



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FRANCISCO BRUNO RODRIGUES SILVEIRA**

***THE TURN OF THE SCREW* E A ADAPTAÇÃO DO UNIVERSO GÓTICO DE  
HENRY JAMES PARA O CINEMA**

**FORTALEZA**

**2025**

FRANCISCO BRUNO RODRIGUES SILVEIRA

*THE TURN OF THE SCREW* E A ADAPTAÇÃO DO UNIVERSO GÓTICO DE HENRY  
JAMES PARA O CINEMA

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Literatura/s, Linguagens e Outras Poéticas. Área Temática: Literatura e Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

**FORTALEZA**

**2025**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- S588t Silveira, Francisco Bruno Rodrigues.  
The Turn of the Screw e a adaptação do universo gótico de Henry James para o cinema / Francisco Bruno Rodrigues Silveira. – 2025.  
154 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2025.  
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva .
1. Tradução e adaptação. 2. Literatura e cinema. 3. Espaço na narrativa. 4. Henry James. 5. The Turn of the Screw. I. Título.

CDD 400

---

FRANCISCO BRUNO RODRIGUES SILVEIRA

*THE TURN OF THE SCREW* E A ADAPTAÇÃO DO UNIVERSO GÓTICO DE HENRY  
JAMES PARA O CINEMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Literatura/s, Linguagens e Outras Poéticas. Área Temática: Literatura e Cinema.

Aprovado em 17/12/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. José Ailson Lemos de Souza  
Universidade Estadual do Maranhão (UFMA)

---

Profa. Dra. Diana Fortier Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Simone dos Santos Machado  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Gleyda Cordeiro Aragão  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*À minha mãe que desde sempre incentivou meus estudos e a quem devo toda minha gratidão  
por tudo que consegui em minha vida.*

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de expressar minha profunda gratidão a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta tese. Agradeço primeiramente à minha família, especialmente a minha mãe, Tereza Neuma Rodrigues, pelo apoio incondicional, compreensão e incentivo ao longo de toda a minha jornada acadêmica.

Sou grato ao meu orientador, Professor Doutor Carlos Augusto Viana da Silva, meu professor desde a graduação, cuja orientação dedicada, conhecimento e estímulo foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Reconheço a importância da Universidade Federal do Ceará no meu processo formativo onde iniciei minha graduação em Letras e onde também segui na pós-graduação.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que colaboraram direta ou indiretamente, tornando possível a concretização deste projeto.

Este trabalho é fruto de um esforço coletivo, e sou profundamente grato por cada contribuição recebida.

“É tempo de viver a vida que você imaginou para si mesmo.”  
Henry James

## RESUMO

A presente tese propõe uma análise de *The Turn of the Screw* (1898), novela oitocentista do autor naturalizado britânico Henry James, em diálogo com duas adaptações cinematográficas desta obra, ambas do século XXI: *Através da sombra* (2015), filme brasileiro dirigido por Walter Lima Jr.; e *The Turning* (Os Órfãos, 2020), de produção norte-americana e sob a direção do ítalo-canadense Flória Sigismondi. O levantamento e a revisão bibliográfica são pautados pelo entrelaçamento de três áreas principais de estudo: os Estudos Descritivos da Tradução, com foco particular em Itamar Even-Zohar (1978), Gideon Toury (1995) e André Lefevere (2007); a Tradução Intersemiótica, via Thaís Diniz (1998, 1999) e Júlio Plaza (2012); e a Teoria da Adaptação, por meio de Linda Hutcheon (2011) e Patrick Cattrysse (2014). A análise de conteúdo, metodologia utilizada para a condução das análises entre literatura e cinema, principalmente por meio do entendimento sobre linguagem e narrativa cinematográfica, encontram respaldo em David Bordwell (1996) e Robert Stam (2000). O problema de pesquisa, por sua vez, parte da indagação de qual seria o impacto da interferência cultural na construção do espaço da novela de Henry James no filme de Walter Lima Jr. e de Flória Sigismondi. Diante disso, a hipótese central desta tese é de que a transformação do espaço nas adaptações cinematográficas das obras literárias de Henry James não se limita a uma readequação de cenários e objetos de cena, mas, sim, que essas adaptações reconfiguram o espaço de maneira a redimensionar o impacto cultural da obra no sistema de chegada. Além disso, o estudo busca verificar se, ao retextualizar (Travaglia, 2003) a novela de James em diferentes mídias, existe uma disputa entre os sistemas envolvidos, refletindo as tensões culturais e as hierarquias presentes nesses processos de adaptação, e como um espaço é um elemento de constante disputa e transformação que traduz tais tensões e processos. Como elemento de análise, compreendemos espaço por meio das discussões de Michel de Certeau (1994) e Gaston Bachelard (1978). Ao longo da pesquisa, nos propomos a analisar os diferentes níveis de transformação espacial que ocorrem durante o processo de adaptação, considerando elementos cinematográfico, tais como ângulos e posições de câmera, reconstrução de espaço físico e geográfico, uso de elementos ligados a claridade/escurecimento e utilização dos sons no reforço das sensações transmitidas pelo espaço. Para a compreensão do espaço na narrativa fílmica, valemo-nos principalmente das contribuições de André Gaudreault e François Jost (2009) e Jacques Aumont e Michel Marie (2003). Para o romance, que será sempre revisto e comparado com os filmes, também será analisado por meio de teóricos que destacam a visão sobre o espaço na narrativa literária, tais como Gérard Genette (1972) e Antonio Dimas (1985). Com isso, buscamos trabalhar a adaptação do espaço de *The Turn of the Screw* para *Através da sombra* e *The Turning* como um processo complexo e que reflete uma negociação cultural profunda, na qual o espaço se torna um agente de transformação que amplia o alcance e a influência das obras literárias no novo contexto cultural. Os resultados mostraram que houve, de fato, uma reorganização dos espaços nas duas obras fílmicas com mudanças nos cenários e na relação de alguns personagens com os elementos espaciais.

**Palavras-chave:** Tradução e adaptação; literatura e cinema; espaço e narrativa; Henry James; *The Turn of the Screw*.

## ABSTRACT

This thesis proposes an analysis of *The Turn of the Screw* (1898), a nineteenth-century novel by naturalized British author Henry James, in dialogue with two film adaptations of this work, both from the 21st century: *Através da Sombra* (2015), a Brazilian film directed by Walter Lima Jr. and *The Turning* (2020), a North American production directed by Italian-Canadian Flória Sigismondi. The survey and bibliographical review are guided by the interweaving of three areas of study: Descriptive Translation Studies, with a particular focus on Itamar Even-Zohar (1978), Gideon Toury (1995) and André Lefevere (2007); Intersemiotic Translation, via Thaís Diniz (1998, 1999) and Júlio Plaza (2012); and Adaptation Theory, through Linda Hutcheon (2011) and Patrick Cattrysse (2014). Content analysis, the methodology used to conduct the analysis between literature and cinema, mainly through an understanding of language and cinematographic narrative, is supported by David Bordwell (1996) and Robert Stam (2000). The research problem, in turn, is based on the question of the impact of cultural interference on the construction of the space of Henry James' novel in the film by Walter Lima Jr. and Flória Sigismondi. In view of this, the central hypothesis of this thesis is that the transformation of space in film adaptations of Henry James' literary works is not limited to a readjustment of sets and stage objects, but rather that these adaptations reconfigure space in such a way as to resize the cultural impact of the work on the system of arrival. In addition, the study seeks to verify whether, in retextualizing (Travaglia, 2003) James' novel in different media, there is a dispute between the systems involved, reflecting the cultural tensions and hierarchies present in these adaptation processes, and how a space is an element of constant dispute and transformation that translates these tensions and processes. As an element of analysis, we understand space through the understanding of Michel de Certeau (1994) and Gaston Bachelard (1978). Throughout the research, we set out to analyze the different levels of spatial transformation that occur during the adaptation process, considering elements such as camera angles and positions, the reconstruction of physical and geographical space, the use of elements linked to lightness/darkness and also the use of sounds to reinforce the sensations conveyed by the space. In order to understand space in film narratives, we have drawn mainly on the contributions of André Gaudreault and François Jost (2009) and Jacques Aumont and Michel Marie (2003). As for the novel, which will always be reviewed and compared with the films, it will also be analyzed using theorists who highlight the vision of space in literary narrative, such as Gérard Genette (1972) and Antonio Dimas (1985). In doing so, we aim to show that the adaptation of space from *The Turn of the Screw* to *Através da Sombra* and *The Turning* is a complex process that reflects a profound cultural negotiation, in which space becomes an agent of transformation that expands the reach and influence of literary works in the new cultural context. The results have showed that there was, in fact, a reorganization of spaces in both films, with changes in the settings and in the relationship between some characters and spatial elements.

**Keywords:** Translation and adaptation; literature and cinema; space and narrative; Henry James; *The Turn of the Screw*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 - A governanta e uma das primeiras aparições de fantasmas na casa ..... | 76  |
| Figura 2 - Miss Giddens trêmula com um candelabro.....                           | 79  |
| Figura 3 - Indício do contexto econômico da década de 1920 .....                 | 106 |
| Figura 4 - Cena inicial de apresentação da fazenda.....                          | 107 |
| Figura 5 - Cena final.....   | 109 |
| Figura 6 - Exemplo de aparição de Bento no telhado.....                          | 112 |
| Figura 7 - Exemplo da presença da iluminação em cenas de tensão.....             | 114 |
| Figura 8 - A névoa.....  | 115 |
| Figura 9 - O jogo do copo I .....  | 117 |
| Figura 10 - O jogo do copo II.....   | 117 |
| Figura 11 - Aparição de Bento em meio às chamas .....                            | 120 |
| Figura 12 - A destruição das roupas .....  | 122 |
| Figura 13 - Comparação das capas dos dois filmes analisados pela tese .....      | 126 |
| Figura 14 - Sombras densas no rosto de Miles no filme .....                      | 127 |
| Figura 15 - Uso predominante de cores em The Turning.....                        | 128 |
| Figura 16 - A chegada de Kate à mansão .....                                     | 130 |
| Figura 17 - A falta de iluminação constante em The Turning.....                  | 132 |
| Figura 18 - As cores aliadas ao distanciamento .....                             | 136 |
| Figura 19 - O foco da câmera no corvo e no peixe.....                            | 137 |
| Figura 20 - O uso da névoa junto ao labirinto .....                              | 140 |
| Figura 21 - O close up da câmera no desenho .....                                | 141 |
| Figura 22 - O olhar atento de Kate ao manequim como seu secreto “duplo” .....    | 143 |

## SUMÁRIO

|     |  |     |
|-----|--|-----|
| 1   | INTRODUÇÃO .....   | 11  |
| 2   | ESPAÇO, LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS<br>INICIAIS .....                        | 16  |
| 3   | HENRY JAMES E SUAS MUITAS VOLTAS NA LITERATURA .....   | 37  |
| 3.1 | Uma volta nos parafusos da produção literária jamesiana .....                                  | 40  |
| 4   | <i>THE TURN OF THE SCREW</i> : DESVENDANDO O GÓTICO.....                                       | 52  |
| 4.1 | Os espaços que demarcam o terror na narrativa de Henry James.....                              | 52  |
| 4.2 | O gótico, os efeitos no leitor e a ambiguidade como recurso estético .....                     | 59  |
| 5   | <i>THE TURN OF THE SCREW</i> E O DIÁLOGO COM O CINEMA.....                                     | 71  |
| 5.1 | O legado de Henry James no cinema .....  | 71  |
| 6   | O ESPAÇO NAS ADAPTAÇÕES DE HENRY JAMES: <i>ATRAVÉS DA SOMBRA</i> E<br><i>THE TURNING</i> ..... | 81  |
| 6.1 | O espaço e suas dimensões na Literatura e no Cinema.....                                       | 81  |
| 6.2 | O espaço em <i>Através da Sombra</i> .....   | 100 |
| 6.3 | O espaço em <i>The Turning</i> .....   | 125 |
| 7   | CONSIDERAÇÕES FINAIS.....  | 147 |
|     | REFERÊNCIAS.....   | 151 |

## 1 INTRODUÇÃO

O processo de transcrição de textos literários para diferentes formas de linguagem e materialidade possibilita um campo fértil de análise da intercomunicação entre as várias estratégias envolvidas no ato de recriar narrativas que perpassam mídias e suportes com características distintas. Ao pensarmos especificamente no processo de reescrita de obras literárias para o cinema, percebemos que há vários aspectos a serem considerados, desde as características textuais e culturais de produção da obra literária até as especificidades do contexto da linguagem audiovisual.

Essas várias movimentações que acontecem no deslocamento são chamadas de “retextualização”<sup>1</sup>. Sobre o conceito em si, a retextualização consiste em uma nova textualização, ou seja, em um processo que envolve a passagem de um texto a outro (Travaglia, 2003). Esta modalidade transferencial específica pode acontecer entre textos escritos, textos orais ou, ainda, de textos orais para escritos e de textos escritos para orais. Toda prática de retextualização irá implicar em mudanças de propósito, pois envolve diferentes objetivos em diferentes contextos. Ao falarmos de tradução sob uma perspectiva não tradicionalista, podemos entendê-la como um ato de retextualizar, pois há a criação de um texto a partir de outro.

A produção de uma narrativa cinematográfica a partir de uma narrativa literária, ou vice-versa, consiste em um processo descrito como tradução intersemiótica. De acordo com o teórico Roman Jakobson (1991), primeiro autor a apresentar o conceito, a tradução intersemiótica, ou transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. É o processo que ocorre muito comumente na atualidade quando se traduz uma obra literária para as telas do cinema, por exemplo, considerando que, na visão de Jakobson (1991), o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por meio de um outro signo que lhe pode ser substituído.

Dentro do contexto acima descrito, encontram-se as várias adaptações audiovisuais feitas da novela *The Turn of the Screw* (comumente traduzido para o português brasileiro por *A volta do parafuso*, 1898), do autor norte-americano naturalizado britânico Henry James (1843-1916). Por ser um escritor considerado canônico das literaturas em língua inglesa, muitas de suas obras foram adaptadas para as telas. Segundo VanSpanckeren (1994), James foi um dos mais reconhecidos autores do final do século XIX e princípio do século XX, dedicando-se à escrita de vários gêneros ficcionais e não-ficcionais, tais como romances e contos, bem como

---

<sup>1</sup> A partir das explicações deste parágrafo, julgamos necessário ressaltar que iremos aproximar “retextualização” de palavras como “reescrita”, “releitura”, “adaptação” e “tradução” ao longo de toda a Tese.

crítica literária e artística. Em consonância com a afirmação feita por VanSpanckeren (1994), a pesquisadora Joselia Neves (1999), mais especificamente sobre a popularidade de Henry James no âmbito das adaptações cinematográficas, diz que "desde 1933 até aos nossos dias, as recriações de obras de James têm surgido, um pouco por toda a parte, em ondas de interesse e, êxitos e fracassos dividem-se pelo cinema, o teatro e a televisão" (Neves, 1999, p. 34).

Ainda de acordo com Neves (1999), a primeira adaptação feita de um texto de James foi desenvolvida com base na obra inacabada *The Sense of The Past* e, a partir de então, foi iniciada uma vasta tradição de retextualizações da obra jamesiana, conforme pode-se verificar a seguir:

[...] seria *Berkeley Square*, uma peça de teatro, a transformar um romance inacabado, *The Sense of the Past*, num êxito retumbante. John L. Balderston, um jornalista de origem americana radicado em Londres, partiu da ideia central da história de James para criar um romance fantasioso sobre um jovem americano que, ao ler o diário de um antepassado do século XVIII, se vê transportado no tempo para viver um drama pessoal empolgante. (Neves, 1999, p. 34)

O trecho destaca como *The Sense of the Past* foi transformado em um sucesso teatral e cinematográfico, começando com a peça *Berkeley Square*. Essa adaptação inicial estabeleceu a gênese de uma tradição duradoura de retextualizações da obra de James, gerando uma variedade de interpretações e formatos, desde o teatro até o cinema. Essa primeira retextualização bem-sucedida abriu caminho para muitas outras, algumas das quais também alcançaram grande reconhecimento e qualidade notável. Observamos também, desde o início, como a mudança de materialidade precisa ser levada em conta para as transformações obtidas durante a retextualização, uma vez que o romance, ao ser transformado em um texto dramático, também provocou mudanças no enredo e na trama, ao mesmo tempo que o filme, ao ser pensado, também precisava contar com um bom ator em mente para garantir o sucesso da obra. Sendo a maioria do público constituída por espectadores não especializados, bem como leitores não profissionais, a rigidez artística se torna ainda mais diluída e um filme pode se tornar um grande sucesso de bilheteria ao mesmo tempo um fracasso de crítica. Portanto, atrair grandes artistas e profissionais não é uma escolha de segundo plano, mas sim de primeiro.

Quando um projeto cinematográfico como este começa a atingir êxito, naturalmente o reflorescimento das reescritas dos textos-fonte também se torna um fator de convivência legal/econômica, refletindo-se na atração de investimentos financeiros e de produtoras interessadas em dar continuidade a apostar em trazer mais propostas de adaptar romances para filmes. É o caso do autor em questão; conforme também aponta Neves (1999), após instaurada uma grande produção de adaptações baseadas na obra jamesiana, a novela *The Turn of the*

*Screw* passou a figurar como um dos textos mais adaptados do escritor:

Outra das criações de Henry James que originou várias versões cinematográficas foi *The Turn of the Screw* (1898), um conto relatando situações algo estranhas que ocorrem numa velha (e assombrada) mansão em Bly, onde vivem Miles e Flora, duas crianças envolvidas directa ou indirectamente nas manifestações estranhas que Miss Giddens, a preceptora, vivência. O fascínio por esta “ghost story” prende-se, eventualmente, com a grande ambiguidade [...] (Neves, 1999, p. 40)

Pensando em suas técnicas de composição literária, é possível observar que Henry James frequentemente usa o espaço físico para refletir os estados psicológicos de seus personagens. Em *The Turn of the Screw*, a mansão em Bly, por exemplo, serve como um reflexo da mente perturbada da preceptora, que recebe o nome de Miss Giddens apenas no filme, algo inexistente na novela. O aspecto opressivo e assombrado da casa espelha suas crescentes ansiedades e dúvidas sobre a realidade das aparições e a sanidade de si mesma. Esse uso do espaço físico para refletir o estado interior dos personagens é uma técnica comum em suas narrativas.

Em linhas gerais, o enredo da novela de James possui como narrador inicial, apresentado logo nas primeiras páginas, um ouvinte não identificado das histórias de um homem chamado Douglas, que, em uma reunião de Natal com amigos próximos, incluindo o narrador, decide contar com mais detalhes um acontecimento específico, a partir de um manuscrito ao qual teve acesso. A partir daí, o ponto de vista da história desloca-se para a autora do manuscrito: uma jovem governanta contratada para tomar conta de duas crianças (Flora e Miles) pelo tio delas, seu tutor legal. Rapidamente, a governanta começa a perceber figuras misteriosas ao redor da propriedade de Bly, um homem e uma mulher a quem a governanta não reconhece, o que marca o início de uma série de eventos perturbadores que dão tom ao suspense psicológico da narrativa.

No Brasil, a obra foi traduzida como *A Volta do Parafuso*, por Olívia Krähenbühl, em 1969, e *A Outra Volta do Parafuso*, por Brenno Silveira, em 1972, trazendo esse universo literário para o público leitor brasileiro. E, em 2015, a obra foi adaptada para o cinema no filme *Através da Sombra*, dirigido por Walter Lima Jr, ampliando a imagem do texto de partida para o espectador. E uma das peculiaridades da releitura da obra de James para o contexto brasileiro, através dessa narrativa fílmica, é a recriação dos espaços em que o ambiente da Inglaterra do século XIX é adaptado para o ambiente do Sudeste do Brasil no século XX, como é o caso da representação da mansão britânica da novela que se transforma numa fazenda cafeeira paulista no filme.

Assim, no sentido de investigar adaptações da obra *The Turn of The Screw* (1898), de Henry James, para o cinema brasileiro, delimitamos a primeira parte do escopo de análise ao

filme *Através da Sombra* (2015), dirigido por Walter Lima Jr, e produzido pela atriz e protagonista da narrativa Virgínia Cavendish, em 2015, e seu diálogo com o texto de partida, investigando as diferentes tessituras espaciais do texto literário quando transmutado para a linguagem da narrativa cinematográfica.

Nos Estados Unidos, *The Turn of The Screw* foi adaptada algumas vezes para o cinema, conforme descreveremos em subcapítulo posterior. No entanto, interessa-nos analisar, devido ao fato de ser tão recente, a nova obra filmica *The Turning (Os Órfãos)*, dirigido por Flória Sigismondi e lançado em 2020. A peculiaridade dessa releitura reside na adaptação do ambiente vitoriano para um cenário mais moderno e atemporal, mantendo o ambiente de uma grande e isolada mansão, mas com uma estética e elementos que dialogam com o público atual, uma vez que o tempo escolhido para a diegese é a década de 1990.

