantido a expressão conceitual da investigação da novela início, meio e fim, apresentamos apenas partes que aqui consideramos fundamentais para prosseguir rumo a análise comparativa. Reiteramos que esta leitura é possível pois segundo o pensamento de Todorov (2011), a interpretação vem do leitor, trata-se de vários fatores que interferem na “leitura” como o momento histórico e as crenças do leitor. A análise estrutural (leitura) proposta pelo projeto chegou às conclusões aqui apresentadas, – que podem ser lidas nos capítulos 3 e 4 – porém, outras leituras seguindo o mesmo esquema também são plausíveis.

3. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA JAMESIANA

3.1 Os “três” pontos de vista

“O ‘ponto de vista’ vem se tornando umas das distinções mais úteis disponíveis hoje ao estudioso da ficção”. – Norman Friedman, (2002, p. 167).

O elemento formal Ponto de Vista tem servido de base para estudos de Narratologia que tem se desenvolvido na corrente estruturalista. É por meio deste que o narrador é passível de análise ao examinar aspectos como posição, distância, ângulo de visão e outros componentes que fazem a mediação do texto ao leitor. Neste estudo, analisamos como os pontos de vista se comportam em empenhar efeitos na narrativa, em consonância ao que afirma Todorov (2006, p. 87) que “o objeto do estudo deve ser os modos narrativos, ou os pontos de vista, ou as seqüências, e não tal ou tal conto, em si mesmo e por ele mesmo”. Analisamos então, a instância mediadora, o elemento central de TToS, o Ponto de vista.

A partir da tipologia de Norman Friedman (2002), postulada complementando e fazendo referência aos estudos de Booth, Beach, Lubbock¹⁶ e outros estudiosos da narrativa jamesiana, pretendemos examinar a seguir – em convergência com a noção de análise estrutural da narrativa apresentada a priori – como a técnica artística Ponto de Vista contribui para a articulação de técnicas narrativas que geram o efeito de ambiguidade em TToS.

A tipologia de Norman Friedman (2002) segue a corrente estruturalista de Barthes, Todorov e Genette, e, tal qual, o autor faz uma distinção entre cena e sumário narrativo, outras terminologias equivalentes à noção de contar (*telling*) e mostrar (*showing*) seguindo o pensamento inicial de Platão e Aristóteles. – Para Genette e Barthes narrativa e descrição, para Todorov estória e discurso – A cena seria predominante nas narrativas modernas enquanto que o sumário narrativo nas “tradicionais”. Cena acontece ao surgimento de detalhes específicos e contínuos, como de tempo, ação e lugar, e Sumário Narrativo condicionado ao modo “simples” de narrar, exposição de série de eventos e variedade de locais em certo período de tempo.

¹⁶ Wayne C. Booth (1921-2005), Joseph Warren Beach (1880-1957), Percy Lubbock (1879-1965).

Friedman (2002) sistematiza os diferentes tipos de narrador para elucidar o problema técnico da ficção com o foco narrativo. Para o autor, para entender o narrador/foco narrativo é preciso levar em conta algumas questões, as quais intentamos responder: 1) Quem fala ao leitor? 2) De que posição em relação a estória ele a conta? 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? e 4) A que distância ele (narrador) coloca o leitor da estória?

A narrativa se constrói em *The Turn of The Screw* a partir de dois pontos de vista que se dividem em três esferas narrativas, cada qual tece distintas considerações sobre o relato em distintas formas de contar. Ao responder à primeira questão de Friedman temos três narradores que “falam” ao leitor (narram), são eles: o primeiro ao qual chamamos de autor/James ficcionalizado (ver 4.1) narra em relato retrospectivo que contém as falas de outro narrador-personagem; fala diretamente ao leitor; sabe o que os personagens sentem e os descreve segundo uma aproximação; se disfarça em uma narração “oculta”; controla todo relato em formato de memória assim como o tempo em que as coisas ocorrem, ocorreram e ocorrerão; alterna entre terceira e primeira pessoa; consegue descrever o sentimento dos outros personagens segundo observação; está incluso na cena; é um narrador-personagem, espécie de “Eu como testemunha”. Sobre este último Friedman (2002) revela:

A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão comum aos estados mentais dos outros; logo, seu característico distintivo é o autor que renuncia intencionalmente à sua relação em relação a todos os atores ou atores interpretados, e deixa sua testemunha contar para o leitor que entende como ele, como observador, poderia descobrir a maneira legítima. (FRIEDMAN, 2002, p. 176)

O segundo narrador, Douglas, nomeado pelo primeiro narrador, existe apenas na narração (suas falas) deste primeiro; primeira pessoa; pouca informação; tece considerações sobre personagem; anunciado como leitor do relato da terceira narradora.

O terceiro narrador também faz relato em primeira pessoa, o leitor se encontra enclausurado na mente da narradora-protagonista; foca e descreve as ações das personagens; fornece acepções; observa ao mesmo tempo que descreve o íntimo dos personagens, é, assim como o primeiro, um “Eu como testemunha” que tem controle sobre o tempo da narração.

Já tratando-se de lugar, o autor ficcionalizado narra do centro das ações e acontecimentos, fez/faz parte do relato passado como se fosse testemunha do que conta, e será narrado mais à frente por outro narrador; parece verossímil; do centro descreve a tudo e a todos segundo seu ponto de vista; há momentos em que fala diretamente ao leitor no espaço-tempo formulado no presente (no agora).

Crê-se que o ambiente narrativo do narrador Douglas é formado no mesmo cenário que o do primeiro narrador, já que ele é quem introduz suas primeiras falas, o contar que é prenunciado pelo primeiro narrador tem início no capítulo um e não no prólogo; também parece se portar ao centro no primeiro ambiente narrativo, porém fica distante quando narra; não é mostrado sua voz ou concepções. É importante destacar que há na novela três narradores, porém, apenas dois pontos de vista são observados. Douglas não emite voz narrativa de fato.

A narradora preceptora narra por vezes alternando, porém de dentro de sua própria consciência; o leitor é transportado para dentro da mente que estabelece o relato, sendo assim, a narradora obtém o controle sobre o que é mostrado e de que forma; faz entender o contexto por meio de suas ações; faz considerações sobre as personagens, suposições que servem de sugestões para o leitor tomar como verdade a história que se delineia segundo sua perspectiva.

Como canais de informação utilizados pelos narradores temos o primeiro e a terceira narradora valendo-se de percepções, descrição, memória, pensamentos, falas, acepções e impressões com um ângulo de visão de centro fixo. Assim como a distância que o leitor é colocado pelos dois narradores, alternando entre próximo e distante. Ao segundo narrador, Douglas, não se aplicam essas questões pois não há voz narrativa própria, suas falas aparecem sob a narração do autor ficcionalizado e somos levados a crer que ele está por trás da narração em primeira pessoa da terceira narradora, o que, conseqüentemente da forma que é narrado suprime essa voz narrativa.

Nenhum narrador tem acesso à mente dos personagens, o primeiro narrador além do centro, narra da periferia dos acontecimentos, infere e lança hipóteses de acordo com informações obtidas. O terceiro age da mesma forma do primeiro, porém em primeira pessoa, e também se utiliza das falas dos personagens narrados para sugerir interpretações e incitar ocorrências, por vezes conclui e por vezes apenas apresenta evadindo de uma conclusão dos fatos para que o leitor tome parte das possíveis situações, conta circunstâncias sem revelar suas noções

especificamente, por vezes na periferia dos fatos para o leitor tomar a titularidade em conduzir possíveis vieses de leitura do ocorrido, é interlocutor entre os fatos/personagens e o leitor, porém, mediado por Douglas que por sua vez é mediado por James ficcionalizado.

A ausência de um narrador onisciente contribui para formular a ambiguidade na narrativa, visto que, colabora para a desconfiança da terceira narradora e ela é o único canal entre a história e o leitor, sendo que, conta seguindo suas acepções e os narradores que a antecedem preanunciam seu relato. Sobre isso, Todorov anuncia que

Outros aspectos estruturais da novela podem também alterar seu caráter fantástico. Habitualmente, as histórias de fantasmas são contadas na primeira pessoa. Isto permite uma identificação fácil do leitor com a personagem (esta representa o papel daquele); ao mesmo tempo, a palavra do narrador-personagem possui características dúbias: ela está para além da prova da verdade, enquanto palavra do narrador, mas deve submeter-se a essa prova, enquanto palavra da personagem. Se o autor (isto é, um narrador não-representado) nos diz que viu um fantasma, a hesitação não é mais permitida; se uma simples personagem o faz, pode-se atribuir suas palavras à loucura, a uma droga, à ilusão, e a incerteza perde novamente sua vez. Em posição privilegiada com relação aos dois, o narrador-personagem facilita a hesitação: queremos acreditar nele, mas não somos obrigados a fazê-lo. (TODOROV, 2006, p. 192)

A novela é estruturada a partir do prólogo que tem a única e principal função de apresentar/caracterizar os ambientes narrativos 1) prólogo e 2) relato. Tudo no prólogo acontece com vistas a preparar o leitor para um episódio futuro que acontecerá. O ato de anunciar uma futura leitura de Douglas, de dar pistas sobre a próxima “narradora”, configura assim os artifícios do *Foreshadowing* (prenúncio), que além de instigar, trabalha em consonância ao impreciso ponto de vista do narrador, enquanto catalizadores da narrativa de moldura.

Cada um dos narradores da novela carrega suas particularidades nos pontos de vista apresentados. Tencionamos classificar o primeiro narrador como o autor ficcionalizado, ou seja, Henry James apaga os traços biográficos, ao mesmo tempo em que se introduz na novela. Na autoficcionalização, James se permite o papel de narrador quando se utiliza da terceira pessoa para se afastar de si mesmo (autor biográfico) na narrativa. Para Booth (1980, p. 91 apud REIS & LOPES, 1988, p. 18),¹⁷ “o autor implicado pode ser responsabilizado, quando muito, por uma atitude

¹⁷ REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

de harmonização global da narrativa, exercendo sobre o leitor um efeito que é o de permitir ‘a percepção intuitiva de um todo artístico completo’, como o trecho abaixo assinala:

“Poor Douglas, before his death—when it was in sight—committed to me the manuscript that reached him on the third of these days and that, on the same spot, with immense effect, he began to read to our hushed little circle on the night of the fourth.” (JAMES, 1898, p. 06, grifo nosso)¹⁸

Há uma mudança no tempo psicológico da narração, o narrador se põe sobre o plano futuro da narrativa, uma vez que a descrição do local, ambiente e do próprio Douglas, tratam-se de um relato de recuo de consciência do primeiro narrador no ato de lembrar dos fatos. O trecho permite inferir que num plano futuro o narrador esteve presente pós morte de Douglas, além de notar detalhes do que teria acontecido naquele dia, porém, percebe-se que é mais uma estratégia de James para conferir ao relato uma impressão mais “realista”.

O primeiro narrador (James ficcionalizado) perde espaço ao cumprir sua principal função no prólogo, apresentar o próximo narrador segundo suas considerações, conduzindo e descrevendo suas ações: *“It was this observation that Drew from Douglas – not immediately, but later in the evening – a reply [...]”* (JAMES, 1898, p. 03)¹⁹. A personagem Douglas existe somente na descrição do narrador inicial que não foi apresentado, é, desta forma, uma criação do seu relato. Com isso, Henry James prenuncia os acontecimentos que virão a *posteriori*, é senão, parte de uma estratégia de persuasão, de instigar o leitor à suspensão de descrença.

Primeiramente, Douglas só tem voz pela narração e apresentação do primeiro narrador, e a terceira narradora só tem voz pela narração de Douglas, ou seja, as três narrativas são dependentes e interligadas, porém fazem parte de âmbitos, épocas e locais diferentes.

¹⁸ “O pobre Douglas, antes de morrer — quando a morte já se anunciava —, confiou-me o manuscrito que lhe chegou no terceiro dia daquela temporada e que, no mesmo lugar, com grande impacto, ele começou a ler para nosso pequeno círculo silencioso na quarta noite.” (JAMES, 2011, p. 12, tradução de Paulo Henriques Britto, grifo nosso).

¹⁹ Foi essa observação que provocou em Douglas — não de imediato, porém mais tarde naquela mesma noite — uma reação que teve a interessante consequência que vou relatar. (JAMES, 2011, p. 07, tradução de Paulo Henriques Britto).

O segundo narrador é Douglas, ocupa o mesmo âmbito que o primeiro a quem chamamos de James ficcionalizado anteriormente. Em um primeiro momento também faz uso do retrocesso de consciência, uma vez que faz parte do relato do primeiro narrador tão quanto do terceiro, faz suposições, afirmações e tem o controle de narração, dividindo o mesmo âmbito narrativo que o primeiro narrador. Atua em primeira pessoa ao mesmo tempo em que é descrito em terceira por Henry James ficcionalizado: “[...] I remember the time and the place—the corner of the lawn, the shade of the great beeches and the long, hot summer afternoon. It wasn’t a scene for a shudder; but oh—!” He quitted the fire and dropped back into his chair.” (JAMES, 1898, p. 06, grifo nosso).

A narração é feita e sobreposta entre primeira e terceira pessoas do singular, o que confere uma ambiguidade narrativa entre o narrador dominante do âmbito narrativo. Douglas faz um relato em primeira pessoa puramente descritivo e retrospectivo, constrói a partir de seu ponto de vista a descrição do próprio cenário a ser descrito pela terceira narradora, de tardes quentes de verão e de grandes faias, espécies de árvores típicas da Europa, também utilizadas para marcar a relação geográfica característica dos escritos jamesianos, as quais fazem parte de outro cenário narrativo. Neste momento há uma sugestão de metanarrativa, um cenário do qual este narrador não pertenceria, porém está familiarizado. Seria Douglas o menino Miles? Se utilizando de um alônimo para fazer o relato? Assim como esta proposição existem outras que podem fazer mais esta tese ser considerada, como a paixão de Douglas pela terceira narradora e o fato desta ter sido babá de sua irmã, de ele ter voltado da escola como o garoto Miles, e até a diferença de idade relativamente similar entre eles assim como Miles e a narradora como destacado no trecho a seguir.

“She was a most charming person, but she was ten years older than I. She was my sister’s governess,” he quietly said. “She was the most agreeable woman I’ve ever known in her position; she would have been worthy of any whatever. It was long ago, and this episode was long before. I was at Trinity, and I found her at home on my coming down the second summer. I was much there that year—it was a beautiful one; and we had, in her off-hours,

*some strolls and talks in the garden—talks in which she struck me as awfully clever and nice.*²⁰ (JAMES, 1898, p. 05, grifo nosso).

Douglas é responsável ainda pela construção do terceiro plano de narração, (considerando separados os dois primeiros pontos de vista narrativos) uma vez que prenuncia o relato seguinte da governanta. Instaura uma incongruência pois no fim do prólogo, após o início do relato da terceira e última narradora, o primeiro âmbito narrativo apresentado é perdido e nenhum dos narradores iniciais é retomado ao final da narrativa.

O último ponto de vista narrativo é da cuidadora das crianças, que relata os fatos segundo sua consciência racionalizada, esta por sua vez só tem voz de relato através da leitura do segundo narrador. Constitui a maior parte da novela e é narrado também na forma de retrocesso de consciência. Trata-se de um ponto de vista feminino que revela um *ethos* da típica donzela vitoriana, que dá ênfase à cena atentando-se aos detalhes sensoriais.