Então, delimitamos como segundo escopo de análise o filme *The Turning (Os Órfãos)*, 2020), dirigido pela ítalo-canadense Flória Sigismondi, e produzido pelos norte-americanos Scott Bernstein e Roy Lee, investigando como as diferentes tessituras espaciais e temáticas do texto literário são transmutadas para a linguagem da narrativa cinematográfica, adaptando-se às expectativas e sensibilidades do público contemporâneo. Afinal, aproximando-se do enredo de uma jovem que se encontra encarregada de cuidar de dois órfãos, o elo com a obra de James é enfatizado por meio de uma nova representação da casa, também chamada em *The Turning* de Mansão Bly, mas desta vez no estado de Maine, nos Estados Unidos. Além disso, a narrativa traz elementos que dialogam com eventos das últimas décadas (em especial, logo no início, temos a presença de uma reportagem sobre o suicídio do músico da banda Nirvana Kurt Cobain, o que nos indica que o tempo da narrativa é de abril de 1994).

O objetivo principal desta tese é analisar a interferência cultural nas estratégias que envolvem processos de reescrita do meio literário para o meio cinematográfico da obra *The Turn of The Screw* (1898), escrita por Henry James, e suas adaptações nos filmes *Através da Sombra* (2015), de Walter Lima Jr., e *The Turning* (2020), de Flória Sigismondi, analisando as semelhanças e/ou divergências do espaço nessas narrativas audiovisuais.

Do objetivo geral acima apresentado, elencam-se os seguintes objetivos específicos: a) extrair, da fundamentação teórica supracitada, uma metodologia qualitativa adequada para realizar análise de conteúdo das obras, bem como comparada entre elas; b) examinar as modificações realizadas no processo de tradução/adaptação da narrativa do texto literário para a narrativa audiovisual, observando a existência de elementos narrativos semelhantes e/ou distintos presentes nas obras adaptadas a partir do texto literário em análise; c) descrever a complexidade dos processos no que diz respeito ao espaço, às escolhas de composição formal

e aos aspectos culturais ligados à construção e à composição deste elemento. Partimos da hipótese de que as transformações do espaço nas duas narrativas fílmicas a partir da obra literária não se reduzem somente a selecionar parágrafos descritivos da novela e transformá-la em cenário, mas tornam-se mais complexas na medida em que a reconfiguração do espaço redimensiona o impacto cultural da obra sobre o sistema de chegada.

A presente tese está estruturada em cinco capítulos principais, além da introdução e das considerações finais, com o objetivo de explorar de forma abrangente a adaptação cinematográfica de *The Turn of the Screw* e seus diferentes contextos culturais. No segundo capítulo, “Espaço, Literatura e Cinema: Diálogos Intersemióticos Iniciais”, discutiremos conceitos e ideias fundamentais relacionados à tradução intersemiótica e à espacialidade na narrativa. Apresentamos os diálogos iniciais entre espaço, literatura e cinema, e introduzimos as teorias do espaço e da tradução intersemiótica.

No terceiro capítulo, “Henry James e Suas Muitas Voltas na Literatura”, exploramos a carreira literária de Henry James, com foco particular na produção literária do autor. Dividimos a discussão em três períodos de sua carreira, ilustrando cada fase com trechos de suas obras, bem como examinamos como James investigou a realidade dos personagens e permitiu que questões éticas e morais surgissem de maneira implícita, exemplificando com passagens específicas de suas narrativas. Por sua vez, no quarto capítulo, “*The Turn of the Screw*: Desvendando o Gótico” estendemos o capítulo anterior à discussão mais ampla do objeto com a literatura vitoriana, o gênero gótico e os recursos estéticos usados para efeitos de terror no leitor (principalmente o recurso da ambiguidade).

Quanto ao quinto capítulo, “*The Turn of the Screw* e o Diálogo com o Cinema”, discutimos o legado de Henry James no cinema e as adaptações brasileiras, com ênfase particular no filme *Através da Sombra* (2015), dirigido por Walter Lima Jr. Também discutimos a adaptação estadunidense *The Turning* (2020), sob a direção de Floria Sigismondi.

Por fim, no capítulo seis, “O Espaço nas Adaptações de Henry James: *Através da Sombra* e *The Turning*”, investigamos como o espaço é representado nas adaptações cinematográficas da obra de Henry James. Analisamos o espaço, considerando elementos, tais como espaço físico, claridade, narração e sonoridade em ambos os filmes, buscando compreender como esses elementos são utilizados para recriar a ambientação e a narrativa de *The Turn of the Screw* no contexto cinematográfico.

## 2 ESPAÇO, LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS INICIAIS

Ao discutir a construção e a recepção do espaço em narrativas adaptadas para o meio audiovisual, Philippe Hamon (1976) reforça a importância dessa categoria para a conexão com o público receptor, mas dirigindo suas considerações somente à equivalência entre espaço e cenário:

O lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente o espaço indispensável onde se ‘põe em conversa’, onde se ‘armazena’ a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagem e cenário, por uma espécie de ‘ginástica’ semântica (...), entram em redundância: o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou então introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da ação. (Hamon, 1976, p. 80)

No entanto, para Carlos Reis (2003, p. 362), o conceito de espaço, além de abranger o conceito físico, de espaço real, que serve de cenário à ação em que as personagens se movem, “pode ser compreendido em sentido translato, abarcando tanto as esferas sociais (espaço social) como as psicológicas (espaço psicológico)”. No cinema, podemos perceber em vários filmes que há o uso de outras técnicas para representar essas representações, tais como iluminação, música, enquadramento, dentre outros que recriam na tela espaços, que ajudam a moldar o construto narrativo.

Michel de Certeau (1994, p. 202), também procurando uma definição para espaço, diz que “o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito”. Como podemos ver, o autor foca na dimensão prática e cotidiana, em que a interação dos pedestres com a rua - ou dos leitores com o texto - transforma o lugar em espaço vivido. Na visão do autor, enquanto “o lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual os elementos se distribuem nas relações de coexistência” e, portanto, “uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (Certeau, 1994, p. 201), ou seja, o espaço é algo que existe:

Sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um **cruzamento** de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de **movimentos** que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas **operações** que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (Certeau, 1994, p. 202, grifos nossos)

Conforme os grifos que fizemos na citação acima nos termos cruzamento, movimentos e operações, observamos que, para Certeau, o espaço existe quando há uma relação dinâmica entre as coisas. Ao considerar esses aspectos, Certeau enfatiza que o espaço não pode ser

entendido apenas como uma entidade física e geométrica. Ele é, antes de tudo, um produto das práticas sociais e culturais que o permeiam. Essas práticas conferem sentido ao espaço, fazendo com que ele funcione em “unidade polivalente de programas conflituais ou proximidades contratuais” (p. 202). É essa vivência que transforma um lugar em um espaço repleto de significados e funções diversas, e que nos direciona de forma categórica para começar a pensar o que significa analisar o espaço nos filmes *Através da Sombra* e *The Turning*. Em ambas as obras, o espaço não é apenas um cenário passivo, mas um elemento ativo que interage com os personagens e influencia a narrativa.

Mais além, em outra perspectiva, Gaston Bachelard (1978, p. 201), ao retratar a casa como lugar de memória e imaginação, ainda que se trate de um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as crenças e os sonhos do homem, acrescenta a profundidade psicológica e poética que o espaço adquire através da memória e da imaginação. O autor faz uma conexão entre o objeto e a imagem como elemento de fusão poética, conforme reforça:

Abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa. (Bachelard, 1978, p.201)

Como podemos perceber, com base nas afirmações acima, o espaço onde a narrativa se desenvolve apresenta grande influência na estética de obras artísticas. Trabalhando com uma epistemologia de base fenomenológica, que se estende para diversas discussões ligadas ao espaço, Bachelard propõe uma leitura do espaço como algo que assume papel primordial na produção de imaginação e de memória na vida humana, uma vez que esses elementos acabam servindo de fontes de figuração arquetípica e de simbologia que são recuperadas no modo do indivíduo em se relacionar com a realidade. Nesse sentido, essa percepção de espaço nos interessa na medida em que não se trata de um elemento objetivo, separado da percepção, mas, pelo contrário, inerente a ela.

Defendendo a necessidade de estabelecer uma maneira específica de dirigir-se ao espaço para analisá-lo, Bachelard cria na mesma obra o conceito de “topoanálise”, que, na sua visão, “seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (Bachelard, 1978, p. 202). Nesses termos, uma interpretação que parta da topoanálise precisa tomar o espaço físico como base para a produção de experiências subjetivas e psicológicas que se desdobram perante o sujeito que nele se encontra - isto é, quando personagens e pequenos grupos alteram seu próprio modo de adequação/inadequação à cultura a depender das diferentes

relações que travam com os espaços. Esse tipo de análise pode levar a interpretação de que há ações desenvolvidas em ambas as narrativas (literária e fílmica) que podem estar associadas a características prioritárias e fundamentais nas relações dos personagens com os espaços, uma vez que a construção social deles dialoga com o contexto de criação. Aqui, podemos relembrar as perguntas e respostas esboçadas por Antônio Candido (1968, p. 63):

De onde parte a invenção? Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeção das limitações, aspirações, frustrações do romancista? Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. [...]. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade. Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. Todavia, segundo Mauriac, há uma relação estreita entre a personagem e o autor. Este a tira de si (seja da sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida.

Apesar do destaque dado ao gênero romance, podemos extrair consequências da citação para a compreensão da construção social de personagens. A visão de Candido reforça que a autenticidade de um personagem não reside na sua fidelidade à vida real, mas na sua capacidade de existir de forma coerente e significativa dentro do mundo fictício criado pelo autor. Quando aplicamos essa análise à construção social de personagens, tanto na literatura quanto no cinema, podemos perceber que os personagens são resultados de complexas interações entre as experiências dos autores/diretores, o contexto cultural e as expectativas do público. No contexto do cinema, essa construção se torna ainda mais multifacetada, pois envolve não só o roteiro, mas também a interpretação dos atores, a produção, a cinematografia, e outros elementos técnicos e artísticos. Esse entendimento nos permite apreciar a profundidade e a nuance dos personagens ficcionais, e como eles podem servir para dialogar sobre as realidades sociais e culturais de cada tempo que adapta a nova obra.

Ao esquadrihar e desenvolver as ideias de E. M. Forster em *Aspectos do romance* (1927) sobre como abordar o entrelaçamento de microestruturas textuais, Antonio Dimas (1985) em *Espaço e Romance* (1985) esclarece como os elementos narrativos que parece menores são, em conjunto, justamente aqueles que formam a macroestrutura da narrativa. Forster, em sua obra, sugere que os romances são construídos a partir de uma série de pequenos elementos que se entrelaçam para formar uma totalidade coerente (personagens, conflitos, detalhes descritivos dentre outros). Dimas expande essa ideia ao enfatizar que essas mesmas microestruturas textuais desempenham um papel crucial na construção do espaço narrativo. Ele

argumenta que o espaço no romance não é apenas um pano de fundo estático, mas também uma entidade dinâmica que é continuamente moldada e redefinida pelos eventos e personagens que habitam o texto. Assim, o autor sugere que cada pequena descrição, cada interação entre personagens, e cada detalhe relacionado ao ambiente contribui para a criação de um espaço vivido, que é percebido e experimentado tanto pelos personagens quanto pelos leitores. Afinal, como demonstrado, via Bachelard (1978), narrar um espaço necessariamente implica dar vida à memória e à imaginação.

Mais especificamente sobre a obra de James, Dimas (1985, p. 13-14) nos lembra, elogiando a construção do ensaio de Antonio Candido em “Degradação do espaço”, da importância de vasculhar tanto os espaços gerais e amplos como os particulares e restritos, verificando que atributos a eles são dados. Segundo Dimas, o exemplo dado por Candido é bem-sucedido porque trabalha esses atributos em diversos níveis: imagens (figuras de linguagem), semântica, etimologia e homofonia. A partir disso, torna-se mais visível se há uma disparidade ou não entre locais e os objetos que compõem esses locais. É importante, por exemplo, buscarmos nas descrições da análise da novela selecionada se são todos os objetos que de certa forma “conformam” a ambientação gerada ou se existe algum que se destaca como contraditório ou que antecipa certa quebra de expectativas. Essa díade amplo-particular, portanto, é algo que seguiremos nas análises do espaço na novela de James, uma vez que a novela guarda diversas aproximações com relação ao gênero romance (para alguns teóricos, essa distinção sequer existe, sendo tudo que aborda a experiência de inadequação do indivíduo em sociedade, romance).

Outro ponto importante de discussão sobre o espaço na literatura pode ser observado no ensaio “Espaço e Linguagem”, de Gérard Genette (1972). Nele, o autor discute como os espaços narrativos não são meros cenários físicos, mas também estruturas que organizam e influenciam a ação e os eventos da história. Sua abordagem permite uma análise detalhada da relação entre espaço e personagens, bem como espaço e tempo. Para ele, o espaço na literatura não é estático, mas dinâmico, sendo construído textualmente através de diversos recursos narrativos e linguísticos, e ainda destaca que o espaço é continuamente moldado e redefinido pelos eventos e personagens que nele se movimentam. Essa interação entre espaço e tempo é fundamental para criar uma narrativa coesa e envolvente.

Um exemplo clássico dessa relação é o uso do espaço como um reflexo do estado psicológico dos personagens, uma técnica que pode ser observada em várias obras literárias. O espaço não é apenas um pano de fundo, mas também um elemento ativo que interage com os personagens e com o desenvolvimento da trama, e precisa ser lido não de um modo

determinista, isto é, como elemento do “meio” dos personagens que influencia e reduz seu caráter aos objetos externos ao seu redor, mas, ao contrário, como uma figuração da realidade que transita entre as camadas físicas e psicológicas da narrativa.

Uma das ideias centrais do pensamento de Genette (2011), nesse quesito, é a distinção entre “espaço narrativo” e “espaço descritivo”. Para o autor, essa distinção seria feita da seguinte forma:

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)

Como podemos ver, o espaço narrativo seria referente ao modo como o espaço é percebido e representado pelos personagens e narradores dentro da diegese, a partir do que temos acesso como percepções, ações e interações oriundas de tais personagens e narradores. Por outro lado, o espaço descritivo corresponderia à representação textual do espaço feita pelo narrador, isto é, como ele é moldado de uma maneira específica que se deseja persuadir os leitores a visualizarem (em outras palavras, a “topografia” da narrativa).

Ainda sobre a investigação da relação entre espaço e tempo, Genette (1972) argumenta que o espaço pode evoluir ao longo da narrativa, refletindo mudanças nas relações entre personagens ou na progressão dos eventos. Para o autor, essa evolução espacial pode ser observada na maneira como os ambientes se transformam em resposta às ações das personagens ou à passagem do tempo. Por exemplo, um local inicialmente descrito como acolhedor e seguro pode, ao longo da narrativa, adquirir um tom opressivo e ameaçador, refletindo o desenvolvimento de tensões e conflitos na trama. Além disso, o teórico ressalta que a descrição dos espaços literários está intimamente ligada à construção temporal da narrativa. Através de técnicas como *flashbacks* ou analepses, os narradores de uma obra podem manipular o espaço para transportar os leitores entre diferentes momentos no tempo, tornando o espaço um elemento crucial para a compreensão da estrutura temporal da história e para a criação de cenários específicos.

Se aplicarmos essas ferramentas conceituais para examinar como a descrição e a representação do espaço influenciam a estrutura narrativa da obra de James, podemos ver que *The Turn of the Screw* é intrinsecamente ligada ao estado psicológico dos personagens e à evolução da trama. A mansão de Bly, por exemplo, não é apenas o cenário físico onde os eventos ocorrem, mas um elemento ativo que reflete as tensões internas e os medos da preceptora (não-nomeados na novela de James). A preceptora frequentemente se encontra

perdida em pensamentos e memórias, o que distorce sua percepção do tempo presente e do espaço ao seu redor. Trata-se de um deslocamento temporal que é evidenciado através de suas reflexões sobre as aparições e a influência que elas exercem sobre as crianças, sugerindo uma fragmentação da realidade. Como consequência, há um aumento da tensão narrativa, ampliando nossa compreensão das complexidades espaciais dentro dessa novela gótica.

Um aspecto importante de discussão do espaço na relação cinema e literatura é a compreensão das especificidades de construção das narrativas literárias e fílmicas em cada meio de linguagem. Dentre estas especificidades, pode-se citar o espaço como elemento que carrega significativas contribuições para a construção da narrativa. Nesse sentido, Bordwell (1996), em seu livro *A narração no cinema de ficção*, determina algumas características presentes na construção das narrativas cinematográficas no chamado cinema hollywoodiano clássico, consolidado no início do século XX.

Segundo Bordwell, esse tipo de cinema é caracterizado por uma narrativa clara e linear, com forte ênfase na causalidade e na resolução de conflitos. Um exemplo notável desse padrão é o filme *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz. A narrativa do filme segue uma estrutura lógica, em que cada cena e evento conduz de forma coerente ao próximo, criando uma experiência coesa e compreensível. No filme, a trama se desenvolve através de um conflito principal - a luta interna do protagonista entre o amor e o dever - e é resolvido de maneira redonda, sendo cada personagem psicologicamente muito bem definido e com funções claras na composição do enredo, como reforça o autor, “o espectador deve se inspirar nas convenções tácitas de compreensão características do cinema para identificar as regras únicas do trabalho narrativo” (Bordwell, 1996, p. 215).

Esse tipo de cinema, para o autor, acaba dando uma forte ênfase na causalidade e na resolução de conflitos, buscando manter a atenção do espectador através de uma estrutura bem definida, onde cada cena e evento conduzem logicamente ao próximo, criando uma experiência coesa e compreensível. Por essa razão, Bordwell (1996) defende que há uma ideia de “continuidade” nesse tipo de cinema, tanto visual como espacial. O próprio elemento do espaço é algo que, para o autor, sustenta essa continuidade: o espaço é frequentemente utilizado de maneira a suportar a lógica causal da história. Tomando o mesmo caso supracitado (*Casablanca*), os diferentes espaços (café, escritório, rua) são organizados de forma a refletir e reforçar os conflitos e as relações entre os personagens, não apresentando nenhuma outra função extra ou que complique o entendimento do filme.

Técnicas de edição, como o corte e a montagem, são usadas para garantir que o espectador possa seguir facilmente a ação e os eventos narrativos, o que nos fornece algumas

“pistas” sobre como delimitar o espaço nas narrativas filmicas, principalmente no estadunidense *The Turning*. Nesse contexto, o autor descreve sobre como essas narrativas passaram a desenvolver novas características com relação à tradição anterior (cinema mudo, europeu etc.):

A tradição do estúdio tem espaço para citação, reflexividade, cópia, paródia, e todas aquelas táticas que foram consideradas invenções recentes. Não podemos confiar totalmente no nosso senso do que é novo; nossas intuições têm de ser testadas contra uma grande variedade de provas. (Bordwell, 2006, p.10, tradução nossa)

Além de Bordwell, Jacques Aumont (1995) também nos lembra que as narrativas filmicas modernas, que podem fazer experimentações com formas mais fluidas e subjetivas de contar histórias, trazendo elementos como iluminação, cor e movimento da câmera, que têm sido cada vez mais “testados” para influenciar a narrativa e a experiência do espectador. François Vanoye e Anne Goyot-Leté (1994, p. 45) salientam que as mudanças foram tantas que não é possível traduzi-las em apenas uma única tipologia, e, sim, analisar caso a caso o quanto se afastam ou se aproximam das estruturas convencionais clássicas:

A questão da produção da narrativa [filmica] deu lugar a uma profusão terminológica que merece ser um pouco reinserida em seu contexto. O que é possível afirmar de imediato é a presença mais ou menos marcada em cada filme narrativo de um foco, de uma fonte, uma instância de enunciação (Christian Metz), parente próximo da instância narradora, ou narrador fundamental, narrador de primeira ordem, meganarrador. (Gaudreault, 2010, p.35)

Vemos, a partir do que os autores citados acima afirmam, que dentro da própria estrutura do enredo das narrativas filmicas baseadas em obras literárias há sempre mudanças de estratégias que são empregadas por diversas razões, e que há uma flexibilidade para que estas narrativas possam ser rearranjadas e diferirem em vários aspectos constitutivos do texto-fonte.

Esses princípios de organização da narrativa filmica elencados por Bordwell (2006) ajudam a identificar se as adaptações da obra de Henry James, tanto no contexto norte-americano quanto no contexto brasileiro estabelecem diálogo com essas estruturas narrativas do cinema hollywoodiano ou se inovam nesse sentido. Cabe indagar se o diretor Walter Lima Jr. também segue na linha do diálogo com esse tipo de produção filmica, optando por adaptar a complexa narrativa psicológica de James também para uma estrutura mais visual e linear (e se, então, haverá semelhança na construção dos espaços), ou se a continuidade será um princípio deixado de lado pelo diretor.

Ainda sobre o espaço no cinema, os conceitos desenvolvidos e as técnicas descritas no livro *A narrativa cinematográfica*, de André Gaudreault e François Jost (2009), são de suma importância para se compreender como diversos aspectos da narrativa se comportam

especialmente no contexto do cinema, sobretudo no capítulo que focaliza o espaço enquanto elemento de fundamental importância, bem como David Bordwell (1996) sobre o qual versaremos logo após a discussão sobre tradução intersemiótica. Por ora, focaremos na discussão de Gaudreault e Jost (2009, p. 107), que nos lembram que o cinema possui uma forma bastante simultânea e polifônica de apresentação. Para os autores, existe no cinema uma constante multiplicação de informações topográficas, mesmo em planos aproximados. Isso significa que, independentemente dos objetos apresentados na tela, eles podem ser decompostos em partes menores, criando um complexo arranjo espacial que interage o tempo todo.

Assim, pensando em uma análise cinematográfica que coloque o espaço em primeiro plano, é importante sempre pensar quais estratégias são mais utilizadas por cada obra fílmica em particular, uma vez que pode haver bastante variação de uma para outra (Gaudreault e Jost, 2008, p. 108-109). Por exemplo, um filme pode apresentar muitas coordenadas espaciais simultâneas durante as ações mais decisivas, mas podem também ser privadas do olhar do espectador para focar na ação, por um lado. Por outro, é possível haver “defecção” do espaço nesses momentos, isto é, como se o espaço “desertasse” de cena para uma tela preta que corta os acontecimentos. Pode haver total desaparecimento dos cenários, tornando-se mais “abstratos” do que os sentimentos dos personagens). Por fim, podem acontecer também muitas sucessões de planos fechados para confundir e/ou tornar vertiginosa a espacialidade. Verificando quantitativamente qual/quais estratégias mais ocorrem (ou se nenhuma delas efetivamente ocorre, dando lugar a uma outra estratégia específica do diretor), podemos ver como é efetivamente a “evocação” do espaço físico, isto é, como ele é convocado a participar ou não.

Os autores nos lembram ainda que há elementos adicionais no cinema que precisam ser considerados em análise fílmica, para além da disposição dos objetos e das estratégias referentes ao cenário físico. Para Gaudreault e Jost (2009, p. 126), “para ser completo, o estudo da narrativa dupla deve levar em conta as informações sonoras. Realmente, os ruídos servem também de índices de construção do espaço: que eles formem uma contiguidade, e teremos uma impressão de estar diante de uma articulação”. Assim, segundo os autores, certos sons são criados de forma tão bem-sucedida pelos recursos do cinema que parece que os espaços estão realmente emanando-os vividamente. Logo, é preciso verificar, para além dos itens mencionados, se o som ambiente (*ambience*) é persistente na ambientação do espaço. No caso dos filmes em análise, faz-se necessário observar a mansão, verificando o quanto a casa “diz” ativamente sobre si própria ao longo dos filmes, pois, a nosso ver, ela atua em cena quase como uma personagem. O uso de outras técnicas como *sound design* (sons criados para transmitir

novas informações) e *off-screen sound* (sons de coisas que ocorrem fora do campo de visão da câmera), para citar apenas duas, também são bastante recorrentes, e precisaremos verificar o quão presentes estão em *Através da sombra* e *The Turning*. Além disso, as vozes e os diálogos também são de tanta importância quanto na análise da novela. Por fim, para Gaudreault e Jost (2009, p. 127) também é importante verificar se há “ocorrências livres”, isto é, sons que não correspondem ao espaço.

Em complementação ao parágrafo anterior, pode-se citar a concepção de Aumont sobre os aspectos sonoros no Cinema. Para Aumont (1995), a imagem e o som funcionam conjuntamente para criar uma representação do mundo. O texto destaca que o filme não é uma mera reprodução da realidade, mas uma recriação simbólica e estética, organizada por meio de escolhas técnicas como enquadramento, iluminação, montagem, ritmo) e sonoras (trilha, ruídos, diálogos). Aumont (1995) ainda ressalta que a imagem filmica é sempre construída, filtrada pela visão do cineasta e, portanto, carrega uma dimensão subjetiva. Da mesma forma, o som no cinema não atua apenas como complemento da imagem, mas como um elemento que orienta a percepção e a emoção do espectador, seja reforçando a verossimilhança, seja criando contrastes expressivos.

Outra questão importante que contribui para se entender a construção da espacialização na obra filmica é considerar como o próprio movimento de câmera se apresenta em tela. No caso do filme, a narração da câmera faz um trabalho similar à narração da novela de James ao recriar os espaços na tela, fazendo-nos indagar que imaginário ela pretende suplantiar como efeito através da experiência sensorial que busca entregar ao trazer os espaços. Para Gaudreault e Jost (2009, p. 115), a “relação da câmera com o espaço é, portanto, de uma importância muito grande no plano narrativo, uma vez que, como notamos, é graças à mobilidade da câmera (no duplo sentido de mobilizar, fazer mexer) que o cinema desenvolveu boa parte de suas faculdades narrativas”.

Segundo os autores, é possível prestar atenção nessa mobilidade de duas formas, que serão consideradas em nossa análise: i) perceber o deslocamento da câmera entre os planos; ii) perceber o movimento que a câmera faz durante os planos (usando técnicas como a panorâmica – movimento da câmera em seu próprio eixo – e o *travelling* – deslocamento na câmera fora do próprio eixo, através do espaço). Cortes rápidos podem sugerir ansiedade ou confusão, enquanto longos planos sequências podem indicar um estado contemplativo. Assim, seguiremos também a recomendação de Gaudreault e Jost para tentar identificar os tipos de relação espacial presentes nos filmes, e se há alguma estrutura dominante que caracteriza a “identidade” (p. 118-119) de *Através da sombra* e de *The Turning*.

À luz do exposto, considerando que a questão de que o espaço ocupa um papel de significativa importância na trama e no efeito que se pretende causar no público-alvo das narrativas filmicas, a compreensão de sua construção na tela torna-se fundamental para se entender a natureza da narrativa apresentada. Como reforça Neves:

A descrição surge na mise-en-scène, na iluminação, no som, no guarda-roupa, em todo o espaço envolvente em que se movimentam as personagens. O guarda-roupa e a caracterização das personagens, mais do que servir de elemento substitutivo de parte da descrição no texto literário, reveste-se de grande importância em qualquer filme pois transporta em si mais do que a simples função de embelezamento físico. Veem-se conotados valores sociais, políticos, sexuais, estéticos e simbólicos. (Neves, 1999, p. 19)

Dessa forma, a investigação do processo criativo que envolve a adaptação da Literatura para o Cinema pode colaborar para que a produção de novas narrativas, a partir de textos literários pré-existentes, seja vista como objetos autônomos com características e construções específicas, e o espaço, nesse caso, seria um dos elementos narrativos importantes. Este enfoque reconhece a singularidade de cada meio – literatura e cinema – e a forma como cada um transforma a narrativa de maneira única, sendo possível compreender as escolhas artísticas e técnicas utilizadas pelos diretores e produtores de cinema, os quais reinventam um texto literário e, como efeito, criam uma obra que se sustenta por si mesma, a partir das quais vale a pena verificar que novas possibilidades expressivas são criadas.

No diálogo que se estabelece entre Literatura e Cinema no processo de adaptação, o ato de reescrever passou a assumir um significado mais profundo, indo além de simplesmente adequar o texto a uma finalidade. André Lefevere, em *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária* (2007), afirma que grande parte da nossa história literária lida com intermediários, ou seja, pessoas que não são consideradas como escritores profissionais, mas que possuem forte presença no papel da reescrita. De acordo com Lefevere (2007, p. 14), “reescrever é uma forma de manipulação de textos que muitas vezes se torna a força motriz por trás da evolução literária”. Isso ocorre porque o teórico considera não somente a tradução como forma de reescrita, mas sim toda manifestação que é capaz de revisitar e transformar uma obra literária (resenhas, ensaios, dentre outras). Dessa forma, podemos dizer que quem reescreve pode realizar mudanças em alguns aspectos do texto de partida, introduzindo novas formas, traduzindo o conteúdo de um texto para outro com modificações dentro do contexto de chegada do novo texto. Ainda segundo o autor:

No passado, assim como no presente, escritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens

sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que o original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. No entanto, a criação dessas imagens e seu impacto não foram frequentemente estudados no passado e continua não sendo objeto de estudo detalhado. Isso é bastante estranho, uma vez que o poder exercido por elas e por seus produtores é enorme. (Lefevere, 2007, p. 18-19)

Portanto, ao confrontarmos os pressupostos de Lefevere, é possível discernir que a construção da reescrita de uma narrativa implica um processo de modificação intrínseco ao ato de recriação, estabelecendo um diálogo com o texto-fonte e apresentando suas especificidades no contexto de recepção do público-alvo. O teórico conceitua literatura como um “sistema”, que engloba não apenas o texto, mas também os agentes que se envolvem nas atividades de produção e recepção, e que o reinterpretam – desde a edição, leitura, até a reescrita. Para que esse sistema opere eficazmente, Lefevere introduz a noção do “duplo fator de controle” (p. 33), representando as duas forças dinâmicas que o circundam.

A primeira dessas forças emerge de dentro do sistema literário, personificada pelos profissionais a quem se atribui uma competência exclusiva em suas funções – críticos e tradutores, por exemplo. A função desses profissionais, segundo Lefevere, reside em selecionar determinadas obras e reescrevê-las (seja criticando, traduzindo ou adaptando) de forma que se adequem à poética e à ideologia do meio em que serão divulgadas.

A segunda força, denominada por Lefevere como mecenato, refere-se às instituições associadas ao poder – não no sentido restrito de opressão, mas em um contexto foucaultiano de poder como produtor de discursos. Essa força é crucial no estudo das obras que sofrem adaptação, pois ela intervém para garantir que tais adaptações estejam em consonância com o sistema de ideias dominante da época, evitando conflitos. Embora essa força tenda a ser conservadora, sua contribuição reside na regulação da relação entre os sistemas literário e social, simbolizando um novo aspecto cultural para a sociedade ao harmonizá-los.

Portanto, o conceito de sistema é fundamental para pesquisas da área de tradução literária, especialmente de tradução intersemiótica, cujas escolhas se dão na análise de adaptações produzidas no sistema cinematográfico, tendo como referência textos produzidos no sistema literário. A ideia de sistema oferece uma formulação teórica que permite compreender as complexas interações entre o texto de partida, o contexto cultural, e os agentes envolvidos no duplo processo de adaptação fílmica aqui proposto. Ao propor que a literatura não é um fenômeno isolado, mas sim um sistema composto por textos, leitores, editores, críticos, tradutores e adaptadores, todos interagindo dentro de um contexto sociocultural específico, isso possibilita trazer às análises de *Através da Sombra* e *The Turning* uma compreensão mais ampla de como essas obras foram trabalhadas, não apenas em relação ao

texto de partida, mas também pelos contextos culturais do Brasil e dos EUA, respectivamente.

Seguindo o esquema do teórico do autor, podemos dizer que existem no processo duas forças que impulsionam a dinâmica das reescritas, forças de natureza interna e forças de natureza externa. Nas forças internas incluem-se decisões criativas dos diretores, como escolhas de roteiro, cenografia e direção de arte, que são moldadas pelas percepções e habilidades dos profissionais envolvidos dentro de suas áreas de especialização. Nas forças externas, por sua vez, incluem-se influências do mecenato, como financiadores e reguladores culturais, que podem orientar ou restringir certos aspectos das produções cinematográficas. O exame dessas forças no processo de criação e recepção das narrativas filmicas de Walter Jr. e Floria Sigismondi podem ajudar a entender as diferenças e semelhanças entre os contextos brasileiro e norte-americano.

Assim, o conceito de Lefevere oferece uma formulação teórica robusta para entenderem as adaptações literárias e suas implicações culturais. Como podemos ver, são fenômenos como este que nos levam a explorar os limites entre o literário e o audiovisual, promovendo uma perspectiva mais consistente e multifacetada de reflexão sobre o tema. Nesse sentido, além de Lefevere, outra discussão importante para se entender a dinâmica do funcionamento da reescrita nos sistemas receptores é a de Itamar Even-Zohar (1978) com sua teoria literária dos polissistemas, iniciada no final da década de 1960 e início da de 1970.

Tal abordagem vê a literatura e, conseqüentemente os processos adaptativos dela decorrentes, como parte de um sistema maior de práticas culturais e discursivas que incluem a tradução. Como ponto central da teoria dos polissistemas, destaca-se a ideia de que uma cultura pode ser entendida como um grande sistema que é internamente constituído por outros sistemas, sendo por isso chamado polissistema, e que se relaciona com outros sistemas paralelos. Even-Zohar (1978) define sistema como uma rede de relações que pode ser tomada como hipótese para um determinado conjunto de fenômenos.

Um polissistema consiste em um sistema múltiplo formado de vários outros sistemas que se entrecruzam e se sobrepõem, funcionando como um todo estruturado cujos membros são interdependentes. Cabe destacar o caráter dinâmico e permeável dos sistemas, bem como o papel do observador em sua constituição. Essa dinamicidade é evidenciada nas mudanças e adaptações que ocorrem dentro dos sistemas culturais e literários, refletindo a influência mútua entre as diferentes partes do polissistema. Por exemplo, no contexto da literatura, um gênero literário pode influenciar e ser influenciado por outros gêneros, resultando em novas formas e estilos que enriquecem o polissistema literário como um todo.

O polissistema, segundo Even-Zohar (2013, p. 3), é “um sistema múltiplo, um sistema

de vários sistemas que se cruzam uns com os outros e em parte se sobrepõem, usando simultaneamente diferentes opções, mas funcionando como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes”. Assim, este conceito é particularmente relevante no estudo das adaptações literárias, em que a interação entre os sistemas literário e cinematográfico pode ser observada de maneira explícita: o polissistema nos obriga a jamais esquecer que, na retextualização, há uma permanente negociação entre diferentes normas, convenções e expectativas culturais que cada sistema traz consigo.

Isso é possível pois, no geral, a teoria do polissistemas possui uma abordagem funcional que compreende todos os eventos semióticos como herança para um ou vários sistemas. Como resultado, uma rede de relações se desdobra. A abordagem polissistêmica não se concentra apenas no produto da atividade literária, mas em vez disso também se posiciona tanto na estrutura quanto no tempo, como mencionado a seguir pelo autor:

O sistema literário, por exemplo, é isomorfo como o sistema social, a sua hierarquia pode apenas ser concebida na relação com os demais sistemas. A ideia de uma literatura menos estratificada tornando-se cada vez mais estratificada, conforme em outra ocasião sugeri como uma regra universal de sistemas. (Even-Zohar, 2013, p.38)

Se associarmos essa questão ao processo de tradução, podemos dizer que, tanto a tradução interlingual quanto a intersemiótica parecem apresentar uma interação de atribuição de significado e negociação entre textos e contextos que se alimentam de novas interpretações e reescritas. Nesse sentido, a tradução, assim como qualquer processo de reescrita, passa a ser vista como um produto que exerce uma função no sistema em que estão inseridos, conforme reforça Even-Zohar (2013):

Esta enorme variedade não produz um corpo homogêneo, capaz, por assim dizer, de atuar harmonicamente e com êxito para impor suas preferências. Dentro da instituição existem lutas pelo domínio, de modo que em cada ocasião um ou outro grupo consegue ocupar o centro da instituição, tornando-se o grupo dominante. (Even-Zohar, 2013, p.43)

Sobre hierarquias culturais, podemos entender que dentro de qualquer sistema cultural existem diferentes subgrupos que competem pelo poder e por influência. Estas hierarquias determinam quais textos, estilos e práticas culturais são considerados mais importantes ou "centrais" em determinado momento histórico. No contexto da adaptação, estas hierarquias influenciam quais obras são escolhidas para serem adaptadas, quais aspectos são enfatizados ou alterados na nova versão, e quais as expectativas de recepção pelo público. Nesse contexto, de acordo com Even-Zohar (2013), o conceito de repertório, apoiado por elites conservadores,

regem o comportamento destes grupos para satisfazer seu gosto e controlar o centro do sistema criando as hierarquias culturais.

Essa discussão de Even-Zohar (2013) foi bastante importante para embasar a perspectiva mais descritivas do Estudos da Tradução. Enquanto nas abordagens mais tradicionais, como as de Eugene Nida (1964) e John C. Catford (1965), considerava-se a tradução principalmente como um produto final, focando na equivalência formal e dinâmica, os Estudos Descritivos da Tradução foram responsáveis por propor uma mudança de enfoque da análise apenas do produto para também a observação do processo de tradução. Nida (1964), por exemplo, desenvolveu os conceitos de equivalência formal (reprodução da estrutura gramatical e lexical do texto “original” para um texto “alvo”), e equivalência dinâmica (reprodução efeito do texto original para o alvo). Assim, essa ideia de originalidade ainda vê a tradução (e, portanto, a adaptação) como processo em que uma obra primária gera uma secundária, sendo a relação da secundária com a primária caracterizada por passividade e por uma ideia de “dívida” para com a primeira obra, e, para tanto, a obra secundária precisaria ser avaliada com base em critérios de fidelidade e precisão.

Catford (1965), propôs a ideia de *shift* (mudança), onde ele identificava e classificava as alterações feitas durante o processo de tradução, defendendo que o objetivo final de uma obra “secundária” seria atingir a equivalência textual entre as línguas de partida e de chegada, analisando a tradução como um processo de transferência linguística que preserva a função e o significado original.

Em contrapartida, Gideon Toury (1995), ao estabelecer os principais pressupostos, conceitos e objetivos dos Estudos Descritivos da Tradução, direciona a necessidade de desenvolver um ramo descritivo para os Estudos da Tradução, e não mais prescritivo, como em Nida e Catford. Para Toury (1995, p. 3, tradução nossa), “nenhuma ciência empírica pode se julgar completa e desfrutar de certa autonomia se não tiver um ramo descritivo adequado, fundamentado em pressupostos bem definidos e dotado de metodologia e técnicas de pesquisa explícitas”.

Dessa forma, assim como Even-Zohar, Giddeon Toury (1995) adota uma visão sistêmica da tradução e passou a vê-la como inserida no sistema maior de uma determinada cultura. Sua postura contrasta de modo radical com o procedimento adotado até a década de 1970, que relacionava a tradução sempre a partir do texto de partida, redefinindo, assim, a própria natureza da disciplina, mudança da qual nos beneficiamos diretamente. Na abordagem descritivista de Toury, devem-se examinar circunstâncias, para além das funcionalistas, que contribuem para que uma tradução assuma determinada forma no sistema receptor:

[...] no mundo de nossa experiência, meus próprios esforços sempre foram basicamente orientados para um objetivo descritivo-explicativo, fornecendo **considerações abrangentes sobre o que tem sido considerado tradutório em uma cultura-alvo**, a fim de formular algumas generalizações sobre o comportamento tradutório. (Toury, 2012, p. 20, grifo nosso)

Assim, a abordagem do referido autor autoriza e possibilita o estudo de diferentes fenômenos tradutórios, como o que será analisado nesta pesquisa: a criação de um filme baseado em um processo que, ao mesmo tempo que lê uma obra literária de partida, a reescreve simultaneamente.

Um conceito muito importante para o quadro teórico de Toury (2012) é a noção de “normas da tradução”. Segundo o autor, todo processo tradutório, assim como a recepção do texto traduzido, é “norteado por normas tidas como valores e ideais compartilhados por uma comunidade quanto ao que é adequado ou não em determinada situação” (Toury, 2012, p. 81, tradução nossa), e define três tipos de normas que influenciam a tradução: as preliminares, as operacionais e as iniciais.

As normas preliminares dizem respeito às escolhas sobre quais textos devem ser traduzidos e como a tradução deve ser realizada. Por exemplo, a decisão de traduzir uma obra de um autor específico pode ser influenciada por considerações editoriais ou mercadológicas, como incorporar um autor a um país que ainda não tenha em seu repertório nenhuma tradução conhecida sobre sua obra, motivada por um possível crescente interesse internacional da mesma obra.

As normas operacionais são aquelas que afetam as decisões reais (concretas, relativas à produção/confecção da obra) feitas durante o processo de tradução. Essas escolhas afetam a maneira como o tradutor lida com o texto em si, incluindo escolhas de palavras, estruturas gramaticais e adaptações culturais. O tradutor pode optar por manter o trocadilho de forma literal de um poema, por exemplo, mesmo que se valha de expressões que não são costumeiramente usadas na língua de chegada, ou pode escolher uma abordagem mais livre.

Por fim, as normas iniciais referem-se à decisão fundamental do tradutor de se ele irá se aproximar mais ao texto de partida ou às mudanças criativas diante da expectativa da cultura receptora. Por exemplo, ao traduzir um conto de fadas para crianças, o tradutor pode optar por manter a estrutura e o vocabulário da língua de partida, ou pode modificar determinados aspectos para atingir mais diretamente a cultura da criança e do adolescente que fazem parte do contexto da língua de chegada, havendo, dessa forma, o estabelecimento de um protótipo que compreende a função comunicativa do texto traduzido.