[...] I remember the lawn and the bright flowers and the crunch of my wheels on the gravel and the clustered treetops over which the rooks circled and cawed in the golden sky. The scene had a greatness that made it a different affair from my own scant home, and there immediately appeared at the door, with a little girl in her hand, a civil person who dropped me as decent a curtsy as if I had been the mistress or a distinguished visitor.*²¹ (JAMES, 1898, p. 12, grifo nosso).

A narradora se refere à lembrança como “a cena”, há em especial uma preocupação em caracterizar ao leitor exatamente o que seria o mais “fiel” possível ao acontecido, visto se tratar de uma lembrança a qual qualquer detalhe pode fugir

²⁰ “Era uma criatura encantadora, porém dez anos mais velha do que eu. Era a governanta da minha irmã”, disse em voz baixa. “Foi a mulher mais agradável de sua condição social que já conheci, e seria merecedora de qualquer outra. Isso faz muito tempo, e o episódio em si é mais antigo ainda. Eu estava no Trinity College e encontrei-a em casa quando voltei para as férias no segundo verão. Passei muito tempo lá naquele ano — foi um belo verão; e, quando ela estava de folga, tivemos algumas conversas caminhando no jardim — conversas em que ela me pareceu tremendamente inteligente e simpática.” (JAMES, 2011, p. 09, tradução de Paulo Henriques Britto).

²¹ “[...] lembro-me do gramado e das flores de cores vivas e do ruído das rodas de meu cabriolé sobre o cascalho e do aglomerado de copas de árvores sobre as quais gralhas voavam em círculos e grasnavam no céu dourado. Havia na cena uma grandeza que a tornava algo bem diverso do meu pobre lar, e imediatamente surgiu à porta, de mãos dadas com uma menininha, uma pessoa cortês que me fez uma mesura tão reverente quanto se eu fosse a dona da casa ou uma visitante de distinção.” (JAMES, 2011, p. 17, tradução de Paulo Henriques Britto).

à mente, instaurando uma possível inconsistência à narração, por isso há um exagero na descrição do cenário neste e em alguns outros trechos.

Segundo a teoria barthesiana as referências a atmosfera são índices, os quais estão intrinsecamente ligados ao nível da ação. O cenário deslumbrante (nas palavras da narradora) é um índice para reforçar o seu não pertencimento àquela grandeza (nas palavras da narradora), o que a faz lembrar de casa. Além do fato de que toda vez que esse tipo de descrição se repete na novela fornece ao leitor a informação de que a narradora se encontra do lado de fora da casa no ato de admirar o local.

No trecho que segue, notemos que a narradora suprime o ponto de vista ao se abstrair em reflexões, cogita adentrar no quarto do garoto Miles a fim de surpreendê-lo, o que reforça o nível de imersão em que o leitor se encontra enclausurado em sua mente:

“What if I should go straight in and march to *his* window?—what if, by risking to his boyish bewilderment a revelation of my motive, I should throw across the rest of the mystery the long halter of my boldness? This thought held me sufficiently to make me cross to his threshold and pause again.”²² (JAMES, 1898, p. 73, grifo nosso).

O trecho demonstra a hesitação, a confusão mental e instabilidade da narradora. Consigo mesma ela busca respostas para um mistério, não detalhado, porém infere-se tratar da desconfiança sobre o contato do menino Miles com possíveis aparições.

Assim como apontado por Friedman (2002), a novela modernista jamesiana é desenvolvida em um modo narrativo que tem como foco principal a cena, a representação com ênfase no mostrar. Nessa lógica, o ponto de vista – no sentido amplo – é quem engendra as estratégias de geração de ambiguidade e descrença em TToS. A novela apresenta um aspecto intricado de construção da narrativa, o texto jamesiano é narrado por dois diferentes pontos de vista; o relato principal é narrado no formato de retrocesso de consciência; se arquiteta sobre uma narrativa

²² “E se eu entrasse direto no quarto dele e fosse até a janela? E se, expondo à sua perplexidade infantil a revelação de meus motivos, eu jogasse sobre o que restava do mistério o longo cabresto de minha ousadia? Tal pensamento me deteve tempo suficiente para que eu caminhasse até a porta do quarto de Miles e hesitasse outra vez.” (JAMES, 2011, p. 81, tradução de Paulo Henriques Britto).

de moldura e apresenta dentre outras técnicas literárias o artifício do *Foreshadowing* e o delineamento da cena por meio do *Chiaroscuro*.

Do ponto de vista do design da mensagem, as técnicas textuais sugerem que o leitor deve considerar tanto esta quanto aquela interpretação, da qual não deve se apegar, afinal, no decorrer da narrativa, a junção das técnicas textuais sugerem novas interpretações que o farão questionar as anteriores. James articula *Foreshadowing* (Prenúncio), *chiaroscuro* e narrativa de moldura (*Frame story*) para criar o ambiente ficcional da novela, desta forma explora a subjetividade de cada técnica em fornecer um amplo controle artístico do *modus operandi* por meio da implantação de ambiguidade.

4. AS TRÊS ESTRATÉGIAS ARTICULADAS

4.1 Narrativa de moldura – *Frame story*

“O encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa.” –
Tzvetan Todorov (2006, p. 126)

O ponto de vista é o elemento narrativo utilizado por James para interpor outras técnicas textuais à geração de ambiguidade narrativa. Em “O ponto de vista na ficção” Norman Friedman (2002, p. 167) citando a consideração de Mark Schorer (1952, p. 15) revela a diferença entre ficção, história, filosofia e ciência, “a técnica é o único meio de que [o escritor] dispõe para descobrir, explorar, desenvolver sua matéria transmitir seu significado, e, por fim, avaliá-lo” e completa, “é hora, de lermos a ficção como se a técnica fosse algo mais crucial do que mero adorno”. É importante ressaltar que é justamente o estudo das técnicas utilizadas por Henry James que pretendemos apresentar no decorrer deste trabalho, e, com isso, explorar os melindres do autor para que a história se conte conduzida pela articulação dessas técnicas narrativas.

A partir da análise estrutural da narrativa passamos a notar a articulação de técnicas narrativas para compor o ambiente ficcional da novela, elementos que fornecem o poderio artístico ao autor na montagem e condução da narrativa. É desta forma que Barthes (2011) retifica a conveniente relação entre linguística e análise estrutural

A linguística fornece desde o princípio à análise estrutural da narrativa um conceito decisivo, porque, dando-se conta imediatamente do que é essencial em todo sistema de significação, a saber sua organização, permite por sua vez aplicar como uma narrativa não é uma simples soma de proposições e classificar a massa enorme de elementos que entram na composição de uma narrativa. (BARTHES, 2011, p. 25).

Uma das características marcantes que primeiro nota-se na novela é o procedimento literário utilizado para delinear o enredo, a “Narrativa de Moldura” (*Frame story*), referente à estrutura de encaixe de uma narração sobre a outra, uma espécie de história dentro de outra história, constituindo um efeito de sobreposição

das narrativas. Para Todorov (2006) é denominado encaixe quando há a inclusão de uma história no interior de uma outra,

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que unia nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. (TODOROV, 2006, p. 123, destaque do autor).

Em TToS, a narrativa emoldurada (ou narrativa de moldura) é uma técnica literária utilizada com vistas a desenvolver fragmentação de tempo e espaço à novela, é uma das principais estratégias empregadas por Henry James para conferir um caráter ambivalente e impreciso às três camadas narrativas.

Notamos que na novela existem três narradores distintos com dois pontos de vista empregados na construção da técnica de emolduramento da narrativa, a qual, por sua vez, se projeta para o plano maior, o enredo. Logo no prólogo são apresentados os dois narradores iniciais. O primeiro narrador é a figura do autor intruso e não identificado, em processo de autoficcionalização à maneira de outros escritores como Poe em “A narrativa de Arthur Gordon Pym” (1938) assim como o primeiro narrador não identificável na também narrativa em moldura de “O coração das trevas” (1899, *Heart of darkness*), do escritor polonês Joseph Conrad. Sua principal função, contudo, é a de introduzir Douglas, o segundo narrador, que, por sua vez, confere voz ao relato da narradora preceptora, terceira e última camada narrativa.

A função de cada narrador na novela é claramente percebida como parte de uma configuração, uma grande estrutura intencionalmente marcada para gerar ambiguidade, rasuras e dissonâncias no texto por meio de um processo de digressão, que vai de um quadro mais geral (primeiro narrador), passando por um intermediário (segundo narrador), até chegarmos ao mais específico, a terceira e última camada narrativa na qual a trama se desenvolve. A narrativa de moldura é dividida da seguinte forma na novela:

1 - Narração oscilante entre primeira e terceira pessoa que introduz o próximo narrador Douglas, e personagens secundários reunidos ao redor da lareira em uma casa velha na noite de natal. Narrador: autor ficcionalizado. Ambiente ficcional: prefácio.

2 - Narração coexistente (coexiste no mesmo ambiente ficcional da história anterior). A voz narrativa é intermediada pelo primeiro narrador, falas em primeira pessoa, o narrador é leitor e detentor do relato seguinte, quem (teoricamente) dá voz ao relato em primeira pessoa da preceptora, e conta-o aos demais personagens presentes na casa antiga. Narrador: Douglas. Ambiente ficcional: prefácio/intervalo de início do relato.

3 - Narração geralmente em primeira pessoa que conta de acordo ao que lembra dos acontecimentos na mansão em Bly, interior da Inglaterra. Apresenta os demais personagens, o espaço da mansão e arredores. Narrador: Preceptora. Ambiente ficcional: Mansão interiorana, capítulo um ao vinte e quatro.

O prólogo em TToS é utilizado como estratégia de composição do ambiente em que a história principal se estabelecerá, o cenário descrito se passa às vésperas do natal, em uma casa antiga, na qual pessoas estão reunidas ao redor do fogo a contar histórias de terror. As “duas” histórias iniciais não são retomadas após final da terceira.

Nos atentamos à abordagem descritiva da narração, Cenário: casa antiga; Tempo: presente/passado; Elemento de fundo: ao redor do fogo; Ação: leitura de relato de horror escrito; Personagem: Douglas e Governanta. Esse modo de apresentação indireto é introduzido pelo narrador inicial, (autor intruso) em terceira pessoa, como percebido em: “*The story had held us [...]*”²³ (JAMES, 1898, p. 03, grifo nosso), porém, o primeiro estranhamento se dá quanto à onisciência do narrador, três linhas a frente ao reafirmá-lo em primeira pessoa, “[...] *I remember no comment* [...]”²⁴ (JAMES, 1898, p. 03, grifo nosso).

A principal diferença entre as narrativas é o tempo em que são narradas, a primeira narração inicia no *Past perfect* (Equivalente: pretérito-mais-que-perfeito em português): “*The story had held us, round the fire [...]*”²⁵. (JAMES, 1898, p. 03, grifo nosso).

A terceira história inicia no *Present subjunctive* (equivalente: presente do indicativo em português) um verbo no presente para denotar uma situação no

²³ “A história nos deixara [...]” (JAMES, 2011, p. 07, tradução de Paulo Henriques Britto).

²⁴ “[...] não me lembro de ter ouvido nenhum comentário [...]” (JAMES, 2011, p. 07, tradução de Paulo Henriques Britto).

²⁵ “A história nos deixara, ao redor do fogo [...]”. (JAMES, 2011, p. 07, tradução de Paulo Henriques Britto).

passado até que adota o pretérito perfeito: “*I remember the whole beginning as a succession of flights and drops [...]*”²⁶. (JAMES, 1898, p. 07, grifo nosso).

Para Leitte²⁷, (2002, p. 13, destaque do autor) o modo narrativo apresentado por TToS nada mais é do que “o desaparecimento estratégico do NARRADOR, disfarçado numa terceira pessoa que se confunde com a primeira”, em três linhas Henry James já expressa a perspectiva de apagamento do autor ficcionalizado, o que posteriormente contribuirá em mesma medida para o apagamento de outros narradores. Para Friedman (2002, p. 169) “o ponto de vista oferece um *modus operandi* para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa”, estratégia que arrefece a influência biográfica do autor no primeiro âmbito narrativo.

A utilização do verbo “*Remember*” (lembrar) no trecho supracitado designa à narração uma condição de relato retrospectivo, ao refazer o percurso de lembrar de algo que já havia acontecido, essa digressão é utilizada para creditar o narrador pelo fato de ter vivenciado tal ato num passado desconhecido de fatos já ocorridos. A leitura passa então a ser o contar de um relato ao qual o narrador pode deixar escapar algo, visto se tratar de uma lembrança que pode ter sido corrompida de acordo ao tempo, revelando a incerteza dos fatos narrados.

Henry James se utiliza do autor ficcionalizado para transferir a responsabilidade de leitura do relato para Douglas, uma estratégia do autor para “driblar” o leitor. Notemos que essa estratégia reforça um caráter realista ao imitar uma situação cotidiana (reunião de pessoas – costume) para ouvir e contar histórias de terror, e, ao excluir/apagar o autor, a história ganha em coerência e verossimilhança. A narrativa de moldura corrobora para a estratégia do autor de parecer verossímil, uma técnica de cadência e digressão para geração do efeito de ambiguidade. Faz-se duvidar à incerteza.

4.2 Prenúncio – *Foreshadowing*

“*Quando o atrás está à frente e o à frente atrás, definir o sentido da marcha torna-se uma tarefa delicada.*” - Gerrard Genette (1995, p. 81).

²⁶ “Lembro-me de todo o início como uma sucessão de voos e quedas[...]”. (JAMES, 2011, p. 15, tradução de Paulo Henriques Britto).

²⁷ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: ática, 1985.

O dispositivo literário conhecido como *foreshadowing* (em português, prenúncio) é a próxima estratégia textual a ser articulada na novela, começa especificamente a ser desenvolvida junto à narrativa de moldura, uma vez que anuncia às próximas histórias que se seguirão. Como nas epopeias antigas, James inicia a antecipação dos acontecimentos por meio do prefácio. A técnica empregada ao longo da novela consiste em envolver o leitor de forma que os eventos narrados são parcialmente contados, criando assim certa expectativa para com o arco narrativo central, o relato da governanta, maior âmbito narrativo.

Levando em conta a divisão dos teóricos estruturalistas (narrativa/descrição, estória/discurso), existem dois níveis de tempo em uma narrativa. O primeiro é o tempo da história experienciado pelas personagens, e o segundo é o tempo do discurso experienciado pelo leitor. Na história os eventos são relacionados pelo tempo e ocorrem naturalmente, mas geralmente o discurso narrativo os rearranja intencionalmente. Os autores controlam a informação que chega até o leitor no nível do discurso, podem deixá-lo (o leitor) ciente de ações e fatos previamente, ou omiti-los a fim de gerar algum efeito dramático na narrativa.

Uma história pode ter como evento inicial a conclusão de um fato e somente mais a frente contar como o fato ocorreu, ou poderia tão somente fazer alusão a isto utilizando o narrador para dizer algo como: "A história de uma vitória geralmente começa com uma luta", por exemplo. As duas formas de *foreshadowing* se referem a eventos futuros, porém, de formas distintas.

Em *Discurso da Narrativa* Genette (1995) utiliza o termo "Prolepse"²⁸ para definir o que se conhece hoje como *Foreshadowing* ou prenúncio, "refere-se a situações em que alguns eventos futuros são contados com antecedência", e completa

A narrativa <<na primeira pessoa >> presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador alusões ao futuro e particularmente à situação presente,

²⁸ Outro termo cunhado pelo autor "Analepse" (também conhecido como *flashback*) consiste em lembrar fatos do passado por meio da narração. Consideramos neste trabalho de análise apenas o *foreshadowing*/prenúncio, por contribuir em nível substancial para nossa análise estrutural, já que os relatos retrospectivos apenas se abrem, não fecham ou são retomados pela narração, sendo assim, a exploração de analepses não nos interessa nesse nível de análise. "Outras tantas anacronias complexas, analepses prolépticas e prolepses analépticas, que perturbam em alguma coisa as noções tranquilizantes de retrospectão e de antecipação. Recordemos ainda a existência de analopses abertas, cuja terminação não é localizável, o que inevitavelmente arrasta a existência de segmentos narrativos temporalmente indefinidos." (GENETTE, 1995 p. 81).

que de alguma maneira fazem parte do seu papel. (GENETTE, 1995 p. 66, destaque do autor).

Como é percebido nos trechos examinados no capítulo anterior, a narração da preceptora é desenvolvida em primeira pessoa com caráter retrospectivo tal qual do autor ficcionalizado.

Em outras palavras, uma função da antecipação poderia reduzir o impacto emocional de um evento, para que o público esteja mentalmente preparado para processá-lo – como no caso das aparições, apesar de se tratar de uma história de “fantasmas” em que se lê preparado para o “susto/horror” –, ou então, como neste caso, gerar expectativa, curiosidade e suspense na leitura. Em TToS, James utiliza o prenúncio para controlar as inferências do leitor sobre a progressão da história. A antecipação por meio do prenúncio parece muito útil em situações nas quais o evento futuro gera efeitos negativos, como medo, preocupação, raiva ou nojo, visto que tal estratégia instiga o leitor.

Os dois narradores iniciais prenunciam os acontecimentos do terceiro âmbito narrativo, e um mistério é intencionalmente instaurado antes mesmo da narrativa principal ter início. Destaco o principal fator desta prefiguração, o interesse do narrador não identificado, maior entusiasta da narração de Douglas, o segundo narrador: *“The others resented postponement, but it was just his scruples that charmed me. I adjured him to write by the first post and to agree with us for an early hearing.”*²⁹ (JAMES, 1898, p. 04). “[...] *The outbreak,*” I returned, *“will make a tremendous occasion of Thursday night;”* and everyone so agreed with me that, in the light of it, we lost all attention for everything else.”³⁰ (JAMES, 1898, p. 06).

Ao prenunciar que no relato da narradora haveriam duas crianças (como pode ser visto no trecho seguinte), Douglas também apresenta um fato correlato se levarmos em conta que até o capítulo dois havia na casa apenas Flora, em outras palavras, uma criança é correlata à chegada da outra: *“If the child gives the effect*

²⁹ “Os outros reclamaram do adiamento, mas eram justamente os escrúpulos dele que me encantavam. Roguei-lhe que mandasse o bilhete pelo primeiro correio e combinasse conosco fazer-nos o relato em breve [...]” (JAMES, 2011, p. 07, tradução de Paulo Henriques Britto).

³⁰ “Esta explosão”, retruquei, “vai nos valer um serão memorável na quinta-feira”; e todos concordaram comigo que, depois disso, nada mais atrairia nossa atenção.” (JAMES, 2011, p. 09, tradução de Paulo Henriques Britto).

*another turn of the screw, what do you say to two children—?”*³¹(JAMES, 1898, p. 03).

Henry James continua com a estratégia de persuasão ao utilizar das técnicas textuais para descreditar os narradores/fatos narrados em medida que revela certa “veracidade”. Identificamos uma cena proléptica em TToS em que a narradora se utiliza do prenúncio para emular esse efeito, como diz Genette (1995, p. 69) “são testemunhos sobre a intensidade da recordação actual, que vêm, de alguma maneira, autenticar a narrativa do passado.” *“I call it time, but how long was it? I can’t speak to the purpose today of the duration of these things. That kind of measure must have left me: they couldn’t have lasted as they actually appeared to me to last.”*³² (JAMES, 1898, p. 35).

A utilização do prenúncio para manipular a percepção do leitor sobre a história afeta a credibilidade narrativa, uma vez que é parte da narração inicial do autor ficcionalizado, este que ao ficcionalizar-se – alternando entre primeira e terceiras pessoa – perde a credibilidade ao se passar por narrador-personagem, uma espécie de “eu” testemunha como postulado por Friedman. De mesma forma, o dispositivo literário também serve de fator autenticador de fatos narrados, trabalha em consonância com a narrativa de moldura na construção de um todo ambiente ficcional ambíguo.

4.3 A ambiguidade sombreada – *Chiaroscuro*

“Imagery of intense light and stark shadows is correlated with similarly tumultuous brush strokes in the plot.” (REEVE, 2015, p. 01).³³

A novela jamesiana é um labirinto de dispositivos e técnicas literárias entremeadas, moldadas sistemática e intencionalmente de forma a conferir efeitos diversos à novela. Na análise da construção da ambiguidade narrativa em *The Turn*

³¹ Se uma criança dá ao fenômeno outra volta do parafuso, o que me diriam de duas crianças...?” (JAMES, 2011, p. 08, tradução de Paulo Henriques Britto).

³² Digo que lhe dei tempo, mas quanto tempo se passou? Não sei hoje avaliar a duração desses episódios. Essa espécie de capacidade de mensuração deve me ter faltado: eles não podem ter durado tanto quanto me deram a impressão de durar. (JAMES, 2011, p. 41, tradução de Paulo Henriques Britto).

³³ “Imagens de luz intensa e sombras grosseiras estão correlacionadas com pinceladas tumultuadas da trama.” (REEVE, 2015, p. 01, trad. nossa)

of the Screw, notamos que os três narradores se utilizam do recurso textual *Chiaroscuro*, uma técnica relativamente utilizada nos romances vitorianos, como percebido nos escritos de T. S. Eliot e Charles Dickens por exemplo. Inicialmente era uma técnica não literária, ganhou essa aplicação devido a sua adaptação à diversas áreas, como fotografia e cinema assim como a literatura. Primeiramente utilizada por pintores renascentistas do século XV, – mesmo que haja vestígios de surgimento de base Romana antiga – era uma técnica estética inovadora, de forma com que maioria das telas da época se baseavam majoritariamente tanto no *Sfumato*³⁴ quanto no *Chiaroscuro*, técnicas que estavam sendo difundidas pelos ateliês europeus.

Na pintura, o *Chiaroscuro* consistia na tentativa de reproduzir a passagem de luz pelos objetos, seres ou pessoas, matirizando um efeito mais realístico às telas. Mais tarde, este efeito passa a ser também empregado em textos escritos, palavras, frases e termos denotadores de luz e sombra no período vitoriano, com o mesmo propósito de conferir “a impressão de realidade” à narrativa.

Para Bittencourt (2015)³⁵ a realidade do texto literário é uma realidade virtual, visto ser formada de palavras que, em razão de sua capacidade simbólica, figuram realidades e significados situados além do texto. Assim como citado por Friedman (2002), a narrativa moderna centra-se na cena. Desta forma, a técnica utilizada para a geração de ambiguidade narrativa na novela em questão é constituída como supracitado, de palavras, termos e expressões que denotam um efeito pictórico de luz e sombra, e modula a ambiguidade sobre a subjetividade realística apresentada pela novela.

Para simular a realidade, o texto realista deve emular situações para tornar a narrativa mais próxima do “comum” possível. Em TToS o recurso *Chiaroscuro* é mais um dos elementos responsáveis pela ambiguidade instaurada entre o real e o fantástico. Reeve (2015) afirma que:

A presença da luz e da escuridão literal nos quadros descritivos de um romance apresenta um fundamento visual que muitas vezes se projeta para

³⁴ “A técnica *sfumato* contribuía para aumentar a expressividade de suas representações. Consistia em usar sucessivas camadas de cor, com variações mínimas de tom, eliminando linhas de contorno, para dar maior naturalidade à iluminação natural e, ao mesmo tempo, conferir maior volume e profundidade.” (MORAES, Érika de. **Mona Lisa: sentidos múltiplos de um sorriso enigmático**. DELTA, São Paulo, v. 29, n. spe, p. 443-465, 2013).

³⁵ BITTENCOURT, G. N. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**, Rio Grande do Sul, v. VIII, 1999.

a maior estrutura narrativa. [...] A multiplicidade de significados associados ao Chiaroscuro permite a exploração de certos padrões de ambiguidade, como os binários do visual / tátil, emocional / epistemológico e tecnológico / ontológico. (REEVE, 2015, p. 02, trad. nossa).³⁶

É então que a técnica atua como “informante”, o que para Barthes (2011, p. 34) nada mais são do que unidades narrativas que funcionam como operadores realistas, ressignificando ficção em “real”. Reis e Lopes (1988)³⁷ argumentam que

É, por exemplo, através da descrição que o narrador produz o "efeito de real", pela acumulação de informantes (v.) geradores de verossimilhança; é ainda nos momentos descritivos que, regra geral, surgem os indícios (v.), elementos que asseguram a previsibilidade das ações das personagens (o retrato de uma personagem pode conter indícios prospectivos da seqüência de ações que essa personagem irá desenvolver; a descrição de um espaço geográfico ou social pode contribuir para a motivação de um percurso narrativo). (REIS & LOPES, 1988, p. 23).

Os “indícios prospectivos da seqüência de ações” contribuem para a “previsibilidade das ações das personagens” em *The Turn of The Screw*, podem ser considerados como a junção do *Chiaroscuro* com o recurso do *Foreshadowing*, o que é utilizado por Henry James para prenunciar as próximas ações se tratando do primeiro âmbito narrativo, o prólogo, que apresenta os dois narradores iniciais da novela, ao surtir efeito no referido “percurso narrativo”.

O *Chiaroscuro* é, pois, o elemento que conduz a descrição do plano de fundo da narrativa, configurando o cenário diegético, o que por sua vez, é fator importante na estruturação da ambiguidade de situações estáticas que compõem o enredo, como as “aparições” dos cuidadores das crianças, por exemplo.

Neste estudo são destacados fragmentos que nos possibilita elucidar de qual maneira os narradores se utilizam da técnica *Chiaroscuro* para criar ambiguidade na narrativa. Utilizamos para seleção das palavras, termos e expressões claras e escuras, método baseado na árvore de hipônimos de *Princeton Wordnet*³⁸, para obter tais termos semanticamente equivalentes para os

³⁶ “The presence of literal light and darkness in a novel’s descriptive tableaux lays a visual foundation that often projects to the greater narrative structure. [...] The multiplicity of meanings associated with chiaroscuro allows for an exploration of certain patterns of ambiguity, such as that in the binaries of the visual/tactile, emotional/epistemological, and technological/ontological.” (REEVE, 2015, p. 02).

³⁷ REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

³⁸ “Uma wordnet é uma rede léxico-conceptual estruturada em torno de um conjunto de relações que a investigação tem vindo a demonstrar corresponder à organização mental do significado lexical.” VELOSO, Rita. Dicionários, enciclopédias e bases de Dados morfológicas OU lexicais. 2007.

fins da catalogação. Fazemos uma adaptação do critério de levantamento quantitativo estipulado por Reeve (2015): Ausência de luz ou iluminação; ausência de valores morais ou espirituais; áreas não iluminadas; radiação eletromagnética que pode produzir sensação visual; qualquer dispositivo que sirva de fonte de iluminação, entre outros. Há a preocupação em explorar a novela como um todo, sendo assim, os trechos selecionados correspondem aos três narradores em diferentes ambientes narrativos.

Primeiro narrador (Autor ficcionalizado): *“I will—and I will!” cried the ladies whose departure had been fixed. Mrs. Griffin, however, expressed the need for a little more light.”*³⁹ (JAMES, 1898, p. 13, grifo nosso).

Para o primeiro narrador, quem está no comando da introdução da novela no prólogo, a luz é o elemento revelador que instrui o sujeito, percebamos que as possibilidades de termos que dão o sentido de desinformação, de necessidade de explicação podem ser diversas como *“Explanation”, “instruction”, “explication”* entre outros, porém *“light”* nesse contexto é escolhido pois toma uma significação de revelação, uma vez que o narrador se refere a Srta. Griffin (personagem esporádica) como um sujeito que necessita de mais informações sobre o segredo sendo contado. Trata-se de uma estratégia que é parte do *Foreshadowing*, já que instiga o leitor a continuar a leitura da narrativa, considerando também que o trecho faz parte do prefácio.

Primeiro narrador (Autor ficcionalizado): *“The outbreak,” I returned, “will make a tremendous occasion of Thursday night;” and everyone so agreed with me that, in the light of it, we lost all attention for everything else.”*⁴⁰ (JAMES, 1898, p. 06, grifo nosso).⁴¹

O *“outbreak”* (“surto, explosão” em tradução literal) que também pode ser traduzido como “surgimento ou aparecimento”, se refere ao ato (futuro) de contar a história da governanta que ainda não se encontra à disposição do narrador. Percebamos que o prenúncio da trama central é tido como uma espécie de

³⁹ “Eu fico — eu fico!”, exclamaram as senhoras cujas partidas já tinham sido marcadas. A sra. Griffin, porém, pediu mais um esclarecimento.” (JAMES, 2011, p. 08, tradução de Paulo Henriques Britto).

⁴⁰ “Esta explosão”, retruquei, “vai nos valer um serão memorável na quinta-feira”; e todos concordaram comigo que, depois disso, nada mais atrairia nossa atenção.” (JAMES, 2011, p. 10, tradução de Paulo Henriques Britto).

⁴¹ Em “A outra volta do parafuso” de Paulo Henriques Britto são omitidos/adaptados alguns termos, o que justifica as escolhas tradutórias do tradutor.

revelação, de abrilhantamento sobre a noite. O autor utiliza essa sentença para dar realce à importância da história, uma espécie de contraste que trará destaque para a noite de terça-feira.

O trecho “*in the light of it*” (‘à luz disso’ em tradução literal) é utilizado no sentido de conhecimento. Sabendo do fato descrito anteriormente perderam toda a atenção, ou seja, o esclarecimento/instrução os desorientaram, a “luz reveladora” também afeta os sentidos da mesma forma que a escuridão literal.

O impasse da luz como instrumento instruidor é utilizado de forma ambígua visto que demonstra ao mesmo tempo em que deslumbra. O *Chiaroscuro* é utilizado para a inserção de mistério e relevância ao futuro relato, o jogo de aproximação da realidade se inicia no prólogo, com vistas a contribuir para envolver o leitor no jogo de suspensão de descrença.

Segundo narrador (Douglas): “*the corner of the lawn, the shade of the great beeches and the long, hot summer afternoon. It wasn’t a scene for a shudder; but oh—!*” *He quitted the fire and dropped back into his chair.*”⁴² (JAMES, 1898, p. 05, grifo nosso).

A cena à sombra das árvores é descrita como um momento em que não há medo, ou seja, há uma visão agradável do acontecido, - é quase um monólogo no ato retrospectivo do autor lembrar dos acontecimentos que sucederam aquele dia - o relato precede o ato de outra personagem presumir o envolvimento amoroso de Douglas, o que nos incita a acreditar que a descrição do momento selecionado faz parte de sua admiração pela terceira narradora, a qual lerá o relato escrito a seguir, fator que pode influenciar na “leitura” que fará do texto. Somos impedidos de continuar a observar a postura de Douglas quanto à Governanta, uma vez que a continuação do relato supracitado é interrompida pela intromissão do narrador (autor ficcionalizado).