Vale ressaltar que se trata de normas e não regras rígidas a serem seguidas e, justamente por serem convenções sociais, elas não são estáticas, mas sim dinâmicas, variando de acordo com diferentes contextos e períodos históricos. Isso ocorre porque os produtos traduzidos são influenciados e moldados por fatores sociais e culturais em constante mudança. Portanto, as normas da tradução não devem ser vistas como regras fixas e imutáveis, mas sim como comportamentos e práticas tradutórias que se ajustam conforme as expectativas e convenções da comunidade tradutora e receptora. Essas normas refletem as tendências e as necessidades da época e do ambiente cultural em que a tradução/adaptação é realizada.

Embora não sejam utilizadas como método de análise nesta pesquisa, as normas de tradução de Toury também nos amparam como princípio teórico para compreender a influência e a interferência dos fatores culturais na adaptação da obra literária de Henry James para o cinema. Afinal, se em primeiro lugar vem o conhecimento da existência de um produto, de acordo com a ideia de “normas preliminares”, de um momento para a seleção de quais textos devem ser traduzidos, decisão de adaptar uma novela específica do autor britânico, em vez de outras do conjunto de sua obra, pode ser vista como um reflexo das normas culturais e expectativas do público brasileiro/estadunidense.

Diante da observação das adaptações de *The Turn of the Screw* algumas questões podem ser levantadas no sentido de situar a obra e o autor: o quanto Henry James é lido no Brasil e nos Estados Unidos? Se sim, quais as principais obras? Em que (ou quais) momentos verificasse registro de uma ampla recepção de suas obras, e quais dessas leituras mais se consolidaram nesses sistemas culturais? Para um analista de adaptação, pensar essas questões dessa natureza é de suma importância, pois podem surgir pistas sobre a forma e o estilo de construção da adaptação, e sua ressonância junto ao público receptor. Ao mesmo tempo, essas perguntas podem também nortear implicitamente como lidar com a descrição de normas operacionais (quais estruturas e recursos serão buscados para moldar o filme?) e as iniciais (como agir diante da dupla escolha entre afastar-se e aproximar-se das expectativas?). Isso tudo pode impactar até a escolha de locações reais ou cenários criados em estúdios para que se conectem com o público receptor. É o caso, por exemplo, da modificação de diálogos nas adaptações filmicas para refletir a linguagem da década de 1930 do Brasil (1990 nos Estados Unidos) ou a alteração de personagens para torná-los mais identificáveis com o espectador.

Nesse sentido, outras vertentes teórico-metodológicas também nos amparam no sentido de analisar a tradução intersemiótica não somente como produto, mas também como processo, indo para além da abordagem descritiva. Júlio Plaza (2013), escritor espanhol que viveu boa parte de sua vida em solo brasileiro, é um dos principais nomes para o desenvolvimento teórico

da tradução intersemiótica. Plaza (2013) sistematizou a teoria da Semiótica de Charles Sanders Peirce e estabeleceu fundamentos para a teoria de modo que esta passasse a ideia de processo supracitada, isto é, que não limita a adaptação à mera tradução verbal, mas envolve uma reinterpretação dos elementos semióticos de um texto de partida em um novo contexto cultural e midiático.

Segundo Plaza (2013), a tradução intersemiótica requer uma análise cuidadosa dos signos presentes na obra de partida e sua transformação ao serem traduzidos para um novo meio. Ele argumenta que essa forma de tradução vai além da simples correspondência, indo para outros significados e, também, para os efeitos e impactos gerados dentro do novo contexto. Plaza destaca que a tradução intersemiótica é, em essência, um processo criativo e interpretativo, em que o tradutor/adaptador deve ser sensível às nuances culturais, bem como estilísticas da obra de partida enquanto cria algo novo no meio do destino.

Na mesma direção, Thais Diniz (1998) é outra teórica que entende a tradução intersemiótica com base em autores, tais como André Lefevere, Haroldo de Campos (p. 27), como processo mais amplo, repensando os critérios tradicionais de fidelidade e originalidade (conforme trazido via Catford, 1965; e Nida, 1964) do texto a ser traduzido, que dominaram a prática tradutória por muito tempo, reduzindo o resultado de seu processo com critérios binários essencialistas de bom ou ruim, correto ou incorreto. Em outra perspectiva, a autora afirma que, com o advento do pós-estruturalismo, novas maneiras de entender a relação entre discurso e realidade foram promovidas e, com elas, esses critérios têm sido revisados. A tradução passou a ser vista como uma transformação, ou ainda como “transcrição”, termo cunhado por Haroldo de Campos (1992) que lhe confere o estatuto de criação. Este novo enfoque destaca, nos estudos da tradução, os fatores que motivam essa transformação, e não somente os apontam como fiéis ou infieis.

Assim, podemos dizer que se trata de um deslocamento da ideia inicial de Jakobson: tradução intersemiótica deixa de ser apenas um “tipo de tradução”, passando a ser um modo de leitura de processos tradutórios que também se valem do deslocamento de mídia/suporte, transformando-se em uma verdadeira abordagem pertinente aos Estudos Literários para incorporar a pesquisa que envolve Literatura e Cinema. Nesse sentido, é uma vertente também dedicada a provocar reflexões, tanto sobre a natureza da representação literária, quanto da análise das modificações audiovisuais, cada uma com seu próprio sistema de significados e processos específicos. Com base nesses princípios, podemos pensar na obra da James, entendendo que a tradução de uma novela do período vitoriano para um filme contemporâneo para o outro meio – ou seja, a adaptação de um sistema semiótico para outro – constitui uma

forma de tradução intersemiótica.

Nesse contexto, vemos como a tradução intersemiótica não é uma área homogênea em saberes por seu caráter interdisciplinar. No entanto, a partir dela, ganhamos acesso às vertentes aqui selecionadas, cujo ganho vem do fato de que se preocupam com “as exigências de um mundo em constante mudança, onde não só a linguagem, mas também a cultura, a história e a ideologia se misturam, passam de um texto para outro” (Diniz, 1998, p. 37). Assim, as concepções de cultura presentes na perspectiva de pensamento de autores como Plaza e Diniz nos permitem estabelecer a tradução intersemiótica como processo e como fenômeno cultural.

Esse entendimento amplia a visão sobre como diferentes formas de expressão cultural se interconectam e se transformam mutuamente. Ao analisar a tradução intersemiótica, podemos observar como elementos de uma cultura são reinterpretados e reconfigurados ao serem traduzidos para outro sistema semiótico, evidenciando as complexas interações entre diversas manifestações culturais e suas respectivas linguagens. Dessa maneira, a tradução intersemiótica não apenas reflete, mas também participa ativamente da construção e disseminação de significados entre culturas distintas, destacando seu papel essencial no diálogo entre diferentes manifestações artísticas, em que o filme, muitas vezes, acaba por auxiliar e enriquecer a sobrevivência da obra literária de partida, quando esta é cronologicamente anterior à existência do filme.

Em seu livro *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*, Patrick Cattrysse (2014) também reforça essa ideia de que as adaptações podem ser vistas sob a lente da tradução, enfatizando a complexidade e as múltiplas camadas envolvidas nesse processo. Cattrysse (2014) argumenta que tanto a tradução quanto a adaptação envolvem a transferência de conteúdo de um contexto para outro, requerendo, não apenas uma transposição linguística, mas uma transmutação cultural e semiótica. Ele propõe que a adaptação deve ser estudada com uma metodologia semelhante à utilizada nos estudos da tradução, reconhecendo as variâncias e as inovações introduzidas durante o processo de adaptação.

Cattrysse (2014) aplica a teoria dos polissistemas apresentada anteriormente, bem como os princípios dos estudos descritivos da tradução, para examinar como as adaptações se ajustam às normas e expectativas culturais do contexto receptor. Como vimos, Even-Zohar (2013) sugere que as traduções e, conseqüentemente as adaptações, operam dentro de um sistema cultural mais amplo, onde as escolhas feitas durante o processo de criação são influenciadas pelas normas e práticas desse sistema. Com isso, a ideia de Cattrysse (2014) de tratar a adaptação como uma tradução amplia a compreensão tradicional dessas práticas, permitindo

uma análise mais interdisciplinar e contextualizada.

Isso é especialmente relevante quando consideramos as diversas adaptações das obras de Henry James, como *The Turn of the Screw*, que foi adaptada inúmeras vezes para diferentes mídias, cada uma trazendo novas interpretações e perspectivas culturais.

Ao discutir a relação entre cinema e literatura, Robert Stam (2000) traz também pressupostos fundamentais que explicam o quanto as adaptações podem ocorrer através de modificações nas linguagens. O autor segue vertentes que tocam similarmente em muitos pontos aqui abordados por autores como Toury (1995, 2012), Plaza (2012) e Diniz (1998/1999) no que diz respeito a uma visão mais ampla sobre o fenômeno da adaptação. Assim como esses autores, Stam (2003) considera que a adaptação não é uma simples transposição de um texto para outro meio, mas um diálogo complexo entre diferentes sistemas semióticos.

Robert Stam (2003) ainda destaca que as adaptações envolvem uma série de transformações, nas quais o texto de partida é reinterpretado e recriado dentro das convenções e possibilidades do novo meio receptor. Ele argumenta que “cada meio tem suas próprias especificidades, que implicam em diferentes estratégias narrativas, estilísticas e representacionais” (Stam, 2003, p. 54). Em outras palavras, a adaptação é um ato criativo, não somente um reflexo: “as adaptações são sempre um processo de reescrita, onde o texto literário é transformado para atender às demandas e expectativas de um novo público e meio” (p. 63). Esse processo de transformação pode envolver mudanças significativas na estrutura narrativa.

Como podemos ver, muitas vezes, na adaptação de um meio linguístico para outro, seja este verbal ou não-verbal, faz-se necessário eliminar ou resumir alguns elementos narrativos. Stam (2003) afirma que:

A mudança de uma mídia unimodal, unicamente verbal como um romance, a qual “tem somente palavras para jogar com”, para uma mídia multimodal como um filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos especiais e imagens fotográficas em movimento explica a improbabilidade – e, eu sugeriria, até a indesejabilidade – de fidelidade literal. (Stam, 2000, p. 56)

Para além da posição do tradutor/adaptador, Stam (2003), considera que a transmutação de um meio para outro vai sempre trazer consequências na recepção de quem consome a adaptação. Conforme descrito por Stam, quando se adapta, faz-se necessário que se considerem as potencialidades do meio de chegada em comparação ao meio de partida. Uma tradução intersemiótica será possivelmente uma ação em que determinadas escolhas narrativas devem ser feitas de acordo com aspectos culturais, receptivos e até mesmo de interpretações por parte de quem faz a tradução.

Ainda de acordo com Stam (2003), devemos enxergar uma transmutação ou adaptação como um produto não subordinado ao meio de partida. Devemos entender a tradução intersemiótica como um novo produto, oriundo de um ato criativo, com suas especificidades e características próprias. Outrossim, o autor propõe que entendamos o processo de adaptação como uma forma de tradução que possibilita um rico e ilimitado dialogismo intertextual e até mesmo intermodal.

Stam (2003) propõe-se também a discutir a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema, a qual adiantamos ser uma meta impossível de se atingir. A crítica especializada ainda lida com as adaptações de uma forma bastante moralista, usando termos como “infidelidade”, “traição”, “violação” e “vulgarização” para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto de partida. De acordo com o autor, é necessária a percepção de que quando classificamos uma obra como “infiel ao original” expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa. Mas há mais itens em jogo para a instituição que adapta um filme, tornando o processo muito mais complexo do que a busca por semelhança— para além de a perspectiva da “fidelidade ao original” manter a ideia de que a narrativa secundária está sempre em débito com a narrativa primária, e esse pressuposto coloca a relação de dívida acima de uma possibilidade de se entender o processo dialogicamente.

Outro ponto importante para uma compreensão mais ampla de adaptação, não somente como produto, mas como processo, são os pressupostos concernentes à tradução cultural (Hutcheon, 2011) que envolve as questões identitárias no processo tradutório dentro das sociedades contemporâneas. A fragmentação de ideologias dentro das várias culturas faz com que seja necessário que alguns conceitos e pensamentos sejam interpretados antes de serem julgados. Nesse sentido, Hutcheon (2011) argumenta que a adaptação não é apenas uma reinterpretação de um texto em um novo meio, mas também um ato de mediação cultural que reflete e responde às ideologias e contextos da cultura receptora.

Portanto, a tradução cultural é um processo dinâmico que vai além da simples conversão de texto para um novo formato (ou vice-versa), envolvendo uma interpretação crítica das normas culturais e ideológicas da audiência alvo. Assim, considerar uma ideia como algo inalterado ou universal pode ser um problema no que diz respeito à repetitividade de um texto. Faz-se necessário que discursos e ideologias sejam cuidadosamente interpretados e retextualizados na tradução de um texto para outro.

Ao tratar dessa questão, Stuart Hall (2002, p. 46) pontua que “a diversidade e a

fragmentação cultural e a pluralidade de ideologias e conceitos no mundo globalizado” possibilitam um processo de entendimento do outro. Ao se considerar a cultura de um povo, é possível enxergar as especificidades inerentes a vários contextos sociais diferentes.

Segundo Hall (2002), é preciso que diferenças ideológicas e culturais sejam respeitadas ao se produzir ou moldar discursos para uma cultura. Não se deve impor uma ideologia, e sim, refletir sobre como um povo poderá interpretá-la. O diálogo é algo fundamental ao se transmitir ideias e textos entre culturas. Sobre questões culturais nos discursos, Hall (2002) descreve que:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (Hall, 2002, p. 49)

Ao inserir a tradução nessa discussão, Hall (2002) entende que ela consiste em um processo de construção de novas identidades, uma vez que os modelos culturais com os quais se relaciona estão ligados aos significados dos conceitos sociais. Para o autor, essa identidade traduzida considera a impossibilidade de retornar a um estado que pode ser entendido como “pureza étnica”, uma vez que entrou em contato com um contexto diferente onde há um rearranjo de diversas identidades para compor e recompor novas formas identitárias.

Considerando a análise do ato tradutório sob a ótica de Hall, podemos dizer que as relações sociais do contexto de cultura de chegada da tradução são de grande relevância para o tradutor, implicando na impossibilidade da existência de um texto traduzido independente e isolado, uma vez que qualquer texto é um esforço que sugere e regula a interpretação e análise das opções a serem adotadas pelo tradutor. Dessa forma, as concepções de cultura incorporadas nessa perspectiva de pensamento de autores como Hall nos amparam ao estabelecer o papel da tradução intersemiótica/adaptação como um fenômeno transcultural. E, nesse sentido, essas concepções contribuirão para demarcar as estruturas de significados e levantar questões importantes no que diz respeito às convenções que permeiam as situações que rodeiam nosso objeto de estudo.

### 3 HENRY JAMES E SUAS MUITAS VOLTAS NA LITERATURA

Henry James foi um autor consagrado de origem norte-americana, mas que se naturalizou britânico quase ao fim da vida e, em solo tanto em inglês quanto estadunidense, teve ampla repercussão na literatura. É considerado uma figura chave de transição entre o realismo e o modernismo literário no sistema literário anglófono, reconhecido por muitos como um dos maiores romancistas da língua inglesa (Freedman, 1998).

Entre a publicação de seu primeiro grande romance, *Portrait of a Lady*, em 1881, e *The Golden Bowl*, em 1904, James lançou uma série de contos, novelas, romances, textos de crítica literária e relatos de viagem, além de incursões, não tão bem-sucedidas, na dramaturgia – por razões que, podemos especular, dizem tanto respeito ao contexto da época em relação a seu estilo literário quanto à recepção e à mudança do horizonte de expectativas entre uma época e outra.

Assim, sua notoriedade é mais associada aos romances que exploram a interação social e conjugal entre americanos emigrados, ingleses e europeus continentais, como em *Portrait of a Lady* (*Retrato de uma Senhora*, 1881). Suas obras posteriores, tais como *The Wings of the Dove* (*As Asas da Pomba*, 1902), *The Ambassadors* (*Os Embaixadores*, 1903), e *The Golden Bowl* (*A Taça de Ouro*, 1904) tornaram-se progressivamente experimentais, isto é, afastaram-se da linearidade e de traços tradicionais do romance realista para partir para a exploração de técnicas como a focalização interna e a ambiguidade.

Nascido em 15 de abril de 1843, na cidade de Nova Iorque, Estados Unidos, Henry James se destacou como um dos preeminentes romancistas americanos e figuras literárias do final do século XIX e início do século XX. Sua família, de considerável riqueza e inclinação para a cultura letrada, proporcionou um ambiente rico para seu desenvolvimento intelectual e artístico, assim como de seus irmãos. As frequentes viagens da família James entre a Europa e os Estados Unidos expuseram o jovem Henry a diversas influências culturais, um tema que ecoaria profundamente em suas obras literárias. Mudou-se para a Europa quando ainda jovem e, eventualmente, fixou residência em Londres, na Inglaterra, tornando-se cidadão britânico em 1915, um ano antes de sua morte.

De acordo com O'Connell, em *An Introduction to Henry James* (1948), um pano de fundo para os anos iniciais de James que possibilita entender algumas das forças operantes em sua criação posterior pode ser traçado da seguinte forma:

Os resultados abrangentes da guerra - a expansão para o oeste, o boom industrial, o rápido crescimento das instalações de transporte, o aumento da população, o acúmulo

de fortunas enormes quase da noite para o dia - também são evidentes com um olhar superficial para trás. No entanto, James estava distante deles - eles tiveram seu efeito sobre ele [...] (O'Connell, 1948, p. 9, tradução nossa<sup>2</sup>)

Ele e seus quatro irmãos mudaram-se algumas vezes e James recebeu sua educação tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, refletindo uma natureza cosmopolita em sua criação literária. Eventualmente, sua educação formal foi interrompida, e ele embarcou em uma jornada de aprendizado autodirigido, mergulhando nos vastos domínios da literatura e da arte. Essa busca autodidata não somente trouxe conhecimento crítico, refletido em diversos tratados sobre outros escritores, mas também lançou as bases para a prosa sofisticada, ambígua e intrincada que caracterizaria seus romances posteriores.

A fase inicial da carreira literária de James mostrou uma fascinação pela interação entre as culturas norte-americana e europeia – para além do idioma compartilhado. Seu primeiro trabalho publicado foi uma crítica de uma apresentação teatral, *Miss Maggie Mitchell in Fanchon the Cricket* (sem tradução para o português, 1863). Nessa crônica, o autor comenta uma performance teatral da atriz Maggie Mitchell – Julia Margaret Mitchell – na peça *Fanchon the Cricket*, tendo se tornado um texto importante para verificar como o autor pensava as relações entre personagem e dramatização de conflitos logo no início de sua carreira. Em 1871, ele publicou seu primeiro romance, *Watch and Ward* (sem tradução para o português), em formato serial na revista *Atlantic Monthly*, sendo o romance em sua versão final publicado em formato de livro em 1878 (Novick, 1996).

Seus biógrafos, principalmente Peter Collister (2023) e Fred Kaplan (1992), ressaltam como suas viagens pela Europa e suas amizades frequentes com artistas (tais como Edith Wharton e Robert Louis Stevenson) influenciaram não somente sua carreira crítica, mas também na criação de certas personagens, como em *Portrait of a Lady*.

O romance trata da jovem americana Isabel Archer, que viaja para a Europa e, ao herdar uma grande fortuna, enfrenta desafios e manipulações por parte de figuras europeias sofisticadas, as quais foram frutos de grande inspiração em pessoas conhecidas por James, principalmente mulheres.

A maioria de suas obras de grande destaque, como *Daisy Miller* (1879) e *Portrait of a Lady* (1881), explorou as complexidades das convenções sociais e o choque de sensibilidades entre o Velho e o Novo Mundo. Essa exploração das nuances culturais tornou-se um motivo

---

<sup>2</sup> No original: *The far-reaching results of the war--the westward expansion, the industrial boom, the rapid growth of transportation facilities, the increase in population, the amassing of huge fortunes almost overnight--these too are apparent to a cursory glance behind us. Yet James was detached from them--they had their effect upon him, but it was a negative one, as we shall see later.*

recorrente, ecoando suas próprias experiências como expatriado e refletindo uma consciência aguçada da dinâmica transatlântica em evolução, com suas dificuldades, negociações, expectativas sociais e normas culturais.

À medida que James amadureceu como escritor, suas narrativas evoluíram para enfatizar sutilezas psicológicas e os intrincados meandros da consciência humana. Suas obras posteriores, incluindo *The Golden Bowl (A taça de ouro)*, exemplificam seu estilo narrativo único, caracterizado por estruturas de frases elaboradas e profunda exploração psicológica - muito na linha psicanalítica que surgia na Europa e começava a ganhar contornos nessa virada de século. Novamente, O'Connell (1948, p. 59) oferece um breve relato sobre a forma de percepção da realidade por parte de James ao longo dos anos.