Há a contraposição entre luz e sombra, uma vez que o relato feito a Douglas (Relato retrospectivo), se dá sobre a sombra das árvores em uma tarde quente de verão, a qual descreve como uma situação não amedrontadora. Há uma interjeição nessa fala quando o narrador afirma que o momento não despertou medo. No trecho, *Chiaroscuro* é utilizado na composição do cenário, o que confere

⁴² “o canto do gramado, a sombra das grandes faias e a tarde longa e quente de verão. Não era um cenário que desse arrepios; no entanto... ah!” Afastou-se da lareira e deixou-se cair em sua poltrona.” (JAMES, 2011, p. 08, tradução de Paulo Henriques Britto, grifo nosso).

uma característica semelhante à relatada pelo primeiro narrador, o ato de lembrar a descrição de um fato a muito tempo acontecido, há ainda uma cisão na fala do narrador do trecho (Douglas) que impede o fluxo narrativo, pois, o primeiro narrador interrompe o curso do pensamento do segundo narrador, o que acaba com a linearidade do relato.

Terceiro narrador (Preceptora): *“But these fancies were not marked enough not to be thrown off, and it is only in the light, or the gloom, I should rather say, of other and subsequent matters that they now come back to me”*.⁴³ (JAMES, 1898, p. 12, grifo nosso).

Neste trecho a justaposição do jogo de luz e sombra é mais perceptível, há uma cisão da fala quando a representação de luz - *“in the light”* (“à luz” em tradução literal) – é movida para obscuridade, - *“or the gloom”* (“ou a obscuridade” em tradução literal) – a luz tem uma representação subjetiva de marcar a memória consciente da narradora, porém, ela prefere utilizar a obscuridade dos fatos subsequentes como maneira de retificar e aumentar a atmosfera de mistério, gerando maior relevância ao relato, uma vez que aumenta o teor de suspense sobre os próximos fatos que serão relatados.

“I perceived, by the uncovered window, that the yielding dusk of earliest morning rendered it unnecessary. Without it, the next instant, I saw that there was someone on the stair. [...] He knew me as well as I knew him; and so, in the cold, faint twilight, with a glimmer in the high glass and another on the polish of the oak stair below, we faced each other in our common intensity”.⁴⁴ (JAMES, 1898, p. 58, grifo nosso).

Percebamos que primeiramente os termos referentes à técnica do *Chiaroscuro* são utilizados como elemento de composição do cenário, instaura todo um ambiente “plúmbeo” em que não se sobrepõe nem luz nem escuridão.

⁴³ “Mas essas fantasias não eram tão nítidas que não pudessem ser descartadas, e é só à luz, ou talvez, melhor dizendo, à treva de outras ocorrências subsequentes que elas agora me voltam à mente.” (JAMES, 2011, p. 17, tradução de Paulo Henriques Britto, grifo nosso).

⁴⁴ “percebi, junto à janela descoberta, que o primeiro clarão da alvorada a tornava desnecessária. Sem ela, no instante seguinte, vi que havia alguém na escada. [...] Ele me conhecia tanto quanto eu o conhecia; assim, à luz fria e pálida do amanhecer, com um brilho na vidraça e outro na superfície de carvalho polido do lanço inferior da escada, encaramo-nos com a mesma intensidade.” (JAMES, 2011, p. 63, tradução de Paulo Henriques Britto, grifo nosso).

Quando a narra “*we faced each other in our common intensity*” (“nos encaramos em nossa intensidade comum” traduzindo literalmente) a narradora parece se referir ao estado de materialização em que ambos se encontravam, como se a intensidade em que podiam ser percebidos, (ambos, por meio da luz, ou da meia luz) pudesse ter vislumbres comparados, marcando a possível materialidade da aparição. Desta forma, a narradora se compara à aparição do falecido criado da casa, Peter Quint, ou seja, põe em xeque a realidade da imagem do falecido aparecida a sua frente.

O *Chiaroscuro* é principalmente utilizado como elemento caracterizador do cenário da narrativa. Assim como seu princípio inicial nas artes plásticas de produzir um efeito mais realista, James utiliza na narrativa. Como evidenciado são diversos exemplos em que a técnica é utilizada pelos três âmbitos narrativos, para alterar o curso do pensamento da narração, para compor as cenas ou para modificar o foco.

5. A COMPOSIÇÃO VISUAL DO FILME.

“Assim como um romance está para a literatura ou uma estátua para escultura o filme está para o cinema.” – Christian Metz, *A Significação do Cinema* (1968)

A tríade de teóricos escolhida para contextualizar a teoria do cinema neste trabalho se dá pelas introduções de Robert Stam (2000), procedimentos de James Monaco (2000) e aspectos técnicos de Jacques Aumont *et al* (1995, 2004), teóricos que, assim como a tríade da análise estrutural (Barthes, Todorov e Genette) supracitada, são contemporâneos entre si de teoria mais recente em termos de estética fílmica, que analisa procedimentos básicos de significação e materiais tradicionais das obras.

O Cinema em seu sentido *latu* nas palavras de Stam (2000) trata de uma “organização sociocultural e multidimensional”. Tem o intuito de encenar com pressuposto baseado no “real” e apresentar com aspecto proporcional o universo ficcional do filme. Para Aumont (1995, p. 20) reagimos diante da imagem plana do cinema “como se víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos”, o cinema realista (como é o caso do filme em questão), assim como a literatura de mesmo nível buscou reconhecer a convencionalidade da coerência de personagens e tramas verossímeis.

O texto realista jamesiano tem características modernas que foram incorporadas da dinâmica dos meios audiovisuais, há a utilização de elementos modernistas como *Frame story* e o *Chiaroscuro* que são de maior expressão pragmática por se tratar de técnicas características do cinema. Já que o visual tende a contar mostrando enquanto o textual mostra contando, a expressividade do texto jamesiano se faz pela conjunção dessas e de outras demais técnicas experimentais modernistas.

Assim como a novela, o romance tradicional é contado pelo autor, o que não necessariamente é via de regra, uma vez que a novela em questão se desvencilha desse aspecto, o filme em si, é, também, de certa forma contado pelo autor (diretor). Diferente da novela que o narrador é o intermédio entre a história e o leitor, no cinema, a câmera é quem assume esse papel de contar a história. Tradicionalmente o filme oferece maior liberdade ao espectador na atenção de detalhes de uma cena

e outra, porém, a novela modernista jamesiana parodia esse efeito de forma textual ao fazer um número grande de sugestões e alusões ao leitor.

No cinema há certa objetividade, com destaque para a natureza objetiva da imagem, que, da forma em que é manipulada, expressa as possibilidades que o diretor pretendeu exprimir com a montagem. No modernismo o cinema exerceu grande influência sobre a literatura, o que veio a desencadear uma série de adaptações de técnicas experimentais. Em outros aspectos, houve uma convergência, ou seja, a literatura foi “alterada” pelo cinema.

Os teóricos de cinema por sua vez, urgiram pela demanda de uma forma satisfatória que possibilitasse analisar filmes. Como ainda há muita controvérsia, não existe uma metodologia unificada, porém, seguindo a linha estruturalista, os estudos cinematográficos chegaram ao desenvolvimento de uma teoria que evidencia o cinema como linguagem partindo do estruturalismo saussuriano, Stam (2000), diz que por toda década de 1970 foram publicados estudos considerados fundamentais, dentre eles, destaque para *A significação do cinema* (1968) e *Linguagem e cinema* (1971) de Christian Metz.

Ao discutir como o cerne filmolinguístico seria passível de análise, Stam (2000) cita a contribuição de Metz (1968) ao definir o estatuto do cinema como linguagem, a filmolinguística, e estabelecer as discrepâncias entre planos (imagem, cinema) e textos (romances, literatura), a saber:

1. Os planos são numericamente infinitos, ao contrário das palavras (tendo em vista que, a princípio, o léxico é finito), mas de forma semelhante às frases, as quais podem ser construídas infinitamente com base em um número limitado de palavras.
2. Os planos são criações do cineasta, ao contrário das palavras (preexistentes nos léxicos), mas, uma vez mais, da mesma forma que as frases.
3. O plano oferece uma enorme quantidade de informação e de riqueza semiótica.
4. O plano é uma unidade tangível, ao contrário da palavra, que é uma unidade lexical puramente virtual para ser usada conforme o desejo de quem fala.
5. Os planos, ao contrário das palavras, não adquirem sentido por meio do contraste paradigmático com outros planos que poderiam ocorrer no mesmo

ponto da cadeia sintagmática. No cinema, os planos fazem parte de um paradigma que, de tão abertos, deixa de ter sentido.

A relação cinema e literatura é polêmica e controversa. A teoria cinematográfica evoluiu a respeito de introduzir uma linguagem própria (não segmentada), evolução que concede ao diretor do filme condições de utilizar técnicas, símbolos, e protocolos próprios, que diferente da literatura, não utiliza palavras para contar, mas o faz de modo distinto. Para Hutcheon (2011, p. 68)⁴⁵ a adaptação de uma mídia escrita para a mídia performativa (teatro ou filme) recai num sentido bastante concreto sobre o modo de contar/mostrar, “o diretor e os atores são os responsáveis por efetivar o texto, por interpretá-lo e recriá-lo, de certo modo, pois, adaptando-o para o palco”. Para a autora, as adaptações buscam equivalências para os elementos da história. Portanto, a proximidade ou fidelidade da dupla natureza não deveria ser o critério de avaliação, pois adaptação é referente a tornar adequada uma história de mídia outra, porém, a crítica tradicional conserva a hierarquia de mídia e gênero que vê a adaptação como uma vulgarização da história “original”.

James Monaco (2000) intensifica o debate ao relatar a capacidade de significação e o potencial narrativo de ambos, romance e filme

Tanto os filmes quanto os romances contam histórias longas com muitos detalhes e o fazem da perspectiva de um narrador, que muitas vezes interpõe um nível ressonante de ironia entre a história e o observador. Tudo o que pode ser dito impresso em um romance pode ser grosseiramente retratado ou contado em filme (embora as fantasias mais loucas de Jorge Luis Borges ou Lewis Carroll possam exigir muitos efeitos especiais). As diferenças entre as duas artes, além da óbvia e poderosa diferença entre a narração pictórica e a linguística, são rapidamente aparentes. (MONACO, 2000, p. 44, trad. nossa)⁴⁶.

Já Aumont (1995), argumenta que o espaço fílmico apesar da diferença de apresentação ao interlocutor, é autossuficiente em modos de expressão de conteúdo quadro a quadro,

⁴⁵ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

⁴⁶ “*Whatever can be told in print in a novel can be roughly pictured or told in film (although the wildest fantasies of a Jorge Luis Borges or a Lewis Carroll might require a lot of special effects). The differences between the two arts, besides the obvious and powerful difference between pictorial narration and linguistic narration, are quickly apparent.*” (MONACO, 2000, p. 44).

De fato, as fronteiras da narrativa, assim como as da representatividade, muitas vezes são difíceis de traçar. Da mesma maneira que uma caricatura ou um quadro cubista podem representar (ou pelo menos evocar) um espaço tridimensional, existem filmes onde, para ser mais esquematizada ou mais abstrata, nem por isso a representação deixa de ser mais presente e eficaz. É o caso de muitos desenhos animados e até de certos filmes "abstratos". (AUMONT, 1995, p. 26).

Para o autor, o cinema é uma "arte da combinação e da organização", ou seja, expressão por meio da montagem, que é relativamente ligada em (seu sentido amplo) a essa ideia, não excluindo a noção de montagem à literatura, já que o texto pode e é, de certa forma, um exemplo de organização de letras, palavras e frases, e a novela jamesiana é, para além disso, um exemplo da articulação de técnicas narrativas compostas por esses elementos.

A função central da montagem é a narrativa, já que expõe a sucessão de fatos e eventos na formação do produto fílmico. Monaco (2000, p. 216, trad. nossa)⁴⁷ diz se tratar de "um processo dialético que cria um terceiro significado a partir dos dois significados originais das tomadas adjacentes" ou de "um processo no qual várias cenas curtas são tecidas juntas para comunicar muita informação em pouco tempo", em termos práticos, a montagem, que é um aspecto da pós produção, intrínseco à filmagem em si, seleciona, agrupa e junta os planos de forma que totalizem o vídeo.

Embora haja muita controvérsia acerca da utilização de *mise-en-scène versus* da montagem, ou até mesmo do que o próprio termo em si realmente significaria, em *How to read a film*, Monaco (2000, p. 216, trad. nossa)⁴⁸ ao citar que os expressionistas alemães e Eisenstein viam o filme como sendo construído e não editado, diz que "Montagem, no entanto, sugere uma ação de construção, a partir da matéria-prima" por meio dos planos e, dentre outros fatores, do agrupamento de dois ou mais *shots* de imagem, os cortes que marcam a continuidade (narrativa e espaço-temporal) da história.

Não há uma teoria unificada do cinema (bem como da análise estrutural da narrativa) logo, também não existe uma metodologia padrão de análise do filme. O que fazemos nesse trabalho, é analisar e levar em conta estudos anteriores, e, a

⁴⁷ "a dialectical process that creates a third meaning out of the original two meanings of the adjacent shots [...] a process in which a number of short shots are woven together to communicate a great deal of information in a short time." (MONACO, 2000, p. 216).

⁴⁸ "Montage, however, suggests a building action, working up from the raw material." Monaco (2000, p. 216, trad. nossa).

partir deles, considerar uma estrutura lógica que nos permita apresentar resultados satisfatórios na análise do filme.

Em *A análise do Filme*, Aumont *et al* (2004) ao sugerir uma tipologia de análise fílmica, diz que esse exercício utiliza três tipos de instrumento, os descritivos, os citacionais e os documentais. Os instrumentos descritivos seriam responsáveis por caracterizar detalhes da imagem ou da trilha sonora, descrevendo assim as unidades narrativas fílmicas. Os instrumentos citacionais se põem em intermédio do seu exame analítico e do filme em si, sendo estes, desenvolvedores de quase a mesma função dos descritivos, os documentais por sua vez se diferenciam ao explorar informações de fontes exteriores ao filme. Os instrumentos apresentados por Aumont *et al* (2004), se limitam a exercer um papel representativo no filme, essenciais à exposição plástica dos detalhes da narração, ação/realização ou de certas características da imagem.

O exercício da análise fílmica deve ser guiado com objetivo a alcançar resultados esperados. Como os planos correspondem as junções de porções do filme, há uma variação na quantidade de planos de filme para filme podendo representar milhares deles passíveis de análise, logo, ao analista convém explorar a quantidade de planos que seja suficiente para considerar os aspectos analisados no produto fílmico⁴⁹, como sugere Aumont *et al* (2004)

Como uma decomposição deve conter os elementos, e só estes, que o analista escolheu tratar no seu trabalho, concluímos que não há nem decomposição nem modelo obrigatórios. Podemos conceber um levantamento mínimo, que só contenha o número do plano, uma indicação resumida do conteúdo da imagem, a reprodução dos diálogos; mas conforme as exigências particulares do estudo compreendido poderemos acrescentar muitos outros parâmetros. (AUMONT *et al*, 2004, p. 49).

Nesta análise decompomos os planos que possibilitam visualizar os procedimentos técnicos que adaptam a novela. Analisando as menções de teóricos

⁴⁹ Parâmetros mais considerados nas decomposições analíticas segundo Aumont *et al* (2004):

1. Duração dos planos; número de fotogramas.
2. Grandeza dos planos; incidência angular (horizontal e vertical), profundidade de campo, apresentação das personagens e objectos em profundidade; tipo de objectiva utilizada (focal).
3. Montagem: tipos de raccords usados; "pontuações": fusões, cortinas, etc.
4. Movimentos: deslocações dos actores no campo, entradas e saídas de campo; movimentos de câmara.
5. Banda sonora: diálogos, indicações quanto a música; bruitage; escala sonora; natureza da captação de som.
6. Relações som - imagem: "posição" da fonte sonora em relação à imagem (" / " off "), sincronismo ou dessincronismo entre a imagem e o som.

como Eisenstein, Bazin e Metz referenciados pela tríade de teóricos aqui amparada, consegue-se notar que seus estudos além de inovadores representam uma considerável evolução na área do exame fílmico e são também, exemplos de que o exercício de análise deve ser realizado na forma de observação rigorosa, atenta e detalhada de certos planos fílmicos, que predeterminados justificam o objetivo inicial da análise explicitado.

Diferente da análise estrutural apresentada, neste estudo a análise do filme não se justifica apenas pela análise de palavras do texto em forma de diálogo entre os atores, mas das imagens, já que estas representam parte constituinte de milhares de fragmentos do vídeo. Desenvolvemos então uma análise interna da imagem e do som em *The Innocents*, buscando compreender de que forma adapta as técnicas empregadas na novela. Utilizamos de Fotogramas (capturas de tela com plano, ângulo e posição de câmera respectivamente em detalhe) para evidenciar a utilização de protocolos e técnicas cinematográficas, descrevendo e interpretando suas relações, sentidos e efeitos.

5.1 The Innocents (1961)

 <p>Fonte: IMDB</p>	Título	THE INNOCENTS
	Lançamento	1961
	Dirigido por	Jack Clayton
	Gênero	Terror
	Indicação etária	Inadequado -12 anos
	Nacionalidade	Inglaterra
	Duração	100 min
<p>Sinopse: Deborah Kerr interpreta Srta. Giddens, uma governanta solteirona, contratada por um “bom partido” (Michael Redgrave) para cuidar de seus pequenos sobrinhos órfãos (Pamela Franklin e Martin Stephens) em uma remota mansão em Bly, interior da Inglaterra vitoriana. Com o passar do tempo Giddens suspeita que as crianças estão sendo possuídas pelos falecidos criados da mansão e se dispõe de todas as formas a ajudá-las gerando resultados devastadores.</p>		

Fonte: Elaborado pelo autor

5.1.1 A novela jamesiana no cinema – *The Innocents*

“*The Innocents* retains its enigmas.” – Leonard Orr (2006, p. 86).⁵⁰

Dirigido por Jack Clayton, co-roteirizado por Truman Capote e William Archibald, e com sonorização e música ambiente de Georges Auric, *The innocents* (1961) é um filme britânico que cria uma atmosfera sinistra para a novela de Henry James. Estrelado por Deborah Kerr no papel da complexa preceptora (na novela não nomeada, no filme Srta Giddens), o filme ganhou ampla aceitação pela crítica especializada, e ainda hoje é aclamado como uma das principais adaptações de *The Turn of The Screw* (1898).

The Innocents (1961) é desenvolvido com base no enredo adaptado de uma peça teatral homônima, logo, tendo em vista a disparidade de mídia, há uma série de aspectos envolvidos no período de pré-produção. Inicialmente, o roteiro do filme seguiria a mesma atuação da peça, – não haviam sugestões de que as aparições poderiam se tratar de possíveis neuroses da preceptora/as aparições eram tidas como fantasmas⁵¹ – Jack Clayton, não satisfeito com o roteiro e interessado em adicionar certa ambiguidade ao filme procurou Truman Capote para adaptar o enredo utilizando referências psicológicas, e posteriormente John Mortimer para refinar as falas à época.

No trailer divulgado para a publicidade de *The innocents* já fica clara a referência utilizada, durante todo material é ressaltado o terror em potencial com a pergunta repetida quatro vezes em eco e voz ressoante: “Eles voltariam para possuir os vivos?”, o que, anterior ao ato de ver o filme cria uma atmosfera incitante quanto ao produto final, possivelmente instigando o espectador. A sonorização é barulhenta e incômoda assim como no filme, pensada para criar desconforto utilizando risadas estridentes das crianças. O trailer se baseia ainda na popularidade de Deborah Kerr e do diretor Jack Clayton destacando seus papéis em trabalhos exitosos anteriores. Utiliza de cenas claustrofóbicas, um narrador que

⁵⁰ “The innocents mantém seus enigmas”. (ORR, Leonard. **James’s the turn of the screw: A Readers Guide**. London: Continuum International Publishing Group, 2009.)

⁵¹ “In Archibald’s version, as Babbage points out, the governess, Mrs. Grose, Miles, Flora, and the audience “all see the ghosts, unmistakably, albeit the appearances of Quint and Jessel are veiled by shadow; there is no suggestion that might be solely a product of neurosis. (Ver Orr, 2009, p. 82, trad. nossa).

tem por objetivo aumentar o potencial apelativo do filme que diz frases como: “Nunca houve uma história de fantasma criada especialmente para o público adulto até *The innocents*” e, “Talvez a concepção mais controversa em relações humanas já apresentada no cinema, conta com uma das maiores atrizes do mundo e do homem que dirigiu *Room at the top*, é uma nova experiência pictórica”. O filme era vendido como uma “Experiência Chocante”.

A partir do trailer é evidente a diferença com a proposição inicial da peça teatral, enquanto que esta deixava claro a existência dos fantasmas e que a protagonista tinha a pretensão de proteger as crianças dos seres malignos, o filme desde o trailer foca em manter a ambiguidade do texto jamesiano, a começar pela indagação, utilizando de perguntas (não respondidas) para instigar (e de certa forma obrigar) e fazer com que o espectador exerça autonomia para formar sua própria interpretação.

O filme tem início com uma cena totalmente escura, na qual, ouve-se apenas o cantarolar de uma cantiga melancólica que inicia a ambientação do cenário que se passa a trama. “*O Willow Waly*” descreve a solidão do que mais tarde pode-se considerar como uma cantiga suicida da antiga governanta Srta. Jessel, – já que o filme incita que a personagem se suicidou após a morte de seu possível amado Peter Quint (assim como na novela) –, música esta, que a menina Flora canta algumas vezes seguida pela aparição da falecida, o som é tido como uma unidade de referência, que ligará o espectador às iminentes aparições.

Após a composição do clima do filme ser iniciada com a música lúgubre, a sonorização é substituída por música ambiente com o chilrear dos pássaros, evidenciando o clima de interior, então surge a protagonista Srta. Giddens. A cena tem como foco o pesar das mãos e a súplica do discurso (ref. figura 29), bem como o drama da atuação da personagem rogando em pensamento que deve salvar as crianças, e não as destruir (o ato conserva certa ambiguidade por mencionar a destruição das crianças já no primeiro ato). A montagem da cena tem a atriz em primeiro plano justaposta ao espaço do quadro, o fundo é totalmente escuro e parte do rosto da personagem iluminado. Esta primeira cena mais parece uma tentativa de transportar o espectador para consciência da personagem simulando um dos efeitos característicos da novela.

Durante todo o filme a iluminação é mínima e a cenografia utiliza de jogos de sombras e cenas de foco ampliado para evidenciar possíveis interpretações. As

rosas são brancas, o cavalo, a maioria das roupas, tudo em si deveria ser branco para contrastar com o preto. O branco é extremamente branco e o preto é extremamente preto, o branco é pacífico e dinâmico, o preto é conflitante e estático. Devido a coloração de apresentação do filme os detalhes são dificilmente percebidos pelo espectador desatento. Sombras, corredores escuros, imagens rápidas e escuras demais para se fazerem compreendidas, foco nos objetos, coisas e pessoas para formar um efeito claustrofóbico são algumas das características principais da adaptação.

A sonorização se limita a apoiar/reforçar os momentos de horror com risadas, murmúrios, suspiros, gritos e sons não identificáveis, bem como ruídos sem origem a fim de desorientar. Vozes, risos e soluços de todos os lados ajudam a simular a percepção da governanta, já que desta forma se estabelece um efeito de introspecção na perspectiva da personagem, a confusão/desorientação percebida é filtrada por ela, já que somos autorizados a ver e ouvir assim como ela.

Os diálogos, atuação e sonorização atuam conjuntamente com os movimentos de câmera na constituição dessa ambiguidade pictórica. Técnicas e protocolos fílmicos não são economizados a fim chegar em uma montagem tão precisa em mostrar ao mesmo tempo que “omite”. A dúvida não está no ato de esconder, mas de mostrar todas as alternativas, dessa forma dá-se espaço para o espectador explorar as cenas, experimento que pode ser um tanto quanto agonizante.

A principal faceta do filme é utilizar o que chamaremos de “Estratégias de Convencimento”, consiste em instaurar ambiguidade a partir de sugestões ao mesmo tempo em que põe à prova tal alternativa. A adaptação se apegua à hipótese de leitura aparicionista que consistiu em explorar a novela jamesiana com o intuito de responder se as aparições seriam realmente seres fantasmagóricos ou apenas fruto da mente perturbada da Srta. Giddens, então passa a explorar motivos pelos quais justificariam ambas alternativas. Ao mesmo tempo que explora uma das premissas levando o espectador a crer nessa alternativa, não elimina a alternativa contrária. Muitos são os momentos em que o filme utiliza as imagens para confirmar uma certa alternativa e o diálogo (texto) às confronta “invalidando” de certa forma o que foi mostrado. Essas estratégias de convencimento incumbem ao espectador a incômoda tarefa de eleger uma das alternativas, levando-o a difícil obrigação de confiar ou no que está vendo ou no que está ouvindo.

Em *James's the turn of the screw*⁵² Leonard Orr diz que no design de produção de *The Innocents* (1961) são utilizadas técnicas orgânicas como som eletrônico sintetizado, até velas sob medida a fim de intensificar a luz, bem como grandes refletores e até tinta preta na lente da câmera para centralizar o enfoque e gerar uma sensação claustrofóbica. Há um conjunto de detalhes como enquadramento, movimento de câmera e cortes que ora, imergem o espectador na perspectiva da personagem, ora tem maior duração com várias imagens sobrepostas nos quadros, o que demanda maior atenção nos acontecimentos, são também sequências organicamente arquitetadas.

A representação cinematográfica do texto jamesiano segue uma noção de diegese que parodia o efeito de ficção ao brincar com o realismo das aparições à luz do dia. O filme explora a percepção do espectador, se trata de uma composição em monocromático preto-e-branco que confronta padrões do tátil, nos quais, às aparições é permitido a materialização e movimento em cena, como quando ao encontrar a figura da falecida Srta. Jessel em prantos no escritório a governanta toca sua lágrima.

Tendo em vista o debate acerca da análise fílmica, a análise comparativa proposta por este trabalho se propõe em evidenciar como e se a adaptação fílmica adapta na mídia visual os pontos de vista e modos narrativos, assim como a articulação das três estratégias narrativas examinadas em TToS. Em medida de protocolos e técnicas cinematográficas utilizadas para adaptar/compensar os efeitos obtidos na novela, *The Innocents* (1961) utiliza em seu processo de produção, além de alto contraste, dualidade monocromática (*Chiaroscuro*) assim como na novela, de planos de ângulos subjetivos, profundidade acentuada, focalização e enquadramento característico da protagonista. Os próximos tópicos tenderão evidenciar com mais profundidade de que forma as estratégias cinematográficas são utilizadas e os efeitos decorrentes desse esquema.

5.1.2 Montagem de planos de ângulos subjetivos e profundidade acentuada

In fact, any kind of montage is in the end defined according to the action it photographs. Still pictures can be put together solely with regard to the rhythm of the succeeding shots. Diachronic shots, inherently active, demand

⁵² ORR, L. **James's the turn of the screw: A Readers Guide**. London: Continuum International Publishing Group, 2009.

that the movements within the shot be considered in the editing. (MONACO, 2000, p. 217).⁵³

No cinema os planos são conjuntos de fotogramas enquadrados formando trechos do filme. Em *The Innocents* (1961) são utilizados diversos tipos de planos de forma subjetiva para denotar diferentes efeitos. O plano diz respeito a uma série de fatores como diz Aumont (2000)

A noção muito difundida de *plano* abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da *fabricação* (e da simples visão) dos filmes. (AUMONT, 2000, p. 39, destaque do autor).

No filme podem ser percebidos planos subjetivos que destacam o potencial dramático das cenas, e desde o início da história introduzem as estratégias de convencimento. Na sequência de planos analisados a seguir, são expostos como os elementos são montados a fim de estabelecer o efeito ambíguo de convencimento de uma ou outra alternativa no espectador.

Figura 1 - Entrevista à esquerda (Plano conjunto, Normal, Perfil/3/4)
Figura 2 - Entrevista à direita (Plano conjunto, Normal, Perfil/3/4)



Fonte: Capturas de tela do filme

Em movimento panorâmico e plano conjunto é mostrado a futura governanta Srta. Giddens e o galante tio das crianças (não nomeado) em um diálogo que trata da contratação dos serviços da moça para o cuidado dos órfãos. Nesta sequência de mais quatro fotogramas, três do mesmo plano, já é instaurada a estratégia de

⁵³ De fato, qualquer tipo de montagem é no final definido de acordo com a ação que fotografa. As imagens estáticas podem ser montadas unicamente em relação ao ritmo das próximas fotos. As tomadas diacrônicas, inerentemente ativas, exigem que os movimentos dentro da tomada sejam considerados na edição. (MONACO, 2000, p. 217, trad. nossa)

convencimento. Na figura 02 acima, percebe-se certa aproximação do contratante (o tio) e um diálogo persuasivo.

Figura 3 - Constrangimento (Close, Normal, 3/4)

Figura 4 - Distância (Plano conjunto, Normal, 3/4)



Fonte: Capturas de tela do filme

Em *Close*, o fotograma 03 expressa certo constrangimento por parte da Srta. Giddens, que tímida desvia o olhar, o foco na personagem não é apenas proposital como planejado, ao enquadrar apenas a personagem, além de permitir a visualização plena da expressão na cena, não nos é permitido perceber a que distância o tio está dela, ou seja, esse simples fato permite a interpretação de que ou o tio estava próximo demais em um possível movimento de cortejá-la, ou, é apenas a reação baseada em um delírio imaginário de uma solteirona. Em seguida, no próximo corte, o fotograma 04 mostra certa distância entre os dois, o que retifica a proposição apresentada, ao espectador é velado observar a proximidade entre os dois.

Figura 5 - Cortejo (Meio primeiro plano e Close, Normal, 3/4)

Figura 6 - Cortejo (Meio primeiro plano e Close, Normal, 3/4)



Fonte: Capturas de tela do filme

Nos quadros acima os fotogramas 05 e 06 reforçam o sentido subjetivo de cortejo, já que em plano médio há um destaque para a função narrativa da imagem. Percebe-se então uma ação com maior impacto, o tio pega sua mão e em uma movimentação caracterizada como um pedido romântico (mesmo que o diálogo não reforce essa ideia) ele lhe propõe o emprego. Nos atentemos ainda à premissa de

estratégia de convencimento apresentada, desde o início da cena, recorrendo pelas seis figuras não nos é permitido inferir em qual das duas alternativas crer, os planos são montados de tal maneira que não sabe-se se a persuasão do tio trata de algum interesse amoroso ou se apenas de garantir a mão de obra para o trabalho oferecido.