E assim os anos se passaram. A Inglaterra era agora verdadeiramente seu lar, mas sua antiga afeição e saudade difusamente persistente pela América sempre permaneceriam. Ele se preocupava com o surto americano sobre a questão da fronteira venezuelana - a uma distância de três mil milhas, sentia a divisão entre o Leste e o Oeste [...]. Ele estava profundamente preocupado com o jingoísmo prevalente nos Estados Unidos - a ameaça de agressão sempre o alarmava - e a ascensão de Theodore Roosevelt à Presidência após o assassinato de McKinley em 1901 intensificou seu receio pelo bem-estar de seu país. (O'Connell, 1948, p.59, tradução nossa<sup>3</sup>)

Seus romances psicológicos, frequentemente referidos como a “fase tardia” da carreira de James, representaram uma ruptura com a narrativa tradicional baseada em enredos convencionalmente construídos, concentrando-se, em vez disso, na complexidade do desenvolvimento de personagens e nas nuances das relações interpessoais. É o caso da personagem no romance *The Ambassadors (Os Embaixadores, 1903)*, em que Lambert Strether, um homem de meia idade, lida com dilemas morais e com a complexidade das relações humanas ao ser enviado a Paris para resgatar o filho de sua noiva enviuvada. Nesse percurso, ele acaba testemunhando as diferenças culturais e as transformações pessoais que desafiam suas percepções e valores, tema bastante contemporâneo ao início do século XX.

Como podemos ver, ao descrever os estados internos da mente e dinâmicas sociais de seus personagens, James utiliza um estilo no qual motivos e impressões ambíguos ou contraditórios eram sobrepostos, ou justapostos na discussão da psique da personagem.

Enquanto as conquistas literárias de James recebiam amplo reconhecimento, sua vida

---

<sup>3</sup> No original: *And so the years passed. England was now truly his | abode, but his old affection and dimly-aching homesickness for | America would always persist. He worried over the American outbreak over the question of the Venezuelan frontier--from a distance of three thousand miles he felt the split between the | East and the West, a cleavage between what he considered "one civilization and a barbarism." He was deeply concerned about the rife jingoism in the States--the threat of aggression always alarmed him--and the accession of Theodore Roosevelt to the Presidency after the assassination of McKinley in 1901 intensified his fear for the welfare of his country.*

peçoal permanecia marcada por um certo grau de solidão. Seu celibato vitalício e a ausência de uma vida familiar tradicional foram temas de especulação e interpretação. Como afirma Kaplan (1992), James tinha uma vida social ativa, mas nunca teve fortes amizades íntimas. Era, de certa forma, uma resignação por parte do autor, o qual teve (e ainda tem) inclusive a sua sexualidade questionada. A extensa correspondência de James, composta por milhares de cartas trocadas com diferentes interlocutores (inclusive, escritores renomados de seu tempo, como Robert Louis Stevenson), serve também como uma fonte valiosa para entender o homem por trás do gênio literário. Ele manteve seus relacionamentos com familiares, mas os amigos e os colegas escritores eram mantidos de forma distante e esporádica.

Os últimos anos de Henry James, com a saúde debilitada, foram marcados por reconhecimento internacional e por uma grande repercussão pela crítica literária em diferentes sistemas culturais. O autor recebeu diplomas honorários de universidades prestigiadas, e sua influência se estendeu para além do âmbito literário, moldando a crítica literária e o desenvolvimento do romance moderno. Após o início da Primeira Guerra Mundial em 1914, James participou de atividades relacionadas à guerra, por meio da escrita e de trabalho voluntário – inclusive, a própria ideia da naturalização britânica veio como um gesto de solidariedade à posição dos ingleses na época. Em 1915, tornou-se enfim cidadão britânico e recebeu a Ordem do Mérito no ano seguinte. Ele faleceu em 28 de fevereiro de 1916, em Chelsea (Londres) sendo cremado no Crematório de Golders Green (Collister, 2023).

Henry James deixou um legado de inovação literária e uma obra que continua a cativar leitores e estudiosos. Conforme apresenta Freedman (1998), sua profunda exploração da condição humana e seu compromisso inabalável com a excelência artística consolidam seu lugar como uma lumina no panteão da literatura ocidental.

### **3.1 Uma volta nos parafusos da produção literária jamesiana**

Segundo O'Connell (1948, p. 6), Henry James foi um autor “considerado ‘difícil’, preocupado com a forma e limitado no tema”. Essa percepção pode ser atribuída a técnicas literárias diferentes com relação ao que vinha sendo produzido até então, nas literaturas de língua inglesa, o que auxiliou a compor um estilo de escrita mais elaborado. Isso se dava principalmente pelo fato de que James frequentemente empregava uma estrutura linguística complexa, marcada por sentenças longas e intrincadas, trazendo digressões, saltos temporais e nuances sutis às narrativas, tornando-as muito mais sobre a interioridade dos personagens do que trazendo uma variabilidade nos acontecimentos externos (talvez, por isso, “limitado” no

tema).

Tal combinação de técnicas resulta em personagens profundamente introspectivos, cujas ações e pensamentos são explorados de maneira minuciosa. A complexidade emocional e a ambiguidade moral presentes em suas obras exigem do leitor uma interpretação cuidadosa, principalmente porque as descrições encontram-se mescladas a um uso desafiador de sua técnica de ponto de vista: a focalização interna. Para Genette (1995, p. 188), a focalização interna “corresponde ao que a crítica anglo-saxônica denomina narrador onisciente, ou seja, aquele que sabe mais que as personagens”. Esta técnica propicia que a narrativa, mesmo quando se vale do uso de narrador de terceira pessoa, seja filtrada por meio dos estados mentais dos personagens, exigindo cautela na distinção entre as percepções dos personagens e a realidade objetiva dos eventos narrados, distinção essa nem sempre possível de ser feita em termos tão categóricos.

Para pensar como isso se concretiza em sua escrita, podemos ilustrar alguns desses pontos a partir de *Portrait of a Lady*, publicado em 1881. Nesse romance, James demonstra sua preocupação com a forma e a complexidade psicológica dos personagens. A narrativa sobre a mencionada jovem americana Isabel Archer é exemplar nesse sentido, principalmente porque a técnica de focalização interna é amplamente utilizada para mergulhar na mente de Isabel e explorar suas motivações, desejos e conflitos internos. Um trecho que ilustra bem isso é quando James (1881) descreve a protagonista Isabel Archer:

Era no “escritório” que Isabel estava sentada naquela melancólica tarde de início da primavera que acabei de mencionar. Na ocasião, ela poderia dispor da casa inteira, e o aposento que escolhera era o de cenário mais despojado. Ela jamais abrira a porta ferrolhada ou removera o papel verde (renovado por outras mãos) dos vidros das janelas; jamais se assegurara de que a rua vulgar existia por trás daquelas paredes. Uma chuva antipática e fria caía pesada; a primavera era, na verdade, um apelo — que parecia cínico e insincero - à paciência. Isabel, entretanto, dava pouca importância às conspirações do tempo; mantinha os olhos no livro e procurava concentrar-se. Ocorreria-lhe ultimamente que sua mente era um tanto errante, e empregara muito engenho para impor-lhe uma disciplina militar, ensinando-a a marchar, estacar, recuar, realizar manobras ainda mais complicadas à voz de comando. Nesse exato momento, acabava de dar-lhe ordem de marchar, fazendo-a arrastar-se com esforço por sobre as áridas planícies de uma história do pensamento alemão.<sup>4</sup> (James, 2007, p. 43-44)

---

<sup>4</sup> *It was in the ‘office’ still that Isabel was sitting on that melancholy afternoon of early spring, which I have just mentioned. At this time, she might have had the whole house to choose from, and the room she had selected was the most depressed of its scenes. She had never opened the bolted door nor removed the green paper (renewed by other hands) from its sidelights; she had never assured herself that the vulgar street lay beyond. A crude, cold rain fell heavily; the springtime was indeed an appeal—and it seemed a cynical, insincere appeal—to patience. Isabel, however, gave as little heed as possible to cosmic treacheries; she kept her eyes on her book and tried to fix her mind. It had lately occurred to her that her mind was a good deal of a vagabond, and she had spent much ingenuity in training it to a military step and teaching it to advance, to halt, to retreat, to perform even more complicated man oeuvres, at the word of command. Just now, she had given it marching orders and it had been trudging over the sandy plains of a history of German Thought (James, s. a. [1881, p. 32-33).*

Assim, vemos que não é somente em *The Turn of the Screw* que James trabalha a ligação entre espaço físico e espaço interior dos personagens. Logo acima, observamos o uso da focalização interna acompanhando a descrição detalhada do cenário externo - a chuva fria, à tarde melancólica, o escritório despojado - o que faz com que ambos intensifiquem nosso contato com o estado emocional de Isabel. Além disso, a digressão sobre a “disciplina militar” autoimposta acaba comunicando como a personagem irá ter frustradas as suas tentativas de controlar as coisas; mesmo para falar sobre disciplina, é necessária uma digressão.

Ao discutir também essa questão no romance, O’Connell traz uma visão orgânica de sua construção na medida em que a personagem é bem delineada de acordo com sua condição de ingênua, mas inquisitiva:

Basta ler “Retrato de uma Senhora”, escrito em 1861, para encontrar as teorias de Henry James sobre a arte da ficção exemplificadas. Neste romance, ele havia amadurecido seu estilo distintivo, embora ainda não tivesse desenvolvido a preocupação com a forma que Matthiessen chama de sua "fase principal". Ao lidar com uma jovem americana, Isabel Archer, viajando pela Europa em busca desse indefinível chamada “cultura”, o livro é representativo do tema que se repete em formas diversas ao longo da obra de James: a caracterização por meio de conversas sutis e raciocínio inevitável. Sua heroína é encantadora, ingênua, inquisitiva e, ao contrário de sua predecessora Daisy Miller, inteligente. (O’Connell, 1948, p. 80, tradução nossa<sup>5</sup>)

O segundo período da carreira de James, que se estende até o final do século XIX, apresenta romances menos populares, como *The Princess Casamassima* (sem tradução para o português, 1886), publicado em formato de série na *The Atlantic Monthly* de 1885 a 1886, e *The Bostonians* (*Os bostonianos*, 1886), publicado serialmente na *The Century* durante o mesmo período. Tanto *The Princess Casamassima* quanto *The Bostonians* nos trazem uma faceta mais política do autor. Na primeira obra, por exemplo, não são poucos os momentos em que James confronta a hipocrisia social mais comum aos romances da fase anterior, e radicalizando sua posição ao lado dos oprimidos. É o caso do trecho abaixo em que há uma defesa das pessoas menos abastadas:

Ele [Hyacinth Robinson] acreditava, em resumo, que o Sr. Vetch tinha um interesse sincero por ele, e, se voltasse a se intrometer, o faria de uma maneira diferente: às vezes, via-o olhando para ele com os olhos mais amáveis. Isso faria diferença, portanto, se ele fosse ou não do povo, pois, no dia da grande vingança, seriam apenas essas as pessoas que deveriam ser salvas. O mundo foi feito para o povo: quem não

---

<sup>5</sup> *If we just read "Portrait of a Lady," written in 1861, we already find Henry James's theories on the art of fiction exemplified. In this novel, he had matured his distinctive style, although he had not yet developed the formal concerns that Matthiessen calls his "major phase." By dealing with a young American, Isabel Archer, traveling through Europe in search of that indefinable called "culture," the book is representative of a theme that recurs in various forms throughout James's work: characterization through subtle conversations and inevitable reasoning. His heroine is charming, naive, inquisitive, and, unlike her predecessor Daisy Miller, intelligent.*

era deles estava contra eles; e todos os outros eram obstrutores, usurpadores, exploradores, *accapareurs* [“monopolizadores”], como costumava dizer o Sr. Poupin. (James, 2002, p. 38, tradução nossa<sup>6</sup>)

Como se vê, o personagem é descrito através de um filtro que revela suas percepções e crenças sobre a sociedade e as relações interpessoais que trava, colocando-se contra aqueles que ele percebe como usurpadores do bem-estar comum. Assim, não é apenas para a comunicação da interioridade que James inova na maneira de relatar os estados mentais de seus personagens, mas também quando estes precisam ser colocados como sujeitos da narrativa que possuem posicionamento político e social próprios, no que a focalização interna também auxilia a destacar as percepções de um personagem sobre as visões de mundo que este possui. Tudo isso reforça o caráter inovador da narrativa jamesiana, afastando-se da concepção mais tradicional e realista de diversos romancistas do mesmo momento histórico.

Também se inclui neste período a fase narrativa gótica de James, cuja novela *The Turn of the Screw* é a mais representativa. Mesmo sendo mais reconhecido pela grande produção de narrativa, entre os anos 1890 e 1895, chamados os "anos dramáticos" da carreira do autor, James escreveu sete obras de teatro, das quais duas foram encenadas, com pouco êxito. Esse período de sua vida foi marcado por doenças e perdas de entes queridos, como observa Collister (2023).

O terceiro período da carreira de James alcançou sua realização mais significativa em três romances publicados nos primórdios do século XX: *The Wings of the Dove* (1902), *The Ambassadors* (1903) e *The Golden Bowl* (1904). Esse período é frequentemente referido como o ápice da carreira de James, caracterizado por uma maior complexidade narrativa e uma exploração profunda da psicologia dos personagens.

Em *The Wings of the Dove*, Henry James oferece uma rica exploração das motivações humanas e dos dilemas morais. Um exemplo disso é a introdução de Milly Theale, em que o narrador tece uma complexa rede de sentimentos e intenções em forma de descrição da personagem, logo nas primeiras linhas da narrativa:

Ela, Kate Croy, esperava que seu pai entrasse, mas ele a fazia esperar desmesuradamente, e havia momentos em que ela se via, no espelho sobre a lareira, com o rosto positivamente pálido de irritação, ao ponto de ir embora sem vê-lo. Foi nesse ponto, no entanto, que ela permaneceu; mudando de lugar, movendo-se do sofá gasto para a poltrona estofada em um tecido envernizado que dava ao mesmo tempo – ela havia experimentado – a sensação de algo escorregadio e pegajoso [...] Cada vez que ela voltava, cada vez, em sua impaciência, que desistia dele, era para afundar

---

<sup>6</sup> He [*Hyacinth Robinson*] believed, in short, that Mr. Vetch took a sincere interest in him, and if he should meddle, again would meddle in a different way: he used to see him sometimes looking at him with the kindest eyes. It would make a difference, therefore, whether he were of the people or not, inasmuch as in the day of the great revenge it would only be the people who should be saved. It was for the people the world was made: whoever was not of them was against them; and all others were cumberers, usurpers, exploiters, *accapareurs*, as M. Poupin used to say.

ainda mais, enquanto provava a fraca e insípida emanção das coisas, o fracasso da fortuna e da honra. Se ela continuava esperando, era realmente de maneira que a não adicionar a vergonha do medo, do colapso individual, pessoal, a todas as suas outras vergonhas. Sentir a rua, sentir o quarto, sentir a toalha de mesa e o centro de mesa e o abajur, dava a ela um pequeno senso salutar de pelo menos não estar fugindo nem mentindo. (James, 1902, p. 1, tradução nossa<sup>7</sup>)

Assim, a intrincada exploração da psique humana por James foi complementada por reflexões profundas sobre a natureza da arte e o papel do artista. Ele articulou suas visões sobre a relação do escritor com a cultura, a experiência e a imaginação, enfatizando a obrigação do escritor em fornecer uma impressão pessoal e direta da vida. Nela, essas reflexões se manifestam através da intensa focalização na experiência subjetiva da narradora e na ambiguidade psicológica que permeia a trama.

Um exemplo disso reside no fato de que a narrativa é centrada na perspectiva da governanta, que é a narradora da história, promovendo um uso da focalização interna que permite que o leitor acesse diretamente seus pensamentos, emoções e interpretações do que acontece na mansão Bly. Observamos a presença da focalização interna logo no início, na forma como James descreve a percepção da governanta ao observar as crianças, especialmente Miles, cuja inocência aparente vai se confrontando com profundidades psicológicas complexas:

Era visível em Miles a particular maneira com que ele parecia, naturalmente, querer demonstrar que podia sobrepujar-me com facilidade. Esse menino, na minha memória, vive ainda num cenário de beleza e miséria que as palavras não conseguem traduzir; havia uma distinção toda própria em cada impulso que ele revelava; nunca houve uma pequena criatura natural, toda composta de franqueza e liberdade para um olhar não iniciado, que fosse assim tão engenhosa e tão extraordinariamente cavalheiresca. Eu tinha que ficar em guarda perpétua contra o impulso de me deixar deslumbrar pela contemplação dentro da qual minha visão experiente me traía; controlar a facilidade com que caía em olhares de admiração gratuita e suspiros desanimados, pois que, com os últimos, eu constantemente abordava e desistia de entender o enigma do que poderia ter feito esse pequeno gentleman para merecer um tal castigo.<sup>8</sup> (James, 2007, p. 58)

---

<sup>7</sup> *She waited, Kate Croy, for her father to come in, but he kept her unconscionably, and there were moments at which she showed herself, in the glass over the mantel, a face positively pale with the irritation that had brought her to the point of going away without sight of him. It was at this point, however, that she remained; changing her place, moving from the shabby sofa to the armchair upholstered in a glazed cloth that gave at once—she had tried it—the sense of the slippery and of the sticky [...] Each time she turned in again, each time, in her impatience, she gave him up, it was to sound to a deeper depth, while she tasted the faint flat emanation of things, the failure of fortune and of honour. If she continued to wait it was really in a manner that she mightn't add the shame of fear, of individual, of personal collapse, to all the other shames. To feel the street, to feel the room, to feel the table—cloth and the centre—piece and the lamp, gave her a small salutary sense at least of neither shirking nor lying.*

<sup>8</sup> *It was conspicuous of course in Miles in particular that he appeared to wish to show how easily he could let me down. This child, to my memory, really lives in a setting of beauty and misery that no words can translate; there was a distinction all his own in every impulse he revealed; never was a small natural creature, to the uninitiated eye all frankness and freedom, a more ingenious, a more extraordinary little gentleman. I had perpetually to guard against the wonder of contemplation into which my initiated view betrayed me; to check the irrelevant gaze and discouraged sigh in which I constantly both attacked and renounced the enigma of what such a little gentleman could have done that deserved a penalty (James, 1898, p. 110).*

Como podemos ver, o pensamento da personagem é descrito através de uma visão ambígua entre o que seria fantasia e realidade, pois essa descrição de Miles, como se estivesse vivendo em um “cenário de beleza e miséria”, sugere uma visão idealizada e quase fantástica da criança, ao mesmo tempo de ter de “ficar em guarda perpétua contra o impulso de me deixar deslumbrar pela contemplação dentro da qual minha visão experiente me traíra” mistura a admiração por Miles à consciência da projeção de suas próprias ansiedades e fantasias.

Ao analisar essa ambiguidade trazida pela visão dos personagens como algo disforme, Silva Mello argumenta que essa atitude poderia ser vista, não como uma forma de acesso ao real, mas apenas como possibilidades de interpretação sobre ele. A autora assim se posiciona:

De fato, em alguns de seus romances mais eminentes, como *Retrato de uma senhora*, *A taça de ouro* e *Os embaixadores*, a escolha ética que se impõe aos personagens articula-se à tomada de consciência de que o conhecimento da realidade e o acesso à verdade jamais são estáveis, senão sempre subsumidos aos diferentes pontos-de-vista aos quais se apresenta uma mesma situação ‘real’; eles requerem um procedimento hermenêutico que jamais alcança um ponto de resolução unívoco. Por isso, é recorrente, na ficção jamesiana, que o desvelamento dos fatos não implique, necessariamente, a revelação de uma verdade absoluta sobre esses mesmos fatos, capaz de eliminar o conflito entre as perspectivas diversas dos diferentes personagens. Essa característica não apenas se faz manifesta na intriga dos romances e contos de James, mas informa também os aspectos formais de sua ficção (Silva Mello, 2019, p. 77)

Portanto, é possível afirmar que a forma recorrente de construção narrativa na produção literária de James, no geral, procura investigar a realidade pertinente a cada personagem, e não tanto revelar sua visão sobre a moral de maneira explícita. Ao contrário, James permite que questões éticas e morais surjam de maneira implícita, através das escolhas, conflitos internos e interações sociais dos personagens, o que só pode ser observado devido ao seu recorrente uso do recurso da focalização interna, técnica literária em que, como mencionado, a narrativa é apresentada do ponto de vista de um personagem específico, permitindo ao leitor acesso direto aos pensamentos e sentimentos desse personagem. Esse recurso é bastante utilizado em *The Turn of the Screw*, e um exemplo representativo seria o trecho em que a governanta reflete sobre a aparente inocência das crianças sob sua responsabilidade:

Mas era um alívio que não pudesse haver inquietação em relação a uma coisa tão beatífica quanto a imagem radiante da garotinha, visão cuja beleza angelical tinha sido a causa provável de uma inquietude que, antes de amanhecer, fez-me várias vezes sair da cama e vagar pelo meu quarto para ter uma noção mais compenetrada do ambiente, para observar, de minha janela aberta, o esmaecer da aurora de verão, para tomar ciência de outras partes do resto da casa enquanto ouvia, na escuridão que se diluía, os primeiros pássaros começando a trinar, e supunha ouvir algo mais [...] Mas essas cismas não eram acentuadas a ponto de não poderem ser postas de lado, e é apenas à

luz, ou à sombra, dos fatos subsequentes, que agora retornam à minha memória.<sup>9</sup>  
(James, 2007, p. 13)

A descrição dessas realidades internas dos personagens de James pode ser associada a experiências de observação provenientes do contexto de produção do próprio autor. Em seu artigo “*Henry James: A Theory of Fiction*”, Henry Miller (1971) faz uma importante alusão ao próprio James ao fazer uma distinção analítica de sua obra, destacando uma relação próxima entre o contexto de vida do autor e sua produção literária. Para tal, o autor destaca três esferas que possibilitam entender os principais pilares da criação jamesiana, sendo elas: a) o escritor e sua cultura; b) o escritor e sua experiência; e c) o escritor e sua imaginação.