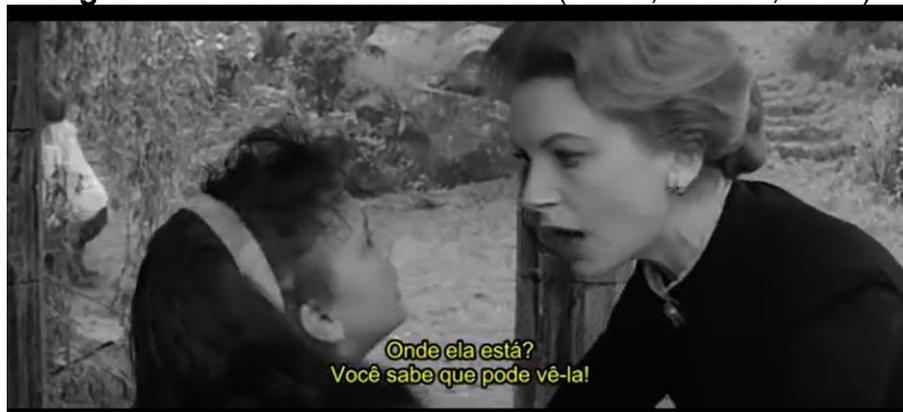
Outros dos vários exemplos da subjetividade dos planos do filme se concentram nos momentos em que Srta. Giddens se depara com as aparições, vemos outra vez as estratégias de convencimento em ação. A próxima sequência de planos apresenta um dos principais atos do filme, tem como intuito confrontar as hipóteses desenvolvidas até este ponto. Após Srta. Giddens seguir a menina Flora até um ponto distante da casa, ela se depara com a aparição de Srta. Jessel, então decide pela primeira vez confrontar a criança para que confesse que vê as aparições. O filme utiliza o plano geral aberto para incorporar a aparição ao ambiente à “luz” do dia, denotando uma coexistência espacial. É então a sugestão de um sobrenatural diáfano, que incorpora a luz.

Figura 7 - Srta. Jessel no lago (Plano Geral, Normal, Frontal)



Fonte: Captura de tela do filme

Figura 8 - Giddens confronta Flora (Close, Normal, Perfil)



Fonte: Captura de tela do filme

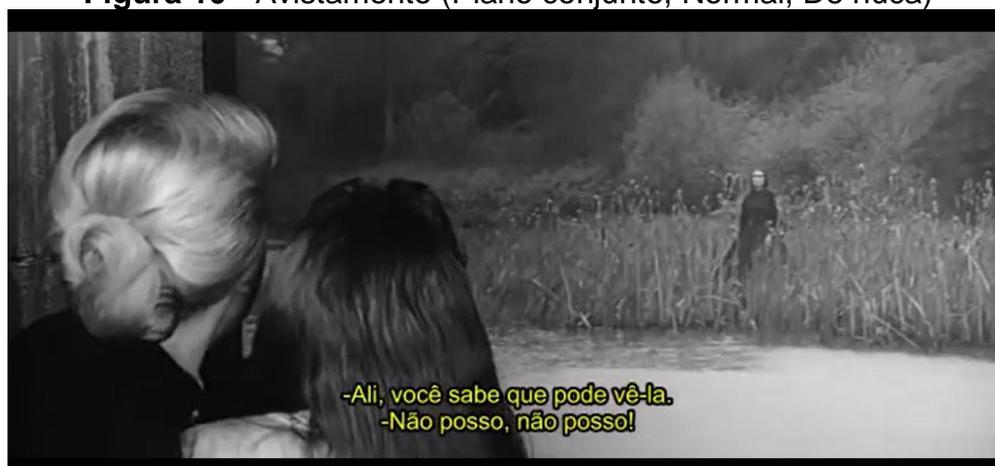
Figura 9 - Movimentação de Srta. Grose, Flora e Srta. Giddens (Plano conjunto, Normal, Frontal)



Fonte: Captura de tela do filme

No fotograma 08, observa-se em *Close* Srta. Giddens confrontando Flora incisivamente. A governanta objetiva confrontar a criança a fim de que revele o possível segredo de avistamento da aparição, ação um tanto quanto questionável para uma cuidadora de crianças. No fotograma 09, o plano conjunto destaca a movimentação e enquadra as três personagens, Srta. Grose, Flora e Srta. Giddens. De acordo ao plano apresentado no quadro anterior de Jessel à margem do lago, (logicamente) infere-se que as três personagens estão de frente para a aparição, este plano prepara o espectador para o próximo, que, cuidadosamente tem um efeito decisivo sobre a narrativa.

Figura 10 - Avistamento (Plano conjunto, Normal, De nuca)



Fonte: Captura de tela do filme

Ainda considerando os planos anteriores, vemos a estratégia utilizada pelo diretor para conservar a ambiguidade da visualização da aparição pela criança.

Com duração de oito segundos em plano conjunto a câmera enquadra Flora e Srta. Giddens de frente à aparição, a câmera por trás (De nuca), sugere um relacionamento físico das duas personagens com a figura à frente. O enquadramento exclui Srta. Grose, que fica fora de campo, ou seja, não é permitido verificar sua reação quanto ao episódio. O fora de campo de Srta. Grose é intuitivo, pré-determinado para conservar o sentido ambíguo, não se sabe então se a terceira pessoa (Grose) que no caso fazia o papel de testemunha vê ou não a aparição.

Embora Srta. Giddens e a imagem mostrada confirmem a possível visualização, as falas da menina se opõem a essa hipótese. Mesmo o filme mostrando Flora e Srta. Jessel frente a frente, a subjetividade da montagem da cena evoca um subtexto discutível, isso soma-se ao descrédito da personagem apresentado anteriormente, convém então considerar as hipóteses no entendimento da cena, que tem fim com o desespero da garota, com destaque para a atuação da atriz que explora um pânico demasiado alarmante, com gritos sucessivos enquanto é conduzida de volta a casa por Srta. Grose.

Há uma certa simpatia do filme por planos com ângulos acentuados, em profundidade ou oblíquos (*dutch angle*) que são utilizados para efeitos específicos. Os planos com profundidade acentuada realçam o caráter descritivo das cenas, enquanto são utilizados ângulos oblíquos para demonstrar a confusão, conflito, ou para causar certo desconforto. Primeiros planos destacam um aspecto carregado do ambiente, cheio de objetos e coisas. São várias janelas, vidros, portas, corredores, formas e esculturas que demonstram a imensidão da casa. São objetos citacionais que possivelmente serviriam de alimento para uma possível imaginação fértil da governanta, permitindo a sensação de ver coisas que na realidade não foram vistas. A cenografia tem importante papel na montagem por se tratar de um filme extremamente descritivo que não precisa de muito movimento para conjecturar alternativas no espectador.

A casa em si é utilizada para a caracterização e subjetividade das cenas com grande número de escadas e estátuas de arquitetura sinuosa. Há planos que, propositalmente por meio da profundidade mostram posições de estátuas que, em locais estratégicos, poderiam ser alvo de confusão da governanta no delírio de ver aparições fantasmagóricas, como pode ser visto nas figuras a seguir.

Figura 11 - Estátua ao fundo em profundidade – Exemplos de posicionamento (Close, Normal, Perfil) (Plano conjunto, *contra-plongée*, 3/4)



Fonte: Capturas de tela do filme

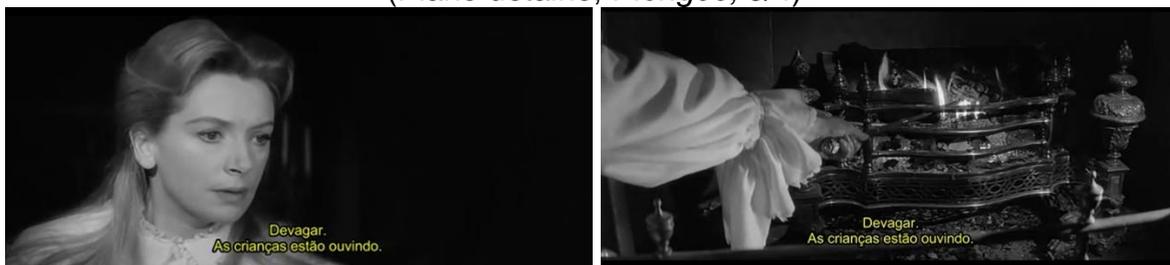
Figura 12 - Peter Quint/Estátua observa os dois – Exemplo de posicionamento (Plano Médio, *Plongée*, Perfil)



Fonte: Capturas de tela do filme

Analizamos a seguir, como o filme constrói minuciosamente as estratégias de convencimento. Para tal, decomporemos uma cena inteira examinando as sugestões promovidas por dois planos. A cena tem início com a Srta. Giddens à lareira, sozinha, lendo a bíblia. Ao ajustar o fogo ela ouve o piano tocar, e em seguida vozes pervertidas sussurrando falas possivelmente eróticas (“Devagar... as crianças estão ouvindo”)⁵⁴.

Figura 13 - Giddens ouve vozes ao ajustar o fogo (Close, Normal, Quase Frontal) (Plano detalhe, *Plongée*, 3/4)



Fonte: Capturas de tela do filme

Detalhe para a posição tanto da mão quanto do objeto que penetra entre os extremos da lareira, trata-se de uma possível sugestão sexual da moça ao ajustar o fogo com movimento sugestivo. A tensão sexual instaurada pode ser o motivo da governanta estar ouvindo “coisas”, o que insinua a alternativa de que ela desenvolve alguma alteração psicológica, a própria demonstra incerteza do que ouviu ao fazer o movimento de balançar a cabeça no intuito de estabelecer seus sentidos “normais”. As falas (“Batam antes de entrar!”)⁵⁵ denotam que os falecidos criados tinham alguma relação amorosa e praticavam libertinagens próximo às crianças.

Figura 14 - Giddens ouve vozes: Expressão da atriz desorientada, sensorial em confusão (Plano médio, *Plongée*, De cima) (Meio Close, Normal, 3/4)



Fonte: Capturas de tela do filme

⁵⁴ “Softly ... The children are listening.” Em áudio original.

⁵⁵ “Knock before enter!”. Em áudio original.

Fotogramas mais a frente, carregando apenas um candelabro, Srta. Giddens continua a ouvir o diálogo pervertido e persegue abrindo portas e seguindo corredores. Sons de respiração ofegante, risadas, murmúrios e vozes em eco apontam para um possível evento obscuro do passado entre o “casal” com intromissão das crianças. Neste momento se manifestam questões, como poderia a governanta saber de algo? As aparições estariam contando a ela? Ou seria uma crença própria dando lugar a uma imaginação fértil de uma mente perturbada? A próxima sequência de cortes sugere mais uma vez a alternativa sexual apresentada.

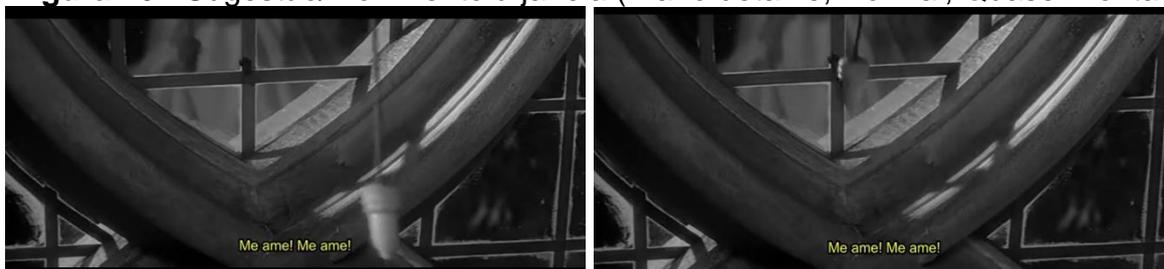
Um puxador de persiana em formato fálico é utilizado para denotar o ato sexual ao qual vem sido aludido desde os planos anteriores. O *zoom in* no plano intensifica a percepção do espectador como se estivesse na mesma posição da governanta ao observar a movimentação do objeto. A sonorização contribui para a interpretação sexual da cena.

Figura 15 - Sugestão, foco na janela (Meio *Close*, Normal, Quase De Nuca)
(Plano detalhe, Normal, Quase Frontal)



Fonte: Capturas de tela do filme

Figura 16 - Sugestão/Movimento à janela (Plano detalhe, Normal, Quase Frontal)



Fonte: Captura de tela do filme

O diálogo contribui para a compreensão sexual, ouve-se o que seria possivelmente a voz da falecida Srta. Jessel sussurrar “Me ame! Me ame!”⁵⁶. O plano dura tempo suficiente para que a relação seja percebida, são 12 segundos

⁵⁶ “love-me! Love-me!” em áudio original.

entre este plano subjetivo e o próximo. Em movimento panorâmico a câmera segue focando em objetos tão rapidamente quanto escuros para que sejam identificados, é uma estratégia que cria no espectador a *diegese* da cena, justificando os próximos eventos, tudo é tão escuro que não se enxerga praticamente nada.

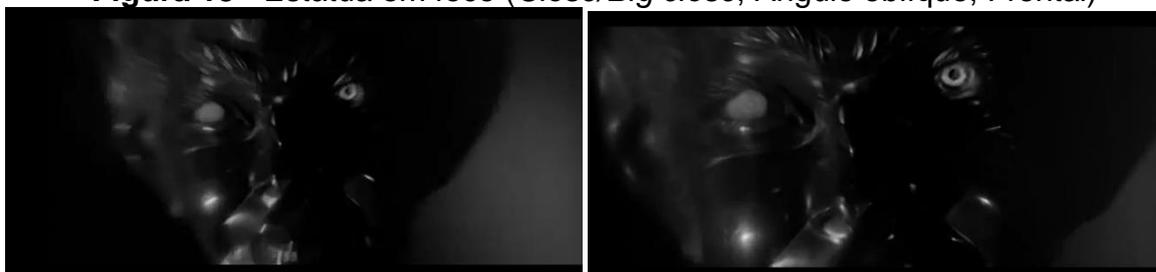
Na sequência de fotogramas 17, 18 relacionados abaixo, o filme se utiliza de susto em primeira pessoa para explorar o horror, o momento é realçado pelos movimentos de zoom e a sonoridade estabelecida por meio de risadas maquiavélicas. A câmera simula a visão da governanta para emular o mesmo efeito de susto no espectador, que, assim como a protagonista se depara com uma escultura em um ambiente totalmente escuro propício à desorientação e engano. Ao voltar ao quarto, ouve-se a voz de Srta. Grose reafirmando a morte dos criados, o que pode ser interpretado como um respaldo da consciência da governanta no intuito de desacreditar do que “experenciou”.

Figura 17 - Momento exato do susto / Espanto da governanta (*Close, Normal, perfil*) (*Close, Normal, Frontal*)



Fonte: Capturas de tela do filme

Figura 18 - Estátua em foco (*Close/Big close, Ângulo oblíquo, Frontal*)



Fonte: Captura de tela do filme

Os ângulos *plongée* e *contra-plongée* são muito utilizados no filme para designar geralmente a subordinação às aparições/crianças. Na maioria dos planos ou as aparições são vistas de baixo, o que denota um ar de superioridade, ou a própria protagonista é vista de cima, tendo o efeito contrário ou de contradição/desorientação, como na figura 14.

Figura 19 - Miles no Jardim visto de cima e Miles e Flora na escada - Exemplos de Plongée (Plano Geral, Plongée, De cima) (Plano Médio, Plongée, De cima)



Fonte: Capturas de tela do filme

Figura 20 - Miles e Flora na escada e Peter Quint e Miles - Exemplo de Contra-plongée (Plano Médio, Contra-plongée, Frontal) (*Big Close*, Contra-plongée, Frontal)



Fonte: Capturas de tela do filme

A decomposição do filme neste estudo analisa a sucessão de planos e seu impacto narrativo. Em outras palavras, não fazemos uma decomposição plano a plano pois além de tomar parte considerável do tempo do estudo, essa metodologia nos distanciaria do objetivo inicial que nos interessa. Analisando planos selecionados foi possível identificar a função subjetiva da montagem a fim de conservar o efeito ambíguo característico da novela, nota-se uma manipulação da imagem que explora efeitos no espectador como o de desorientação, desconforto, tensão, e principalmente de dúvida. Ao mesmo tempo que a imagem tem uma característica objetiva, prática de narrar, o filme usa esse elemento de maneira metaficcional.

5.1.3 Focalização / enquadramento da protagonista

Point of view is a complex matter worthy of a whole other discussion, but one theoretical observation is worth making here. The fact that most novels and short stories come to us through the voice of a narrator gives authors a greater range and flexibility than filmmakers. For one thing, the visual point of view in a film is always there: it is fixed and determinate precisely because the camera always needs to be placed somewhere. But in verbal fiction, the

*narrator may or may not give us a visual bearing. (CHATMAN, 1980, p. 132).*⁵⁷

No cinema a narração pode ser considerada tanto na forma contada (fala), com a voz de um personagem narrando os eventos do filme, como na forma pictórica com as cenas sendo mostradas do ponto de vista dos personagens. Em *The innocents*, a câmera é o princípio que rege a narração já que não há uma voz narrativa. Ao contrário de TToS que temos praticamente três histórias, com três narradores e dois pontos de vista, o filme opta por explorar o ambiente ficcional da terceira narradora, a governanta.

Para adaptar o ponto de vista de mesmo modo que na novela, o filme mimetiza a câmera ora em primeira ora em terceira pessoa. O dispositivo assume o papel tanto de mostrar ao espectador objetivamente, ou seja, mostrando, grosso modo, o que acontece à sua frente experienciando o equivalente a uma narração em terceira pessoa, quanto de assumir e seguir a perspectiva da Srta. Giddens para que o espectador seja impactado com a visualização do que vê a personagem. Além do enquadramento temos o movimento de câmera panorâmico, a partir de uma posição fixa que acompanha o deslocamento em cena. Exemplos práticos podem ser percebidos nas figuras 10 (terceira pessoa) e 18 (primeira pessoa) examinadas anteriormente.

O movimento de câmera impacta diretamente no que o espectador vê, e intercede sobre sua percepção dos eventos. No filme em análise o enquadramento diz muito sobre as condições das ações apresentadas, a terceira pessoa tende a contribuir com a alternativa de que os fantasmas realmente existem, enquanto a visualização em primeira pessoa assiste a opção de confusão psicológica da protagonista. Há momentos em que a câmera fica tão perto da personagem que parece querer explorar algum tipo de vínculo da moça com espectador, (possivelmente de confiança) enquanto em outros é desconfortável, ou sugere uma confusão mental explorando a dramaticidade da atriz em primeiros planos.

⁵⁷ “O ponto de vista é uma questão complexa, digna de uma outra discussão, mas vale a pena fazer uma observação teórica aqui. O fato de a maioria dos romances e histórias curtas chegar até nós através da voz de um narrador oferece aos autores maior alcance e flexibilidade do que os cineastas. Por um lado, o ponto de vista visual de um filme está sempre presente: é fixo e determinado precisamente porque a câmera sempre precisa ser colocada em algum lugar. Mas na ficção verbal, o narrador pode ou não nos dar uma orientação visual.” (CHATMAN, S. What novels can do that films can't (and vice versa), **Critical Inquiry**, Chicago, v. 7, 1981.)

Para Monaco (2000), cada movimento de câmera implica em uma relação essencialmente diferente entre o dispositivo, o tema, o sujeito e a câmera em cena, ou seja, o movimento da câmera tem grande relevância como determinante do significado do filme.

A câmera se move, assim como o filme, e é nessa área que o cinema descobriu algumas de suas verdades mais particulares, pois o controle sobre a perspectiva do espectador desfrutada por um cineasta é uma das diferenças mais salientes entre filme e palco. (MONACO, 2000, p. 96, trad. nossa).⁵⁸

A seguir, examinamos diferentes cortes de dois planos distintos explorando o que seria o efeito de focalização, ou seja, o enquadramento que diz respeito ao movimento explorado pela câmera em relação ao personagem. O filme utiliza um método de correspondência entre os enquadramentos para que o espectador note a relação do que está sendo mostrado. Na cena vemos Giddens com o olhar em perspectiva para algo, nota-se o nível da linha dos olhos demonstrando atenção. Em seguida, o filme corta para o rosto, depois para a estátua, então estabelece-se a relação entre o ponto de vista da personagem e o objeto do olhar. A sugestão é de que o espectador está experienciando o que a personagem está vendo.

Figura 21 - Exemplos de cortes que simulam a visualização em primeira e terceira pessoa. (da esquerda para a direita de cima para baixo).



Fonte: Capturas de tela do filme

Nesta mesma sequência de cortes percebe-se a estratégia de emulação do ponto de vista em primeira e terceira pessoa. São praticamente os mesmos planos,

⁵⁸ “The camera itself moves, as well as the film, and it is in this area that cinema has discovered some of its most private truths, for the control over the viewer's perspective that a filmmaker enjoys is one of the most salient differences between film and stage.” (MONACO, 2000, p. 96).

o enquadramento da Srta. Giddens não muda nos quatro cortes que simulam a percepção da moça, o que muda é o enquadramento do objeto visto, primeiramente em plano médio e depois em primeiro plano que destaca a ação da cena. A focalização segue o olhar (perspectiva) da personagem. Percebemos que a emulação da imagem em terceira pessoa estabelece uma relação: Composição – Movimento – Significado e em primeira pessoa: Expressão – Detalhamento – Significado.

É importante destacar que a focalização no filme estabelece um efeito de visualização em primeira pessoa, faz parecer que ocorre, porém não o executa como tecnicamente seria, assim como na novela a primeira pessoa se confunde com a terceira, utiliza-se a câmera em terceira pessoa para figurar a primeira. Sobre isso Monaco (2000) argumenta que

A maioria dos filmes, como a maioria dos romances, é contada de um ponto de vista onisciente. Vemos e ouvimos o que o autor deseja que vejamos e ouçamos. Mas quando chegamos ao modo de primeira pessoa - que se mostrou tão útil na ficção em prosa por causa das ressonâncias que podem ser desenvolvidas entre os eventos e o personagem ou a personalidade do narrador que os percebe - surgem problemas no filme. (MONACO, 2000, p. 207, trad. nossa).⁵⁹

Noutros planos a característica de verossimilhança da imagem é posta a prova ao confrontar o visto, o efeito estabelecido é de uma imagem ambígua já que a verossimilhança nesse caso depende da circunstância em que a imagem é mostrada, faz-se duvidar a premissa da cena.

Figura 22 - Ambiguidade da visão (*Big Close*, Normal, 3/4)



Fonte: Capturas de tela do filme

⁵⁹ “Most films, like most novels, are told from an omniscient point of view. We see and hear whatever the author wants us to see and hear. But when we come to the first-person mode—which has proved so useful in prose fiction because of the resonances that can be developed between events and the character or persona of the narrator who perceives them—problems arise in film.” (MONACO, 2000, p. 207).

A sucessão de planos apresentada na figura corresponde ao primeiro momento de “avistamento” das aparições pela governanta, nesta cena percebe-se a estratégia de convencimento sendo guiada pela focalização da protagonista. Como explicitado nos parágrafos anteriores, a cena utiliza o método de correspondência para emular o ponto de vista, em outras palavras, o corte e *zoom* dos planos enquadrados fornecem o efeito de visão ótica da personagem.

A cena se estabelece com o primeiro olhar da Srta. Giddens fixo em um ponto de uma das torres da casa, apresenta a distância sob um ângulo de visão acima do olhar (*Plongée*), ou seja, com a personagem abaixo estabelece-se uma relação de subordinação com o objeto visto acima. A governanta crê ver a silhueta de uma figura masculina. Temos então nos três primeiros cortes Srta Giddens em *close* acreditando ver alguém, um ângulo obtuso sugerindo possível engano, e então Srta. Giddens novamente em *close* dessa vez com a luz do sol na linha do olhar e mão a frente do rosto com intuito de melhorar a visão (da esquerda para a direita respectivamente). Detalhe para a caracterização do cenário e a distância do objeto avistado. O ambiente externo, as ameias e a transição de luz faz-se duvidar à confusão visual, já que tudo poderia ser motivo de engano (ou não). O ângulo oblíquo por sua vez reforça em ambas figuras o possível descolamento da realidade e a desordem.

Os três últimos cortes da cena apresentam um *close* na torre, o que certamente simula a tentativa de enxergar melhor da personagem, dando foco àquilo que acredita ter visto, e então o outro corte a enquadra fora de foco e dá espaço para o ambiente, neste caso representa a distância que esta se encontra do objeto visto, o último corte por sua vez, apresenta um *Big close* seguido pela sonorização que rasura o clima estabelecido *a priori*, retornam então o som e plano aberto anterior. Ao analisar o subtexto da cena percebemos a clareza (ou não), a subjetividade, contradição e por fim a ambiguidade considerando todos esses elementos. A imagem é por vezes clara e perceptível, porém, é tão claro (no sentido de iluminação) que há a dúvida do avistamento.

Em *The Innocents*, a focalização atua com vistas a explorar as dimensões espaciais que a governanta percorre, estabelece-se assim, forma um ambiente claustrofóbico e perturbador que de certa forma guia o espectador pela atmosfera limitada, por vezes restrita que sucede das experiências e perspectivas da personagem em foco. Atua em conformidade aos demais protocolos fílmicos a fim

de destacar um senso de direção que aparenta norteador, mas que é manipulado pelos ângulos em sua maioria subjetivos no ato de mostrar e que intercedem sobre a interpretação das cenas. Ao espectador mais desatento pode parecer normal, a câmera assume uma narração quase que em monólogo (não tradicional à época), é permitido ver o que a governanta vê ou o que ela faz, o mimetizar da terceira e primeira pessoas destaca a ação experienciada pela personagem, o que serve de fator basilar das estratégias de convencimento.

5.1.4 Alto contraste / dualidade monocromática / *Chiaroscuro*

When we speak of "black-and-white," we are not really talking about a two-color system, but rather about an image deprived entirely of color values. What remains in the "black-and-white" picture are the related variables of contrast and tone: the relative darkness and lightness of the various areas of the image, and the relationship between the darks and the lights. (MONACO, 2000, p. 122).⁶⁰

O primeiro parâmetro visual relativo à concepção de *The innocents* é a coloração, ainda no início do sucesso de filmes coloridos, o filme opta por rodar em monocromático, preto-e-branco, o que segundo Stam (2000) talvez tenha acontecido pela crença de considerarem o filme em preto-e-branco mais “realista” que o filme colorido, embora a realidade seja colorida. James Monaco (2000) complementa que

Até a década de 1970, os teóricos persistiam em dizer que o filme em preto e branco era de certa forma mais honesto e esteticamente adequado do que o filme colorido. Assim como a ideia de que o cinema mudo era mais puro que o som, ou a noção de que 1,33 polegada era de alguma forma a proporção natural das dimensões da tela, essa teoria da supremacia em preto e branco parece ter sido inventada depois do fato, mais uma desculpa do que uma premissa. (MONACO, 2000, p. 116, trad. nossa).⁶¹

⁶⁰ “Quando falamos de "preto e branco", não estamos realmente falando de um sistema de duas cores, mas de uma imagem privada inteiramente de valores de cores. O que resta na imagem "em preto e branco" são as variáveis relacionadas ao contraste e ao tom: a relativa escuridão e luminosidade das várias áreas da imagem e a relação entre as trevas e as luzes.” (MONACO, 2000, p. 122, trad. nossa)

⁶¹ “Until the 1970s, the theory persisted that black-and-white film was somehow more honest, more esthetically proper, than color film. Like the idea that silent film was purer than sound film, or the notion that 1.33 was somehow the natural ratio of the screen dimensions, this theory of black-and-white supremacy seems to have been invented after the fact, more an excuse than a premise.” (MONACO, 2000, p. 116).

The innocents surge após as tecnologias de som, cor e da tela da televisão despontarem, Capote tinha a seu dispor diversos elementos que poderia acrescentar ao filme, porém, o faz em preto-e-branco e sonoro, — um dos principais fatores que sustentam o terror do filme na década de 1960 — haviam filmes que já estavam em sua maioria a utilizar a cor, porém, alguns prezando pela estética continuaram no preto e branco, como é o caso. Um fato relevante é que o filme *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) também do mesmo ano, ao contrário de *The innocents* foi gravado em cores.

O alto contraste / preto-e-branco é obviamente utilizado para adaptar o *Chiaroscuro* da novela. No filme a dualidade visual de ver e não ver constituída pelo monocromático é ambíguo a ponto da luz, com princípio revelador fazer o movimento inverso e obstruir a visão, a iluminação, ou a falta dela é parte majoritariamente constituinte do horror. As aparições à luz do dia em cores certamente demandariam maior número de efeitos tecnológicos e visuais para se estabelecerem em mesma proporção. Este recurso certamente foi escolhido de forma a ser conveniente tanto para o efeito plástico quanto claustrofóbico causado.

Segundo o crítico jamesiano Leonard Orr, para criar sombras e efeitos visuais, o fotógrafo Freddie Francis utilizou grandes refletores e geradores de luz, o que forçou a atriz Deborah Kerr usar óculos escuros durante algumas pausas na filmagem. É perceptível a preocupação plástica exercida sobre o filme, a direção de fotografia (inclusive creditada nos momentos iniciais) dota *The innocents* de uma iluminação expressiva que contribui para certos detalhes da narrativa. Sobre esse aspecto imagético Monaco (2000) revela que,

O preto e branco comunica significativamente menos informação visual do que o filme colorido, e essa limitação pode ter o efeito de nos envolver mais profundamente na história, no diálogo e na psicologia da experiência cinematográfica, em vez do espetáculo. (MONACO, 2000, p. 117, destaque do autor, trad. nossa).⁶²

O preto-e-branco é o princípio estético do filme, desta forma, compõe uma subjetividade que afeta os demais protocolos fílmicos. O monocromático não se detém ao simples significado de “uma cor”, mas da relação simbólica entre elas, no

⁶² “Black-and-white communicates significantly less visual information than color film, and that limitation can have the effect of involving us more deeply in the story, dialogue, and psychology of the film experience instead of the spectacle.” (MONACO, 2000, p. 117, destaque do autor).

caso do preto-e-branco há uma relação entre as cores, o preto, branco e a junção das duas, o cinza. Os momentos caracterizados nos quais o preto predomina denotam ação, confronto, tensão e horror, em branco são marcados os momentos estáticos, pacíficos e de bondade, enquanto os em cinza são neutros, de diálogo e informativos.

Atentando ao quesito cenografia, apresentamos a seguir fotogramas do filme que servem de base para exemplificar como a iluminação contribui para o delineamento de significação ambígua no filme, representando o sentimento de angústia, medo e horror. A luminosidade intensa guia o espectador e por vezes participa da ação.

Figura 23 - Exemplos de planos acinzentados



Fonte: Captura de tela do filme

Os três planos de cenas distintas representam uma fotografia em penumbra, ou seja, tanto o preto quanto o branco estão em proporção criando uma imagem acinzentada, na qual não há sobressalto de nenhuma das cores. O cinza no filme denota uma ação neutra, diálogo sem confronto ou tensão entre os personagens. O branco por vezes reforça a ideia de inocência das crianças (Ref. figura 25), e por vezes concede uma doçura à protagonista (Ref. figura 24). A luz é, também, em diversos momentos utilizada como auxiliar da estratégia de convencimento ao servir de princípio revelador, incorpora as aparições à luz do dia (Ref. figura 07) ou inversamente obstrui a visão (Ref. figura 22). O branco (luz) guia o espectador utilizando de um ponto mais iluminado para sugerir acepções (Ref. figura 26), participa da ação na cena (Ref. figura 17) ao mesmo tempo em que reforça o efeito dramático da atuação dos enquadramentos em *close* (Ref. figura 27).