No primeiro caso, o autor reforça que Henry James (1884) formulou sua teoria da ficção com uma ênfase fundamental na interconexão entre o escritor e seu meio cultural. Essa perspectiva, influenciada significativamente pelas experiências pessoais de James como escritor, que frequentemente buscava inspiração no exterior e no deslocamento proporcionado por suas viagens, levou-o a afirmar que as culturas variam significativamente na riqueza que oferecem à imaginação do autor, conforme o próprio autor comenta em *A Arte do Romance*: “nem é preciso dizer que você não vai escrever um bom romance se não possuir um senso de realidade [...] a humanidade é imensa, e a realidade tem uma miríade de formas” (James, 1884, p. 29<sup>10</sup>).

Na segunda esfera apontado por Miller (1971), a relação entre o escritor e sua experiência pessoal constitui um eixo essencial para compreender a ficção jamesiana. Henry James concebia a experiência não apenas como o acúmulo de vivências concretas, mas como uma capacidade perceptiva e sensível diante da realidade. Em *A Arte do Romance* (1884), ele afirma que a experiência é nunca limitada, e é o poder da imaginação que lhe dá forma e significação.

Na terceira esfera, que relaciona o escritor à sua imaginação, para James, a imaginação é a força que organiza e transforma tanto a cultura quanto a experiência em narrativa. Ela é o elemento que permite ao escritor criar mundos verossímeis e personagens dotados de

---

<sup>9</sup> *But it was a comfort that there could be no uneasiness in a connection with anything so beatific as the radiant image of my little girl, the vision of whose angelic beauty had probably more than anything else to do with the restlessness that, before morning, made me several times rise and wander about my room to take in the whole picture and prospect; to watch, from my open window, the faint summer dawn, to look at such portions of the rest of the house as I could catch, and to listen, while, in the fading dusk, the first birds began to twitter, for the possible recurrence of a sound or two, less natural and not without, but within, that I had fancied I heard. [...] 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* (James, 1898, p. 13-14).

<sup>10</sup> *It goes without saying that you will not write a good novel unless you possess a sense of reality [...] Humanity is immense, and reality has a myriad of forms* (James, 1884, p. 64)

interioridade complexa.

Assim, o contexto de criação teria papel fundamental na construção da obra literária. Enquanto as culturas europeias, especialmente aquela que o favorecia, forneciam uma estrutura social densa e uma civilização complexa, a cultura norte-americana, segundo James, oferecia um pano de fundo comparativamente mais fino. Apesar disso, James reconheceu as conquistas dos romancistas norte-americanos como Nathaniel Hawthorne e William Dean Howells em seus conhecidos “Prefácios”, travando principalmente com este último relações de interlocução.

Debruçando-se sobre o romance *The Golden Bowl* (1904) como parte dessa conexão entre contextos culturais diferentes, Mello analisa que o romance é construído sob esse ponto de vista, pois, segundo esta autora:

Não por acaso, o sentimento de perplexidade emerge no contexto europeu, no contexto da íntima relação da personagem norte-americana com um estrangeiro, pertencente à aristocracia do velho mundo. A relação imediata, direta e unívoca com a realidade, associada por James à inocência adâmica, é desestruturada pelo choque com aquilo que, ao senso moral norte-americano, parece ser uma dissonância, uma incongruência entre fatos e significados, entre essência e aparência. Esse sentimento de dissonância é experimentado, nas diversas histórias de James, por alguns de seus personagens norte-americanos viajando ou fixados na Europa. A ênfase dada pelas sociedades do velho mundo às formas e convenções sociais tradicionais, fundadas na autoridade da história e do passado, e não na experiência individual da realidade, torna ambíguas as relações entre aquilo que é e aquilo que parece ser; entre o que aconteceu e o significado do acontecido. (Silva Mello, 2019, p. 87)

Sabemos que James é conhecido como um autor simultaneamente norte-americano e britânico. Mas, sua preferência pela Inglaterra se deu muito pelo que ele entendia como “a cultura<sup>11</sup>” do local, principalmente em Londres, mais ainda quando foi necessário defender simbolicamente sua posição na Primeira Guerra, quando o autor finalmente se naturalizou cidadão britânico. Mas aspectos socioculturais norte-americanos também foram ressaltados em sua obra. Em obras como *Daisy Miller* e *Portrait of a Lady*, Henry James colocou costumes norte-americanos em destaque na trama, nem sempre de maneira crítica direta, mas permitindo ao leitor tirar suas próprias conclusões ao descrever esses costumes. É caso dessa descrição do romance *Portrait of a Lady* a seguir:

A senhora Touchett não alimentava arrependimentos ou especulações, e geralmente passava um mês por ano com o marido, período em que parecia empenhar-se em convencê-lo de ter ela adotado o sistema correto. Ela não apreciava o estilo de vida inglês, e para isso tinha três ou quatro razões às quais normalmente aludia; diziam

---

<sup>11</sup> Vale ressaltar que o conceito de cultura abrange novas perspectivas na contemporaneidade, como descrito por Stuart Hall (2006, p.7) ao afirmar que “o que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos”. Hall (2006, p.7) ainda reforça que as identidades culturais “são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais”.

respeito a questões secundárias daquela antiga ordem, mas para a senhora Touchett justificavam amplamente sua ausência. Ela detestava o tradicional molho de pão para acompanhar a galinha assada, o qual, dizia ter aparência de cataplasma e gosto de sabão; opunha-se ao consumo de cerveja por parte das empregadas; e afirmava que as lavadeiras inglesas (a senhora Touchett era muito exigente com a aparência de sua roupa-branca) não eram especialistas nessa arte.<sup>12</sup> (James, 2007, p. 41)

Diferente das obras de não-ficção, no que tange à experiência, as obras ficcionais do autor trazem um retrato mais contundente da vida que seria uma selva complexa e inclusiva, e a experiência é a acumulação de impressões armazenadas na consciência. Ele usava frequentemente a metáfora da “casa da ficção” com inúmeras janelas, cada uma representando a perspectiva única de um romancista (James, 2012). Ele acreditava que a tarefa de um romancista era criar uma realidade pessoal por meio da combinação única de impressões diretas armazenadas em sua consciência, como o próprio autor afirma:

O campo extenso, a cena humana, é a “escolha do assunto”; a abertura perfurada, seja ela ampla, com sacada, ou estreita e de mau gosto, é a “forma literária”; mas elas nada significam, juntas ou isoladamente, sem a presença alerta do observador – em outras palavras, sem a consciência do artista. Diga-me quem é o artista, e eu lhe direi em que esteve ocupando sua consciência. Desse modo, expressarei ao mesmo tempo sua referência “moral”. (James, 2003, p. 129)

A ideia abstrata de “consciência” é considerada um dos principais legados de James, uma vez que as diversas expressões da mente humana aparecem repetidamente em sua obra. De acordo com Collister (2023), é em *Portrait of a Lady* que inicialmente se vê o domínio do autor em relação ao interior de sua protagonista. Apresenta-se então uma “perspectiva unificada”, isto é, a aderência do narrador à perspectiva interior da personagem Isabel Archer, bem explorada e cheia de nuances que, não somente enaltece o realismo da personagem feminina, mas também vai ao encontro das tendências mais modernas de exploração literária dos séculos XIX e XX.

À luz do exposto, independentemente dos distintos gêneros nos quais o autor anglo-americano se expressa literariamente, todos refletem a ideia central de que a “experiência” desempenha um papel crucial como mediadora na relação cognitiva e representacional entre os indivíduos e a realidade. A importância atribuída às noções de “experiência”, “consciência” e

---

<sup>12</sup> *Mrs. Touchett indulged in no regrets nor speculations, and usually came once a year to spend a month with her husband, a period during which she apparently took pains to convince him that she had adopted the right system. She was not fond of the English style of life, and had three or four reasons for it to which she currently alluded; they bore upon minor points of that ancient order, but for Mrs. Touchett they amply justified non-residence. She detested bread-sauce, which, as she said, looked like a poultice and tasted like soap; she objected to the consumption of beer by her maid-servants; and she affirmed that the British laundress (Mrs. Touchett was very particular about the appearance of her linen) was not a mistress of her art* (James, 1881, p. 28-29).

“impressão” na filosofia e na arte da virada do século XIX para o XX, desde Henri Bergson até os pragmatistas norte-americanos, e incluindo os pintores impressionistas, também se manifesta na concepção de Henry James sobre a representação literária da realidade (Mello, 2014), mostrando, novamente, uma sintonia do autor com relação às mudanças de pensamento do próprio tempo.

O filósofo acima mencionado é fundamental para compreender a ideia de experiência na obra de James. Bergson, em suas obras conhecidas como *Matéria e Memória* (1896) e *A Evolução Criadora* (1907), enfatizou a distinção entre o tempo vivido, ou “duração”, e o tempo medido (o “tempo especializado”). O teórico francês argumenta que a percepção da realidade é mediada pela consciência subjetiva e pela experiência interna, o que contrasta com uma visão objetiva e externa da realidade. Isso é possível de ser observado na estética das narrativas de James, uma vez que, conforme exemplificamos ao longo deste capítulo, muitas vezes a sensação de tempo ao lermos a narrativa é, na verdade, guiada pelo ritmo das impressões, das digressões e dos conflitos internos pormenorizados por cada personagem.

Enquanto James destacava a importância das impressões (ou seja, percepções imediatas e vivenciais da experiência dos personagens), ele acabava enfatizando igualmente o papel da imaginação no processo criativo, “por conta da estranha lei que de alguma forma sempre faz com que o mínimo de uma sugestão válida sirva a um homem de imaginação mais do que o máximo” (James, 2003, p. 180). Em outros registros escritos, como nas suas diversas cartas, James aponta que considerava a imaginação como uma força misteriosa e quase mística, operando fora do controle consciente do escritor. A imaginação, segundo o autor, servia como um cadinho, transformando impressões comuns em criações literárias novas e valiosas. Esse processo, o qual descrevia como “alquimia da arte” (expressão do conto *The Real Thing*, “A Coisa Autêntica”), era, para James, um aspecto inexplicável e essencial da criação artística.

Ao contrário de outros realistas de sua época, que buscavam a realidade na experiência externa, como o americano William Dean Howells, James acreditava que o romancista, por meio da combinação única de impressões e do poder transformador da imaginação, criava uma realidade singular e irreproduzível: “Basta abriremos a porta para qualquer uma das forças da exibição dignas do nome para vermos a função imaginativa e qualificativa convocada de imediato a jogar, estando disposta a agir com ânimo” (James, 2003, p. 238). Essa perspectiva o aproximava de franceses como Honoré de Balzac e Émile Zola, este último mais conhecido como um naturalista, ao passo que o diferenciava de seus contemporâneos, pois afirmava que a arte, por meio de seu processo único, confere significado e importância à vida.

Assim, James estaria posicionado em uma transição entre a narrativa realista e a

impressionista. A primeira seria caracterizada pelo foco na representação detalhada e objetiva da realidade e, para que esses elementos pudessem se destacar, seria papel do narrador contar a história que caracteriza o enredo com o máximo de distanciamento e imparcialidade possível, como se os eventos e os personagens pudessem acontecer por eles próprios, sem interferências externas. A ficção impressionista, emergindo no final do século XIX e início do século XX, questiona essa possibilidade da imparcialidade do narrador, ao focar justamente na percepção subjetiva e nas impressões sensoriais imprimidas pelo foco narrativo e pela contaminação do narrador pelos estados dos personagens, com predomínio das lentes sensoriais.

Navegando entre ambas as perspectivas de construção narrativa, James incorpora elementos estruturais e estilos da época, utilizando a experiência subjetiva e a percepção interna para criar uma representação, ao mesmo tempo, mais complexa e multifacetada da realidade. Assim, Silva Mello (2019, p. 79) afirma que “formalmente, James distancia-se do objetivismo da tradição realista do romance oitocentista, ainda que jamais rompa inteiramente com ela”. A autora aponta ainda que o estilo denominado como “barroco”, referindo-se à prosa rebuscada e de estrutura própria, presente em certas obras jamesianas, suscita no leitor a percepção de uma camada velada, sugerindo um significado obscuro. As ambiguidades presentes na voz narrativa ora almejam transparência e objetividade, ora se mesclam de forma evidente com as vozes dos personagens ou do próprio autor – muito como na obra do irlandês Oscar Wilde, por exemplo. Os desfechos ambíguos, por sua vez, revelam uma incapacidade em atingir uma resolução conclusiva e abrangente para o enredo. Isso tudo, conforme podemos sintetizar abaixo por meio de fala do próprio James, em *A arte do romance*, corrobora o projeto estético do autor:

Mas, como toda arte é expressão e, portanto, vivacidade, poderíamos encontrar aí a porta aberta para qualquer quantia de encantadora dissimulação. Esses são em verdade os refinamentos e êxtases do método – entre os quais, ou certamente sob a influência de qualquer estimulante demonstração dos quais, é preciso manter a cabeça no lugar e não se perder no caminho. Cultivar uma sensibilidade adequada sobre eles e manter esse juízo operante é positivamente encontrar um charme em qualquer ambigüidade de aparência, a qual não seja, ao mesmo tempo, e de maneira inevitável, uma ambigüidade de senso. Projetar imaginativamente, para meu herói, uma relação que não tenha nada a ver com a matéria (a matéria de meu assunto), mas que tem tudo a ver com a maneira (a maneira como eu o apresento) e, todavia, tratá-la, bem de perto e para o possível benefício da total expressão econômica, como se fora importante e essencial – fazer isso sem enxovalhar nada pode facilmente tornar-se, à medida que avançamos, uma tarefa muito cativante (James, 2003, p. 216).

No entanto, Miller (1971) ressalta que James também afirmou repetidamente que os temas eram importantes, e, se ele pudesse ter sua vontade, os romancistas escolheriam apenas os mais ricos. No entanto, a questão que pairava sobre muitos dos comentários de James era se a escolha era realmente livre. Os temas vivem suas próprias vidas, e, para o autor, impor suas

abstrações – ideias, morais, filosofia – sobre eles é violar sua liberdade e silenciar um ruído provindo da sociedade e da vida humana.

Na Inglaterra, o escritor acrescentou que a “moda da ficção” ainda se voltava principalmente para o espaço das casas de campo, símbolo que era considerado medíocre por demais romancistas, mas não por James. Essas passagens, dedicadas não apenas à classe média, mas também à “escuridão da miséria” inferior, mostram que a ficção de James, limitada em grande parte à classe média alta ou alta, não marcava os limites de seu interesse, mas sim os limites de sua experiência, que, com evidência, era a pedra fundamental de toda a sua obra.

Nessa citação, vemos que James atribui ao artista a capacidade de transformar a percepção de qualquer cenário ou espaço, por mais comum que seja, através de sua visão e consciência únicas. Assim, o sucesso de *The Turn of the Screw* pode ser compreendido como uma extensão que resultou dessas vivências, aprendizados e teorias pessoais. Nesse sentido, a novela escolhida não é meramente um retrato de um cenário limitado, mas sim uma expressão da profunda e complexa experiência humana que James explora através de sua narrativa, conforme continuaremos detalhando ao longo dos próximos capítulos, bem como confrontando-os às questões cinematográficas envolvidas em suas adaptações.

#### **4 THE TURN OF THE SCREW: DESVENDANDO O GÓTICO**

A novela *The Turn Of The Screw*, de Henry James, traz uma narrativa complexa que se desdobra em camadas de significados e interpretações, explorando tanto os espaços que demarcam o terror na história quanto a influência que a repressão exerce sobre a sociedade vitoriana. Os espaços físicos da casa de campo gótica, junto a ambientação da diegese e a narração, criam um cenário de horror. A descrição dos personagens e suas sensações ao longo da narrativa transformam um ambiente aparentemente simples em um cenário propício ao efeito de medo e ao desconforto no leitor. O prefácio, introduzindo personagens que ouvem a história e uma carta escrita pela personagem, reforça a sensação de proximidade com os eventos narrados e a possibilidade de sua veracidade, recurso bastante comum à época.

A influência da repressão moral da sociedade vitoriana é evidente na construção dos personagens e na dinâmica da trama. A preceptora, retratada como uma figura típica da mulher vitoriana em busca de estabilidade e segurança emocional, vê-se confrontada com eventos sobrenaturais que desafiam não apenas sua compreensão do mundo, mas também seu papel social tradicional de cuidadora. A narrativa revela uma desconexão entre o comportamento esperado da preceptora e suas reações diante do desconhecido, sugerindo uma ruptura com as expectativas sociais e culturais da época.

##### **4.1 Os espaços que demarcam o terror na narrativa de Henry James**

A construção do terror em uma narrativa literária é um processo subjetivo que a interpretação depende da percepção individual do leitor e de suas vivências pessoais. A capacidade de uma história assustar ou perturbar um leitor está intrinsecamente ligada à sua probabilidade de se conectar com os medos e ansiedades do público-alvo, levando em consideração suas experiências únicas e, complementarmente, as ideias relacionadas aos medos coletivos que tendem a captar o enfoque narrativo.

No caso de *The Turn of the Screw*, além da descrição relacionada ao espaço físico da casa isolada e sombria, que poderia ser associada ao gótico, a ambientação da história e sua narração elaboram uma sensação de horror, devido às descrições dos personagens, que caracterizam sensações e sentimentos durante a narrativa. Com isso, o ambiente simples da história, uma casa de campo, reverte-se em um ambiente propício ao medo e ao desconforto.

O prefácio da novela é uma parte fundamental da narrativa, pois insere personagens ouvindo a história e uma carta escrita pela própria personagem, o que gera uma sensação de

proximidade com o local onde aconteceram os eventos, sugerindo a possibilidade de que a história de fato seja real: “Ele pareceu querer dizer que não era tão simples assim; pareceu estar perdido numa luta mental para qualificar a coisa. Passou sua mão sobre seus olhos e fez um pequeno esgar de estremecimento. Em termos de pavor – pavor além da conta!”<sup>13</sup> (James, 2007, p. 9).

Como podemos ver, o prefácio descreve um momento de surpresa e tensão entre os ouvintes da história sugestionado oralmente por Douglas, personagem lendo a carta, destacando como este último parecia se sentir ao narrar os acontecimentos. Tal excerto serve para mostrar o quanto o mistério e o terror são construídos desde as primeiras páginas, e que reverberará em todos os capítulos que seguirão. Além disso, essa estrutura narrativa, que inclui a perspectiva de personagens que ouvem a história diretamente através de Douglas, cria um vínculo indireto, mas poderoso, entre o leitor e os acontecimentos descritos, reforçando a ideia de que a história que virá a ser contada em primeira pessoa pela preceptora pode mesmo ser verdadeira.

Outro fator importante para a construção do terror da narrativa é a profundidade dos personagens, apesar da breve descrição no início da história sobre quem seriam a preceptora e as crianças, que são o centro da história. A trajetória desses personagens antes dos eventos na casa de campo é claramente delineada, criando a sensação de familiaridade com eles. Por exemplo, a preceptora reflete sobre sua chegada e a impressão inicial que teve de Flora:

O quarto grande e impressionante, um dos melhores da casa, a cama ampla e de gala, como a achei, as cortinas estampadas, os altos espelhos nos quais, pela primeira vez, via-me de corpo inteiro, tudo me deslumbrava – como o extraordinário encanto de minha pequena discípula – e me parecia arrebatador. Ficou claro, desde o princípio, que eu teria com a Senhora Grose uma relação diferente daquela que, na diligência, viera me causando cismas.<sup>14</sup> (James, 2007, p. 18)

Essa descrição inicial, não apenas situa a protagonista em seu novo ambiente, mas também destaca sua ligação emocional com Flora e, posteriormente, com Miles. A maneira como a preceptora vai se dando conta da opulência do quarto reflete sua percepção inicial de Bly, ao mesmo tempo que a presença de Flora, descrita como um “extraordinário encanto”, demonstra congruência entre o deslumbramento com o quarto e com as crianças. Assim, a admiração pelo espaço físico do quarto se entrelaça com a crescente afeição e responsabilidade

<sup>13</sup> *He seemed to say it was not so simple as that; to be really at a loss how to qualify it. He passed his hand over his eyes, made a little wincing grimace. “For dreadful—dreadfulness!”* (James, s. a. [1898], p. 4).

<sup>14</sup> *The large, impressive room, one of the best in the house, the great state bed, as I almost felt it, the full, figured draperies, the long glasses in which, for the first time, I could see myself from head to foot, all struck me—like the extraordinary charm of my small charge—as so many things thrown in. It was thrown in as well, from the first moment, that I should get on with Mrs. Grose in a relation over which, on my way, in the coach, I fear I had rather brooded* (James, 1898, p. 13)

que ela sente pelas crianças.

Além disso, a narrativa comunica uma série de informações, e algumas se destacam de forma notável. Dentre essas, alguns eventos de impacto, como a ligação da morte da preceptora anterior à casa de campo e a fala do responsável pelas crianças, solicitando que não fosse incomodado em hipótese alguma.

Logo no início da trama, o leitor se depara com a revelação de que a preceptora anterior, Miss Jessel, encontrou um destino trágico e misterioso. Ao narrador da história, Douglas, são levantados questionamentos sobre os detalhes deste fatídico acontecimento. Contudo, apesar da insistência dos ouvintes, a verdade sobre a morte da antecessora permanece oculta, como um enigma que paira sobre a narrativa. Essa ausência de esclarecimento sobre esse fato, não apenas alimenta o suspense, mas também intensifica o clima de mistério que permeia toda a trama, contribuindo para o terror que se desdobra na história.

Que a contratada nunca o perturbasse – mas isto nunca, nunca: nem apelar nem queixar-se, nem escrever sobre coisa nenhuma; teria que resolver as questões sozinha, receber o dinheiro das mãos do procurador, assumir o encargo todo e deixá-lo em paz. Ela prometeu fazê-lo, e mencionou-me que quando, por um momento, aliviado, deliciado, ele apertou sua mão, agradecendo-a pelo sacrifício, ela se sentiu recompensada.<sup>15</sup> (James, 2007, p. 15)

Esses aspectos evidenciam a criação de cenários em que a caracterização do terror na narrativa, não se limita apenas aos elementos físicos e à estrutura da casa, mas também envolve elementos subjetivos. Isso inclui a experiência pessoal da preceptora e os eventos que ocorreram antes de sua chegada, bem como a maneira como ambos são contados e trazidos paulatinamente ao leitor.

De acordo com a descrição feita pela jovem preceptora, retomando a penúltima citação até aqui apresentada, a residência inicialmente transmite uma sensação de amplitude, ao mesmo tempo que suas paredes ornamentadas, bem como suas janelas altas e estreitas, conferem-lhe uma aparência enigmática, enquanto as crianças exibem aparência e personalidade extraordinárias. No entanto, torna-se evidente uma desconexão entre essas impressões iniciais e a vivência nos primeiros dias de sua estadia na casa.

Essa desconexão em relação à descrição do espaço e sua vivência podem ser observadas quando a preceptora cita que ouviu gritos e sons “menos naturais” em partes externas da casa:

---

<sup>15</sup> *That she should never trouble him—but never, never: neither appeal nor complain nor write about anything; only meet all questions herself, receive all moneys from his solicitor, take the whole thing over and let him alone. She promised to do this, and she mentioned to me that when, for a moment, disburdened, delighted, he held her hand, thanking her for the sacrifice, she already felt rewarded* (James, 1898, p. 11).

“Houve um momento em que acreditei ter reconhecido, débil e distante, o grito de uma criança; houve também outro em que tive como que o começo da consciência de que passos leves passavam atrás da porta” (James, 2007, p. 19).

Percebe-se então uma introdução do sobrenatural e do inexplicável na narrativa de *The Turn of the Screw*, o que adiciona uma camada de complexidade ao contexto da casa de campo. Nesse ambiente inicialmente apresentado como amplo e claro, habitado por crianças extraordinariamente bonitas, surge um contraste com a presença de eventos sobrenaturais e inexplicáveis, que criam uma ambientação de inquietação e mistério:

Vigiar, ensinar, ‘formar’ a pequena Flora era uma perspectiva evidente de vida feliz e produtiva. Ficara combinado lá embaixo que, depois da primeira noite, ela passaria a ficar ali comigo, e a pequena cama branca já tinha sido colocada junto à minha para esse fim.<sup>16</sup> (James, 2007, p. 20)

Ao longo da narrativa, a preceptora e os leitores são confrontados com fenômenos que desafiam a explicação racional. A presença de figuras fantasmagóricas, vozes misteriosas e eventos sobrenaturais sugerem a existência de forças além da compreensão humana. Esses acontecimentos desconcertantes contrastam com a beleza serena e a tranquilidade aparente da casa de campo, criando uma tensão, uma vez que a casa parece bonita por fora, mas estranhos eventos acontecem dentro dela, misturando o mundo comum com o sobrenatural. Esse contraste entre o normal e o estranho cria uma sensação de suspense, deixando todos curiosos sobre o que realmente acontece naquele espaço.

Outro ponto importante da construção do universo de suspense na novela é o elemento sobrenatural, que é introduzido de forma gradual na diegese, apresentado inicialmente no prefácio, que instaura um contexto de horror à história. O elemento sobrenatural, conforme apresentado por Todorov (2010, p. 30), é descrito como:

O fantástico ou sobrenatural ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixasse o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho [com a explicação natural] ou o maravilhoso [com a explicação sobrenatural]. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 2010, p. 30)

Logo após, com a citação do caso de morte e percepções sonoras, a preceptora passa a ter uma visão extraordinária na parte externa da casa, e assim, o ambiente é completamente transformado pelo sobrenatural.

---

<sup>16</sup> *To watch, teach, “form” little Flora would too evidently be the making of a happy and useful life. It had been agreed between us downstairs that after this first occasion I should have her as a matter of course at night, her small white bed being already arranged, to that end, in my room* (James, 1898, p. 14).

Assim, junto aos elementos extraordinários apresentados na narrativa, a casa e o campo também surgem em alguma medida como personagens fundamentais para o seu desenvolvimento. Todos os elementos descritos no ambiente contextualizam a influência do local sobre os eventos sobrenaturais. Da mesma forma que ocorre com os outros aspectos de construção da narrativa, a interação entre a personagem e o ambiente ao seu redor mostra-se essencial para a compreensão e o desenrolar dos eventos na trama. Conforme James (2007, p. 19):

O próprio lugar, além disso, do modo mais estranho do mundo, tornou-se, num instante, devido à sua aparição, um grande ermo. Ao menos para mim que me esforço para contar a coisa com uma determinação que nunca tive, a sensação do momento me retorna inteira. Era como se, enquanto eu absorvia tudo – o que eu podia absorver – todo o resto do cenário estivesse ferido de morte. Ouço novamente, enquanto escrevo, a quietude intensa em que caíram os sons da noite. As gralhas pararam de grasnar no céu dourado e a hora perdeu, no ato, todo o seu murmúrio ameno. Mas não houve outra mudança na natureza, ao menos que fosse uma que via com estranha nitidez. O dourado ainda estava no céu, a clareza no ar, e o homem que olhava para mim de lá das ameias era tão definido quanto um quadro numa moldura. Pensei, com rapidez extraordinária, em cada pessoa que ele poderia ser e que não era. Confrontamo-nos na distância que estávamos tempo suficiente para eu me perguntar quem ele poderia ser e sentir, em consequência de minha incapacidade de encontrar uma resposta, um assombro que, instante após instante, ia se fazendo mais intenso.<sup>17</sup>

A primeira aparição extraordinária da narrativa é descrita pela personagem como um momento de medo e terror, em que a aparição do homem desconhecido transforma completamente a percepção da personagem sobre o ambiente ao seu redor. Este se transforma devido à presença inesperada, sem que, no entanto, nenhum elemento de desfiguração ou bizarro seja pontuado. É no acento da vulnerabilidade da preceptora que o terror vem à tona, sublinhada pela descrição detalhada da quietude e das mudanças sutis na natureza.

Essa ausência de características físicas disformes e extravagantes ressalta a natureza sutil do sobrenatural na narrativa, criando um tom de inquietude e suspense que se baseia mais na sugestão do que em manifestações visíveis. No caso, dirigimo-nos ao sobrenatural como um fenômeno que desafia as leis naturais e gera uma hesitação entre uma explicação racional e uma crença no inexplicável, seguindo as sugestões de Todorov em *Introdução à literatura*

---

<sup>17</sup> *The place, moreover, in the strangest way in the world, had, on the instant, and by the very fact of its appearance, become a solitude. To me at least, making my statement here with a deliberation with which I have never made it, the whole feeling of the moment returns. It was as if, while I took in— what I did take in—all the rest of the scene had been stricken with death. I can hear again, as I write, the intense hush in which the sounds of evening dropped. The rooks stopped cawing in the golden sky and the friendly hour lost, for the minute, all its voice. But there was no other change in nature, unless indeed it were a change that I saw with a stranger sharpness. The gold was still in the sky, the clearness in the air, and the man who looked at me over the battlements was as definite as a picture in a frame. That's how I thought, with extraordinary quickness, of each person that he might have been and that he was not. We were confronted across our distance quite long enough for me to ask myself with intensity who then he was and to feel, as an effect of my inability to say, a wonder that in a few instants more became intense (James, 1898 p. 27-28).*

*fantástica*, obra teórica do autor de 1970. As sugestões apresentadas pelo autor afirmam que o fantástico se define justamente pela tensão entre uma explicação racional e uma crença no inexplicável, um momento de incerteza compartilhado tanto pela personagem quanto pelo leitor. Essa indefinição, conforme Todorov (1970), é o que o diferencia do “estranho”, em que o insólito se explica racionalmente, e do “maravilhoso”, em que o sobrenatural é plenamente aceito. Assim, o fantástico não se sustenta na simples presença de elementos anômalos, mas na experiência de ambiguidade que eles provocam, funcionando como espelho dos conflitos psicológicos e culturais do sujeito moderno diante daquilo que escapa à razão.

Além disso, o sobrenatural dialoga em vários aspectos com o gótico, algo que aprofundaremos melhor no capítulo subsequente; por ora, vale assinalar que, ao evitar manifestações visíveis e explícitas do sobrenatural, James sublinha a natureza insidiosa do gótico, onde o verdadeiro terror está nas sugestões do que pode estar além da compreensão racional.

Outro detalhe está no quanto a presença de um homem desconhecido em um local solitário é suficiente para evocar uma sensação de inquietação e apreensão. Além disso, a transformação súbita do ambiente em um “grande ermo” após a aparição do personagem desconhecido amplifica essa sensação de medo, criando um ambiente de desconforto e incerteza. Assim, além da representação do espaço físico em si da casa de campo, o isolamento da casa (e, portanto, da preceptora) desempenha um papel fundamental em *The Turn of the Screw*, contribuindo significativamente para a construção de tensão e terror psicológico, a ponto de tornar-se muito mais perigosa a possível convivência com a figura de um homem sobre a qual nada se sabe. Nesse contexto, acionamos o conceito teórico de terror psicológico, que é definido por Ramos da seguinte forma:

O terror psicológico não se concretiza aos nossos olhos, mas é percebido/sentido somente através de vislumbres que instigam a nossa imaginação, de modo que cabe a nós completarmos essa imagem; é marcado pela obscuridade e deixa algo para a imaginação exagerar. O horror, por outro lado, é dominado por uma confusão que borra uma imagem contra a outra e deixa apenas o caos no qual a mente não consegue encontrar nada que seja magnífico, nada que alimente seus medos ou dúvidas ou que possa ser, de alguma maneira, explorado. Na perspectiva de expansão dos sentidos, o terror se liga ao sublime, enquanto o horror [...] causa somente confusão e caos. (Ramos, 2024, p.4)

Como se pode perceber, esse isolamento é duplamente eficaz na criação de um ambiente propício para o desenvolvimento da trama e na exploração dos temas subjacentes da vulnerabilidade humana diante do desconhecido, na medida em que se apresenta no nível físico e, ao mesmo tempo, simbólico.

No primeiro caso, que exploraremos melhor no capítulo 5, trata-se do isolamento geográfico da casa de campo, que afasta os personagens do mundo exterior, criando uma sensação de claustrofobia e isolamento emocional. A preceptora e as crianças são posicionadas longe da civilização, cercadas apenas pela vastidão da paisagem rural, o que intensifica sua sensação de estar encurralada em um ambiente desconhecido e potencialmente hostil. Esse afastamento geográfico também serve para isolar os personagens do suporte social e da ajuda externa, deixando-os completamente dependentes uns dos outros para enfrentar os desafios que surgem, conforme a descrição abaixo:

Eu reconhecia os sinais, os agouros – reconhecia o momento, o lugar. Mas tudo permanecia desolado e vazio, e eu continuava ali, sem ser molestada; estava tão incólume quanto poderia estar uma moça cuja sensibilidade tivera, do modo mais extraordinário, não uma decaída, mas um aprofundamento. (James, 2007, p.116)<sup>18</sup>

Além desse isolamento físico, que seria bastante difícil de ser enfrentado, o isolamento emocional da preceptora é ainda exacerbado pela falta de contato humano significativo. Ela se encontra longe de amigos e familiares, tendo uma única companheira, a Sra. Grose, para compartilhar suas preocupações ou medos. Essa condição de estar emocionalmente isolada também a torna mais vulnerável ao extraordinário, que explora sua solidão para minar sua sanidade e sua capacidade de distinguir entre realidade e ilusão. Esse estado faz o leitor questionar ou pelo menos desconfiar dos fatos narrados, uma vez que a falta de uma rede de apoio emocional a deixa mais suscetível à paranoia e à sensação de estar sendo observada ou perseguida.

Outra consequência do isolamento da casa de campo é a dependência que as crianças passam a ter com relação não somente à preceptora, mas também à Sra. Grose. Sem contato com adultos fora da casa, a preceptora se vê cada vez mais ligada às crianças, tanto emocional quanto fisicamente. Ela se torna sua única fonte de conforto e segurança, o que a leva a se esforçar ainda mais para protegê-las dos supostos perigos que rondam a propriedade. Essa dependência mútua entre a preceptora e as crianças aumenta a pressão sobre ela para enfrentar os desafios sobrenaturais que enfrentam, mesmo quando sua própria saúde mental está em jogo.

Assim, num nível mais metafórico/simbólico, podemos dizer que o isolamento da casa de campo não somente estabelece o cenário para os eventos sobrenaturais da narrativa de James, mas também destaca a fragilidade da condição humana diante do desconhecido e da

---

<sup>18</sup> *I recognized the signs, the portents—I recognized the place, the moment. But it was all desolate and empty, and I remained there unmolested; as innocent as a young woman whose susceptibility had not so much declined as, on the contrary, deepened in the most extraordinary way* (James, 1898 p. 82).

incompreensão. Ao privar os personagens do suporte social e emocional, o isolamento os expõe à vulnerabilidade e à paranoia, tornando-os presas fáceis para as forças obscuras que os cercam. Essa exploração do isolamento humano como uma fonte de fragilidade e desamparo contribui para a profundidade temática e a ressonância emocional de *The Turn of the Screw*.

#### **4.2 O gótico, os efeitos no leitor e a ambiguidade como recurso estético**

A construção do terror em uma narrativa gótica depende significativamente da maneira como o leitor percebe e interpreta os elementos apresentados, bem como das experiências pessoais que traz consigo ao entrar em contato com a história. O gênero literário gótico, por sua vez, é caracterizado por seu ambiente sombrio, temas sobrenaturais e ambientes de mistério e terror, e é especialmente eficaz em evocar reações emocionais variadas entre os leitores. O que pode ser assustador para um leitor pode não causar o mesmo efeito em outro, devido às suas vivências, traumas passados e perspectivas individuais e/ou coletivas.

De acordo com John C. Tibbetts, historiador e crítico de cinema, em *The Gothic Imagination: Conversations on Fantasy, Horror, and Science Fiction in the Media* (2011), o gênero gótico se distingue por sua capacidade de criar uma sensação de ambiguidade e incerteza, explorando os medos e ansiedades humanas que se manifestam através justamente dos elementos sobrenaturais mencionados. Segundo Tibbetts, o gótico emprega uma estética sombria e inquietante para evocar uma sensação de medo, terror e mistério no leitor. Ao combinar o sobrenatural com aspectos que dialogam com a psicologização de personagens, o gênero explora os aspectos mais sombrios da condição humana, como a loucura, a culpa, a morte e o desconhecido. Essa combinação de elementos externos e internos cria uma tensão, em ambientes que, carregados de simbolismo e significado, desempenham um papel crucial na criação da sensação de desconforto e medo que caracteriza o gênero. Assim, para o autor, ao projetar os medos e ansiedades dos personagens no ambiente, o gótico cria uma conexão íntima entre o espaço físico e o psicológico, elevando a experiência do leitor/espectador a um nível mais profundo.

Em *The Gothic Tradition* (1987), David Punter (1987) corrobora a ideia de que o terror gótico muitas vezes surge não apenas do que é mostrado, mas também do que é sugerido. Punter explora como o gênero gótico evoluiu ao longo dos séculos, desde suas origens no final do século XVIII até suas manifestações contemporâneas, oferecendo uma perspectiva que nos auxilia a compreender a permanência das apropriações deste gênero pela cultura até os dias atuais. Para o autor, o gótico é um modo ficcional onde os limites entre real e imaginário são

borrados, e é dessa falta de clareza das fronteiras, junto à sugestão de elementos sobrenaturais, que fazem com que o medo seja moldado pela imaginação do leitor.

Desse modo, a ambiguidade é uma técnica central no gótico, permitindo que o medo seja moldado pela imaginação do leitor. Punter (1987) argumenta que o terror gótico é intensificado pela sugestão de que algo horrível pode estar presente, mesmo que não seja claramente definido ou visível. Assim, esse tipo de construção do terror torna o gótico um gênero literário propenso a dialogar com efeitos subjetivos no leitor, pois o que é assustador para uma pessoa pode não ser para outra, o que muda, por exemplo, o quanto um leitor consegue, ao longo de toda uma obra, se manter em estado de expectativa e dúvida. Logo, as vivências pessoais de cada leitor desempenham um papel crucial na forma como eles reagem ao terror na narrativa. Traumas passados, medos específicos e experiências pessoais podem amplificar ou atenuar o impacto das cenas assustadoras.

A percepção do leitor é moldada por uma série de fatores, incluindo sua educação, cultura, experiências de vida e até mesmo sua personalidade. Por exemplo, uma pessoa que cresceu em um ambiente urbano pode achar mais assustador um cenário de uma cidade deserta do que alguém que está acostumado a viver em áreas rurais. Dessa forma, as vivências pessoais de cada leitor desempenham um papel crucial na forma como eles reagem ao terror na narrativa. Traumas passados, medos específicos e experiências pessoais podem amplificar ou atenuar o impacto das cenas assustadoras. Esse fenômeno é particularmente relevante em *The Turn of the Screw*, de Henry James, onde a ambiguidade deliberada da novela permite diferentes interpretações e reações emocionais. Como vimos, é justamente na ausência de características físicas disformes e extravagantes no sobrenatural que James cria um cenário de inquietude e suspense que se baseia mais na sugestão do que em manifestações visíveis, permitindo que os medos individuais dos leitores preencham os espaços deixados pela narrativa.

Com isso, percebemos que a identificação com os personagens influencia a percepção do leitor sobre o terror na narrativa. Se um leitor se identifica fortemente com o protagonista e compartilha de suas emoções e medos, é mais provável que ele sinta o mesmo terror que o personagem. Por outro lado, se o leitor não se identifica com os personagens ou não se importa com seu destino, o impacto emocional das cenas assustadoras pode ser reduzido, como ocorre nessa descrição inicial da novela em que Douglas, narrando sobre a preceptora antes mesmo de entrarmos na narrativa escrita por ela, é interrogado por um dos ouvintes sobre se a preceptora não teria vontade de indagar mais sobre a primeira preceptora antes de aceitar o emprego. Ao que ele responde:

Ela era jovem, novata, nervosa: tinha pela frente um panorama de obrigações muito sérias e escassa companhia, uma solidão realmente grande. Hesitou – pediu alguns dias para meditar e considerar. Mas o salário oferecido ultrapassava suas expectativas modestas, e numa segunda entrevista decidiu encarar a situação e aceitou. (James, 2007, p. 14)<sup>19</sup>

No texto acima, encontra-se a primeira visão que a personagem principal tem do homem na narrativa, e poderia ser vista como um exemplo da forma como a percepção do leitor e suas vivências pessoais podem influenciar a construção do terror em um texto literário. Quando o leitor não se importa com o destino da personagem, a capacidade de sentir o medo e o suspense associados aos eventos subsequentes pode ser diminuída. Portanto, a identificação com os personagens é fundamental para que o impacto emocional das cenas assustadoras se manifeste plenamente.