Figura 24 - Caracterização pacífica/doçura da governanta (*Close*, Normal, Quase Frontal).



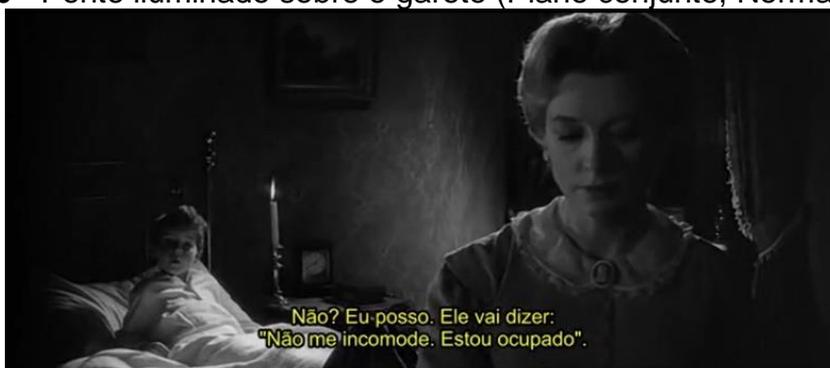
Fonte: Captura de tela do filme

Figura 25 - Relação angelical da criança e afeto da governanta (Plano conjunto, Normal, perfil).



Fonte: Captura de tela do filme

Figura 26 - Ponto iluminado sobre o garoto (Plano conjunto, Normal, Frontal).



Fonte: Captura de tela do filme

Figura 27 - Sequência de fotogramas, sombreamento do rosto da personagem (*Big close*, Normal, Frontal).



Fonte: Captura de tela do filme

Nos fotogramas (do mesmo plano) da figura 27 relacionados acima, metade do rosto da personagem é sombreado ao visualizar a aparição, a iluminação diminui em movimento gradual explorando o horror presenciado, quanto mais a aparição se faz perceptível, mais o sombreamento do rosto aumenta. O enquadramento em *Big close* intensifica a caracterização do horror. À medida que a iluminação diminui e o tom escuro ganha forma, em movimento gradativo estabelece-se a relação (meta) física entre a governanta e a aparição, enquanto ela perde luz ele adquire um caráter cada vez mais realístico em movimento inverso, recebendo luz em movimento gradual.

Os fotogramas seguintes são destacados da visão em primeira pessoa, o que seria a visualização de Srta. Giddens frente a aparição do falecido Peter Quint, nota-se o movimento inverso dos planos anteriores, há a incorporação de luz pela aparição. O horror é constituído pela nitidez do possível sobrenatural. A iluminação aqui tenta fazer com que a aparição atinja o status de real enquanto compõe mais uma estratégia de convencimento.

Figura 28 - Nitidez Gradual de Peter Quint (*Big close*, Normal, frontal).



Fonte: Captura de tela do filme

Nos planos finais da cena o movimento de aproximação em *zoom*, o reflexo da luz pela aparição, e os detalhes do rosto mais acentuados em preto denotam um ar perverso na expressão da figura de Peter Quint. A aparição se estabelece claramente palpável, surge em um movimento de investida à janela parecendo mais nítido à medida que se aproxima. Para adaptar as aparições mantendo o caráter ambíguo da discussão aparicionista, o filme utiliza apenas efeitos especiais, físicos, decorrentes da montagem e dos momentos de filmagem, a iluminação, ângulos, movimentos de câmera e outros elementos organicamente criados, já que a utilização de efeitos visuais poderia gerar uma interpretação fantástica ou mais reveladora do que se propõe. Apesar da descrição anterior, a movimentação do ator tanto de investida quanto de recuo contra a janela foi gravada sequencialmente

e sem cortes, apenas o jogo de luz e sombra foi responsável por explorar uma possível interpretação sobrenatural da cena.

Outro exemplo de como a iluminação é utilizada no filme está disposto abaixo na figura 29, primeira cena do filme, a luz realça e acompanha a angústia da personagem. Srta. Giddens é iluminada pela metade, sejam as mãos ou o rosto. Assim como os ângulos, a iluminação muda explorando um primeiro impacto dramático para a cena. O efeito claustrofóbico se estabelece na relação de luz, *zoom* e movimento de câmera em *close*. O fundo é escuro e a câmera se aproxima demasiado da moça, em uma movimentação que passa a revelar os detalhes de seu rosto, parcialmente e por inteiro. Seguido de falas sem movimento de boca, a cena passa a representar um pensamento, logo está caracterizado a mente da protagonista. Além de angústia, denota desespero e ânsia da personagem ao revelar um desejo desmedido pela proteção das crianças. Pode ser considerada um *forshadowing* pois dá dicas do enredo ao utilizar fragmento da história que ainda ocorrerá.

Figura 29 - A súplica de Srta. Giddens (*Big close*, Normal/parcialmente fora de campo, Perfil).



Fonte: Captura de tela do filme

Por se tratar de um filme em preto-e-branco, uma alternativa de *The innocents* para marcar a passagem do tempo, por exemplo, é a de reprodução de luz natural como percebido na figura 22, que simula a luz solar, muitas vezes justapondo às aparições (Ref. figura 07). Outra alternativa de bastante influência é a utilização de velas para informar o espectador da representação noturna (Ref. figuras 11, 14, 15, 17, 25, 26). Estes são alguns fotogramas do filme que exemplificam propriedades da luz na composição da subjetividade dos planos.

O alto contraste (iluminação) em *The innocents* é utilizado a fim de adaptar o efeito do *Chiaroscuro* literário em *The Turn of The Screw*, é o princípio estético

do filme, colabora com demais protocolos cinematográficos na construção do ambiente ficcional. A iluminação é opaca, por vezes turva, retendo a informação e acrescentando o efeito de confusão. A utilização de sombras dá aos cômodos, corredores e à casa em si um tom misterioso e lúgubre, proporciona um clima nebuloso, no qual os ângulos e enquadramentos induzem o espectador à descrença.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa desenvolvida neste estudo possibilita confrontar as estratégias cinematográficas adotadas por *The innocents* a fim de adaptar as técnicas textuais constatadas em *The turn of the screw*. Por meio da análise estrutural da novela pudemos notar que a narração é cuidadosamente construída, Henry James utiliza de um estilo rebuscado de escrita, com um texto de sintaxe intrincada para gerar ambiguidade. São várias técnicas combinadas que resultam numa prosa desconcertante, num não dito que beira o dito. No texto as unidades de sentido são instáveis, uma vez que a ambiguidade gerada não se desvencilha das estruturas sintáticas, das palavras e das sentenças.

Foi possível identificar as principais estratégias narrativas utilizadas na geração de ambiguidade na novela, são elas: a narrativa de moldura (*frame story*) que cria o impasse de plano narrativo entre os três narradores identificados; O Prenúncio (*Foreshadowing*) responsável por envolver o leitor por meio da narração parcial dos eventos prenunciados, e o *Chiaroscuro*, a técnica responsável pela composição diegética da novela, juntos, interligados pelo intermédio dos pontos de vista, estas estratégias textuais são responsáveis pela geração de ambiguidade, dúvidas e incertezas.

As técnicas articuladas por sua vez são responsáveis pela obliteração e opacidade progressiva da sequência de eventos narrados, pela rememoração de fatos através de récuo de consciência, digressão narrativa composta por pontos de vista inter-relacionados, e estranhamento pela ambivalência da narração com o apagamento dos narradores. Essa articulação trabalha para imbuir dúvidas e incertezas na sucessão de fatos. Ao analisar as instâncias narrativas identificamos a relação estabelecida pelos diversos construtos geradores de ambiguidade na novela, em primeira instância, o fator de inflexão narrativa é o que causa o primeiro estranhamento, uma vez que se trata de uma narrativa de moldura, processo em que uma narração que se sobrepõe à outra enquanto delineiam o contar do enredo.

Em *The Turn of The Screw*, a imprecisão dos atos narrados se inicia no prólogo, catalogamos então nesta camada narrativa dois narradores: o primeiro intentamos classificar como o autor ficcionalizado, ou seja, a persona de Henry James, que passa por um processo de apagamento a fim de arrefecer a influência biográfica do autor sobre o âmbito narrativo, enquanto que o segundo é introduzido

em um modo de apresentação indireto nesse processo de apagamento do primeiro narrador, disfarçado entre terceira e primeira pessoa. Soma-se a esses fatores de geração de ambiguidade o recurso do Prenúncio (*Foreshadowing*) parte da estratégia de convencimento no ato de anunciar episódios futuros da novela, com essa imprecisão o leitor é convidado à descrença ao mesmo tempo que instigado pela configuração realista do relato.

Do ponto de vista teórico, o presente estudo propôs justificativas básicas para a adaptação da novela, as estratégias de convencimento. A análise fílmica/comparativa mostrou que para representar os efeitos decorrentes da articulação de técnicas experimentais modernistas o filme se utiliza de um pressuposto realista/aparicionista que engendra nos protocolos fílmicos. São planos, ângulos, sonorização e iluminação utilizados como instrumentos citacionais e descritivos em uma montagem que manipula a imagem de uma maneira metaficcional. A análise da sucessão de planos permite que as convergências e dissonâncias ajudem a entender o processo de estabilização popular do filme como uma boa representação da novela jamesiana.

Ao final da pesquisa conclui-se que a adaptação cinematográfica se sai bem na tentativa de simular as estratégias narrativas utilizadas por Henry James para geração de ambiguidade, uma vez que a novela é considerada uma das pioneiras em realismo psicológico, o que torna a tarefa de adaptar o texto literário bastante complicada por se tratar de uma narrativa famosa pela recusa em oferecer conclusões ao leitor. *The innocents* tenta minimizar a deturpação causada pela junção em um diferente objeto (filme), das técnicas narrativas da novela se utilizando de alguns protocolos fílmicos que assim como no texto reproduzem uma impressão realista.

Na análise da montagem proposta pelo filme nos atentamos ao quesito cenografia e como a iluminação se faz um dos principais fatores para o filme monocromático ser bem-sucedido. O Alto contraste/Dualidade monocromática/*Chiaroscuro* é visualmente utilizado como artifício para gerar ambivalência em mesma proporção que na novela; os dois pontos de vista se reduzem a um narrador câmera que mimetiza o efeito de primeira e terceira pessoa; a narrativa de moldura é suprimida, o prenúncio (*foreshadowing*) é reduzido a algumas menções no diálogo entre as personagens, e a sonorização é nitidamente explorada para caracterizar os momentos de tensão. Srta. Grose no filme é

claramente desenvolvida em um papel mais denso que serve de informante para o leitor e a governanta, bem como é utilizada para estimular as estratégias de convencimento. O exagero interpretativo pela utilização de demasiados planos em *close* é quase uma hipérbole imagética gerando cenas com um potencial dramático que marcam o princípio de embate entre as sugestões insinuadas. No filme há espaço para considerar a sua consciência de Srta. Giddens ao mesmo tempo que faz o espectador desacreditar dessa premissa, o que nos faz considerar um bom uso de elementos para mesmo que de forma distinta esbocem a ambivalência da novela.

Esta pesquisa contribui para suportar discussões futuras relativas tanto à Henry James, estudos jamesianos e adaptações, quanto a estudos de literatura de língua inglesa em território brasileiro. A análise comparativa não considerou os planos fílmicos em sua totalidade, apesar de explorar a relação de várias cenas para pontuar como se dão os protocolos cinematográficos, não é feita uma decomposição plano a plano que acreditamos oferecer uma completude ampliada dos resultados aqui apresentados. Essa análise não enfoca os adentros do som bem como de outras técnicas de menor expressão tanto na novela, quanto no filme estudados em questão. Próximos estudos podem ter resultados mais abrangentes se identificarem e analisarem toda a miscelânea do engodo da produção literária e cinematográfica de um objeto específico.

Pesquisas futuras poderiam contribuir para a evolução da área de análise literária, cinematográfica e literatura comparada ao considerarem o prisma das adaptações, pois, este é um campo que apesar de em desenvolvimento ainda carece de estudos, para a estabilização de produções que examinam os impasses das diferenças de mídias, e para a análise teórica do produto fílmico não baseada em conceitos da tradicional crítica da fidelidade. Uma abordagem promissora é situar pesquisas futuras estudando as adaptações como *adaptações* como pontuado por Hutcheon (2011) de modo que se estabeleçam como produtos autônomos que instituem uma relação de referência com um texto anterior.

Este estudo, assim como a pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida no período de 2017/2018 não finaliza com a apresentação desta monografia, pois representa um recorte de um processo que não acaba. De autoconhecimento, de investigação e crescimento pessoal e acadêmico. Há dentre outras obras (em seu conceito amplo) jamesianas, infinito número superior de adaptações (em mídias

diferentes) que merecem uma atenção especial. Assim como muitos outros artigos, *papers*, resumos e apresentações em seminários e congressos, essa monografia será mais um desdobramento da pesquisa a qual pretende-se dar continuidade para além da graduação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

_____. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BARTHES, Roland. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. _____; TODOROV, T; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ, C.; GENETTE, G. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 2011, págs. 19-60.

BITTENCOURT, G. N. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**, Rio Grande do Sul, v. VIII, 1999.

Ceia, C. (2019). **MAGNUM OPUS** - E-Dicionário de Termos Literários. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/magnum-opus/>> Acesso em: 08 nov. 2019.

CHATMAN, S. What novels can do that films can't (and vice versa), **Critical Inquiry**, Chicago, v. 7, 1981.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP nº 53, 2002, p. 166-182.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

_____. “Fronteiras da Narrativa”. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. _____; BARTHES, R.; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ, C.; TODOROV, T. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 2011, págs. 255- 274.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAMES, Henry. **A outra volta do parafuso**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011.

_____. **The Turn of the Screw**. London: Penguin Classics, 2011.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: ática, 1985.

MONACO, J. **How to read a film**. New York: Oxford University Press, 2000.

MORAES, Érika de. **Mona Lisa: sentidos múltiplos de um sorriso enigmático**. DELTA, São Paulo, v. 29, n. spe, p. 443-465, 2013.

ORR, Leonard. **James's the turn of the screw: A Readers Guide**. London: Continuum International Publishing Group, 2009.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistema Integrado de Bibliotecas. **Orientações para elaboração de trabalhos científicos**: projeto de pesquisa, teses, dissertações, monografias, relatório entre outros trabalhos acadêmicos, conforme a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). 3. ed. Belo Horizonte: PUC Minas, 2019. Disponível em: www.pucminas.br/biblioteca. Acesso em: 10 jan. 2019.

REEVE, Jonathan. **Detecting literary chiaroscuro in Eliot, Dickens, and other victorian novelists**. Jon Reeve, 2015. Disponível em : <http://jonreeve.com/2015/03/detecting-literary-chiaroscuro/>> Acesso em: 14 out. 2017.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernandes Mascarella. Campinas, SP: Paripus, 2000.

THE INNOCENTS. Dirigido por Jack Clayton. UK: Twentieth Century Fox, 1961. (100 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ktvn-UFNJkM>>. Acesso em: 31 fev. 2018.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006.

_____. “As Categorias da Narrativa Literária”. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. _____; BARTHES, R.; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ, C.; GENETTE, G. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 2011, págs. 209-254.