Outro ponto importante para se pensar o impacto que essas cenas de terror têm sobre os leitores é a questão da representação de mulheres em situações de perigo e violência, que frequentemente reflete e reforça noções culturais e sociais sobre gênero que costumeiramente se repetem em diversas obras do século XIX – e outras mais. A narrativa de *The Turn of the Screw*, de Henry James, ao situar sua protagonista em um ambiente isolado e ameaçador, ressoa com representações culturais amplas de mulheres em perigo. Mesmo leitores que não tenham experienciado violência direta pode internalizar essas representações devido à sua prevalência em diversas mídias e narrativas culturais. Silva (2020) observa que narrativas de perigo e violência contra mulheres estão disseminadas em várias esferas da sociedade, incluindo cinema, televisão e notícias, contribuindo para uma percepção generalizada de risco associado à vulnerabilidade feminina. Estas histórias muitas vezes destacam os perigos de estar sozinha em locais isolados e a ameaça representada por estranhos, o que pode intensificar a percepção de perigo para mulheres em contextos semelhantes.

Em *The Turn of the Screw*, a vulnerabilidade da preceptora é amplificada pela localização remota da mansão e pela presença de figuras ameaçadoras como o homem desconhecido. Além disso, a socialização de gênero sexual desempenha um papel significativo na formação dessa imagem. Desde a infância, as meninas são frequentemente ensinadas a serem cautelosas ao interagir com estranhos e a evitar situações potencialmente perigosas. Essas mensagens são reforçadas ao longo da vida, levando as mulheres a adotarem comportamentos

---

<sup>19</sup> *She was young, untried, nervous: it was a vision of serious duties and little company, of really great loneliness. She hesitated—took a couple of days to consult and consider. But the salary offered much exceeded her modest measure, and on a second interview she faced the music, she engaged.* (James, 1898 p. 5).

defensivos e vigilantes em determinadas situações, mesmo que nunca tenham experimentado violência pessoalmente (Silva, 2020).

Nesse sentido, voltando às especificidades do gênero gótico do século XIX, a relação entre este e a construção das personagens femininas é um tópico que não pode prescindir da estrita ligação com a literatura vitoriana. O período vitoriano, que abrange o reinado da rainha Vitória, de sua ascensão ao trono em 1837 até sua morte em 1901, não é apenas um marco cronológico, mas também um reflexo das normas sociais e culturais que moldavam a vida cotidiana, particularmente em relação ao comportamento feminino. Durante este período, valores de moralidade e modéstia eram fortemente impostos, criando um ambiente onde as expectativas para o comportamento das mulheres eram extremamente rigorosas (Wilson, 2010).

Assim, ao longo da era vitoriana, o gótico, que era novamente revisitado com bastante expressividade e novos recursos estéticos, renovando o gênero nascido no século XVIII, passou por uma transformação significativa. De acordo com Michael Stevens, em *Gothic Fiction and the Victorians* (2001), o gótico, enquanto gênero literário, se transformou e adaptou às preocupações e ansiedades da sociedade vitoriana, tais como o medo do progresso, o avanço tecnológico e científico do período, a moralidade e as tensões sociais.

Ao contrário das configurações tradicionais de castelos e ruínas, o gótico vitoriano frequentemente se passa em ambientes urbanos e domésticos. Stevens destaca como essa mudança de cenário contribui para uma sensação de familiaridade que, ao mesmo tempo, intensifica o terror, pois o sobrenatural se infiltra em espaços que deveriam ser seguros, o que dialoga diretamente com a obra de Henry James. Além disso, para Stevens (2001), o gótico se fundiu muito bem nesse período a técnicas de composição realistas da literatura vitoriana, o que permitiu que tanto as narrativas incorporassem elementos sobrenaturais em cenários cotidianos, quanto abordassem as expectativas da época, incluindo as de gênero.

Pensando na protagonista de James, o terror vivenciado pela preceptora pode servir de metáfora das pressões sociais para conformidade e moralidade que as mulheres enfrentavam, amplificando sua vulnerabilidade e a sensação de perigo. Assim, o medo exposto ao longo da novela é também um medo de época, social e culturalmente cultivado, refletindo e potencialmente criticando as expectativas impostas às mulheres da época. Essas normas influenciaram profundamente a literatura da época, incluindo a obra de Henry James:

Nessa época, com efeito, o questionamento religioso de par com um processo evolutivo indiferente aos anseios sociais suscitou a necessidade de se buscar um ponto de equilíbrio entre o público e o privado, uma base que refletisse solidez e estabilidade. Esta base, naturalmente, era o lar, e como seu representante eleger-se

alguém com as qualidades de guardião da moral e da castidade. A exigência de um anjo do lar fez nascer a mulher vitoriana. (Monteiro, 1998, p. 61)

Se considerarmos esse contexto na construção da narrativa de James, vemos que, logo no início, a preceptora é descrita como uma jovem inquieta e sonhadora, que procura um emprego. Nesta busca, surge um personagem masculino também jovem, charmoso e solteiro. Assim, a história segue um padrão comum da época, em que as mulheres eram frequentemente retratadas como buscadoras de estabilidade e segurança emocional por meio de casamento e papel doméstico. O homem representava não apenas um interesse amoroso, mas também um potencial provedor, alguém que poderia oferecer segurança financeira.

Ao observarmos a descrição da preceptora, é possível associar a sua imagem à mulher vitoriana. O que cria o horror da história não é apenas o extraordinário, mas também os sujeitos envolvidos, pois há uma imagem de pureza envolvendo as mulheres daquele período e as crianças.

Na primeira aparição extraordinária, a preceptora estava tendo um devaneio romântico quando visualizou o homem e experimentou um outro tipo de emoção, refletindo no espaço ao seu redor que foi invadido por uma sensação diferente, o que demonstra uma quebra na percepção romântica que a jovem tinha. Afinal, o que era esperado de uma jovem naquele período estava relacionado à submissão aos ideais românticos e à idealização do amor como algo puro e perfeito, como afirma a própria personagem.

No entanto, não era porque eu estivesse mais nervosa do que supunha, mas porque estava com um medo acentuado de ficar assim; porque a verdade com que eu tinha que lidar agora era, clara e simplesmente, a de que eu não podia chegar à conclusão alguma quanto à identidade do visitante com quem eu estivera de modo tão inexplicável e, como me parecia, tão íntimo, em contato.<sup>20</sup> (James, 2007, p. 41)

Observamos, assim, que sua experiência revela uma desconexão desse padrão, pois ela se vê confrontada com uma sensação perturbadora e inesperada. Diante desse novo cenário, a Sra. preceptora decide, em primeiro momento, não compartilhar com ninguém sua visão, talvez por receio de ser julgada ou por não conseguir compreender totalmente o que tinha acontecido. Essa reação inicial indica uma ruptura com as expectativas sociais e culturais do período.

Na maior parte do enredo, a jovem protagonista do livro é chamada apenas de preceptora ou governanta, e seu nome não é visto com importância na narrativa. Isso demonstra que o

---

<sup>20</sup> *It was not so much yet that I was more nervous than I could bear to be as that I was remarkably afraid of becoming so; for the truth I had now to turn over was, simply and clearly, the truth that I could arrive at no account whatever of the visitor with whom I had been so inexplicably and yet, as it seemed to me, so intimately concerned* (James, 1898. p. 31).

papel social vem antes do indivíduo, pois naquele período a preceptora desempenhava um papel fundamental na estrutura patriarcal, as mulheres não recebiam muito reconhecimento em suas profissões. Ao mesmo tempo, a educação das crianças era uma necessidade, o que demandava a presença de uma professora. Assim, o fato de sua identidade pessoal não ser enfatizada pode ser visto como reflexo das normas sociais do período.

É perceptível que a personagem principal da história adere às características de preceptora com maestria. Isso se reflete na ausência de características e desejos distintos na personagem, além de suas responsabilidades profissionais e aspirações românticas. Ao longo da narrativa, a jovem não menciona suas próprias vontades e sentimentos de saudade em relação à sua família, destacando como seu trabalho e desejos românticos definem sua personalidade.

É preciso salientar que as condições de trabalho para as mulheres solteiras eram precárias e desvantajosas. As mulheres sem instrução, pertencentes às classes menos favorecidas, podiam se engajar em certos trabalhos braçais, tidos como inferiores. Para as mulheres instruídas, a única oportunidade de trabalhar era como preceptora, como é reforçado na novela:

Davam-me tão pouco trabalho – eram de uma gentileza extraordinária. Eu especulava – mas ainda assim com uma certa vagueza – como o áspero futuro (pois todos os futuros são ásperos!) iria tratá-los e feri-los. Eram a saúde e a felicidade em flor; e, no entanto, era como se eu estivesse incumbida de cuidar de um par de grandes do reino, dois legítimos príncipes para os quais, visando o bom andamento, tudo tivesse que ser exclusivo, protetor, e a única forma, em minha fantasia, que os anos futuros poderiam assumir para eles, era a de um prolongamento aristocrático daquele jardim e daquele parque.<sup>21</sup> (James, 2007, p. 34)

A preceptora desempenhava seu trabalho de forma exemplar, criando um ambiente ideal para as crianças, demonstrando que a personalidade de nossa jovem protagonista foi delimitada pelas expectativas sociais da época, as quais, ao limitarem as mulheres a papéis de cuidadoras, restringiam sua expressão e desejos a essas características. O livro, entretanto, revela elementos obscuros que atravessam o ambiente, com os elementos extraordinários da história e o comportamento desafiador do menino durante sua estadia na escola (Monteiro, 1998).

Durante o período vitoriano, a Igreja desempenhava um papel fundamental na reafirmação e reforço dos padrões de moral e na perpetuação da repressão feminina. Como instituição central na vida das comunidades, a Igreja não era apenas um local de culto religioso,

---

<sup>21</sup> *They gave me so little trouble—they were of a gentleness so extraordinary. I used to speculate—but even this with a dim disconnectedness—as to how the rough future (for all futures are rough!) would handle them and might bruise them. They had the bloom of health and happiness; and yet, as if I had been in charge of a pair of little grandees, of princes of the blood, for whom everything, to be right, would have to be enclosed and protected, the only form that, in my fancy, the after-years could take for them was that of a romantic, a really royal extension of the garden and the park* (James, 1898, p. 25).

mas também um símbolo de autoridade moral e social. Ela exercia uma influência significativa na definição e na aplicação dos padrões de comportamento considerados aceitáveis pela sociedade da época.

As visões e visitas extraordinárias no ambiente onde a preceptora trabalha não apenas interrompem sua rotina, mas também transformam drasticamente seu papel de cuidadora, pois alteram a maneira como ela exerce sua função, que é socialmente estabelecida, como é reforçado pela narradora:

Houve, naquela noite, depois da revelação que me deixara prostrada por uma hora, uma suspensão da ida à igreja para restar apenas um ofício de lágrimas e votos, de rezas e promessas, culminância de juras e compromissos mútuos que fizemos ao nos recolhermos à sala de estudos onde nos trancamos para pôr o caso em claro.<sup>22</sup> (James, 2007, p. 41)

Essas ocorrências, para além de desafiar sua compreensão do mundo, também reverberam na constituição de seu papel tradicional como cuidadora. A suspensão das atividades tradicionais, como a ida à igreja, reflete a magnitude da crise que a protagonista de *The Turn of the Screw* passa a enfrentar, uma vez que, no contexto vitoriano, a figura da cuidadora era idealmente associada a qualidades de estabilidade e moralidade, além de virtudes cristãs. Assim, a mudança de rotina não é apenas uma questão de inconveniência; ela representa também uma mudança fundamental na percepção e no propósito de seu trabalho: “Eu sabia naquele momento, acho, como sabia depois, o que seria capaz de desafiar a fim de proteger meus alunos; mas demorei mais para ficar completamente certa de que minha honesta parceira estaria preparada para honrar um contrato tão difícil”<sup>23</sup> (James, 2007, p. 57).

Como podemos ver, a personagem é forçada a assumir um papel mais complexo e multifacetado. Além de cuidar do bem-estar físico e emocional das crianças, ela agora precisa protegê-las dos perigos sobrenaturais que ameaçam aquele ambiente. Essa nova responsabilidade vai além das tarefas normais de cuidado; envolve estar alerta para qualquer sinal de ameaça invisível aos olhos dos outros.

A literatura gótica vitoriana está intrinsecamente ligada aos temas e características do período vitoriano, como descrito no texto. Esse estilo literário e estético aborda as respostas

---

<sup>22</sup> *There had been, this evening, after the revelation that left me, for an hour, so prostrate— there had been, for either of us, no attendance on any service but a little service of tears and vows, of prayers and promises, a climax to the series of mutual challenges and pledges that had straightway ensued on our retreating together to the schoolroom and shutting ourselves up there to have everything out* (James, 1898, p. 42).

<sup>23</sup> *I knew at this hour, I think, as well as I knew later what I was capable of meeting to shelter my pupils; but it took me some time to be wholly sure of what my honest ally was prepared for to keep terms with so compromising a contract* (James, 1898, p. 42-43).

voltadas para complexidade e contradições da sociedade da época, onde as normas sociais rígidas, especialmente em relação ao comportamento feminino, e a busca por estabilidade e moralidade coexistiam com um crescente questionamento religioso e um interesse pelo sobrenatural e pelo inexplicável.

O gótico vitoriano frequentemente explora temas de repressão social e pessoal, que são evidentes na descrição das expectativas impostas às mulheres vitorianas. O ideal do "anjo do lar", que era esperado das mulheres, as colocava em um pedestal de pureza e modéstia, restringindo sua liberdade e individualidade em nome da preservação da moral e da castidade. Esses padrões rígidos de comportamento e a ênfase na moralidade são temas recorrentes no gótico vitoriano, no qual as personagens muitas vezes se veem confrontadas com forças sobrenaturais que desafiam essas normas sociais.

Como mencionado, a presença do sobrenatural e do inexplicável, assim como as aparições do homem misterioso, é outra característica marcante do gótico vitoriano. Esses elementos adicionam uma camada de mistério e suspense à narrativa, desafiando as crenças religiosas e sociais da época e revelando as limitações de buscar compreensão de tudo por meio da racionalidade técnica. No contexto do período vitoriano, onde a Igreja exercia uma forte influência na vida cotidiana e na definição dos padrões morais, a presença do sobrenatural muitas vezes é vista como uma transgressão dessas normas estabelecidas.

Além disso, algo que aprofundaremos em nosso capítulo 5 é como a ambientação sombria e sugestiva, como descrita nas passagens sobre as aparições do homem misterioso, é uma característica distintiva do gótico vitoriano. Esses ambientes sombrios e opressivos refletem não somente as lutas internas das personagens, mas também as tensões e contradições da sociedade vitoriana. Eles ajudam a criar um tom de suspense e terror, contribuindo para a sensação de desconforto e estranheza que permeia muitas obras do gótico vitoriano.

No período vitoriano gótico, a exploração de temas psicológicos e emocionais é uma característica destacada, refletindo os conflitos internos e as repressões da sociedade da época. A influência da repressão da Inglaterra vitoriana sobre a psique das personagens é evidente na maneira como elas lidam com eventos extraordinários e desafiam as normas sociais estabelecidas.

A rigidez dos padrões de comportamento feminino, que exigia modéstia e moralidade das mulheres vitorianas, cria um ambiente de supressão emocional e repressão psicológica. As personagens femininas muitas vezes lutam para expressar seus sentimentos e desejos, encontrando-se presas em papéis predeterminados pela sociedade patriarcal. Isso leva a uma

profunda desconexão entre suas emoções internas e suas ações externas, criando um conflito interno que permeia muitas narrativas góticas vitorianas.

Além disso, como veremos com mais detalhes no capítulo 5, a presença do sobrenatural nas histórias góticas vitorianas serve como uma metáfora para medos e ansiedades reprimidos da sociedade da época. Os eventos sobrenaturais desafiam as crenças religiosas e as normas sociais, expondo as fissuras na fachada de estabilidade e moralidade da era vitoriana. Isso cria um senso de paranoia e terror psicológico das personagens, que se veem confrontadas com o desconhecido e o inexplicável.

No caso de *The Turn of the Screw*, o papel da preceptora, como uma figura que desafia as expectativas sociais e culturais do período, pode ser analisado como uma ilustração da luta das mulheres vitorianas para encontrar sua própria identidade e voz em uma sociedade dominada por valores patriarcais. Sua experiência de confrontar o sobrenatural e desafiar as normas estabelecidas reflete a busca por liberdade e autonomia em meio à opressão social e emocional.

A presença do gótico vitoriano na literatura da época permite uma exploração mais profunda dos temas psicológicos e emocionais subjacentes à sociedade vitoriana. A ambientação sombria e opressiva das narrativas góticas cria um espaço para a expressão dos medos e desejos reprimidos das personagens, oferecendo uma visão única da psique humana em um período de grande transformação social e cultural.

Um nível mais aprofundado de interpretação da novela pode ser decisivo na compreensão de sua história, pois, dependendo da perspectiva do leitor, pode-se revelar uma variedade de elementos, incluindo o sobrenatural, a repressão, o desejo e os limites entre a realidade e a imaginação. Cada leitura pode destacar diferentes aspectos e camadas de significado, permitindo uma exploração profunda e multifacetada da narrativa. Nesse ponto de vista, como mencionado, as aparições sobrenaturais e o tom enigmático da casa podem ser interpretadas como representações simbólicas das questões sociais e culturais predominantes na época. No período vitoriano, a repressão das mulheres e as expectativas sociais rígidas eram destacadas, e esses elementos podem ter sido representadas nas figuras sobrenaturais que assombram a narrativa e na própria casa, que pode ser vista como uma metáfora das restrições e limitações enfrentadas pelas mulheres na sociedade da época.

A ideia de que os fenômenos sobrenaturais são expressões simbólicas das pressões sociais é uma interpretação intrigante que converge para o período histórico retratado na obra. A casa isolada, com seus corredores sombrios e segredos ocultos, pode ser associada às restrições impostas às mulheres pela sociedade vitoriana, enquanto as aparições

fantasmagóricas podem personificar as ameaças invisíveis e opressivas que as mulheres enfrentavam em suas vidas cotidianas. Essa interpretação sugere uma leitura particular da obra, que vai para além dos elementos sobrenaturais e explora as questões sociais e de gênero subjacentes, o que está de acordo com nossas pretensões nesta pesquisa.

Porém, além dessa interpretação de que tudo na narrativa acontecia no nível da imaginação dos personagens, ou tratava-se de elementos sobrenaturais, não se pode deixar de desconsiderar também a possibilidade de que as aparições sobrenaturais na história sejam, de fato, reais, reforçando um caráter de ambiguidade. Para os leitores que têm crenças na vida após a morte ou em fenômenos paranormais, por exemplo, essa perspectiva oferece uma leitura fascinante e metafísica da narrativa. Nessa interpretação, as aparições sobrenaturais poderiam ser manifestações genuínas de entidades desencarnadas ou de seres de outro plano de existência, que escolheram se manifestar à preceptora por razões ainda não compreendidas. Essa visão da narrativa convidaria os leitores a explorar o domínio do mistério e do transcendental. Para aqueles que acreditam na possibilidade de comunicação com o além, as aparições sobrenaturais podem ser interpretadas como tentativas de contato ou mensagens de uma realidade além da nossa compreensão. Assim, tal interpretação acrescenta uma dimensão espiritual e misteriosa à narrativa.

No entanto, independentemente da natureza pessoal da interpretação e das crenças dos leitores, as quais podem ser muitas, o ponto central da obra é o destaque em relação à natureza subjetiva da experiência literária e a capacidade da obra de provocar reflexões profundas e diversas. Ao considerar as nuances da história, os leitores são convidados a explorar os limites da imaginação e investigar o mistério e o desconhecido.

Portanto, no caso específico de *The Turn of the Screw*, ao apresentar elementos enigmáticos e misteriosos, a narrativa de Henry James desafia os leitores a questionar suas próprias percepções da realidade e a considerar a possibilidade do inexplicável. Essa exploração do mistério e do desconhecido não apenas estimula a imaginação, mas também incentiva uma análise mais profunda dos temas e questões apresentados na obra.

Dessa forma, a obra transcende os limites da narrativa para se tornar uma jornada de autoconhecimento e descoberta para o leitor. Ao se aventurar nas páginas do livro, os leitores são convidados a explorar não apenas a trama e os personagens, mas também suas próprias convicções, preconceitos e limitações. É nesse espaço de exploração e investigação que a verdadeira magia da literatura é revelada, oferecendo um vislumbre dos mistérios mais profundos da condição humana.

O desfecho do enredo de *The Turn of the Screw* é um dos aspectos mais marcantes da obra, pois é marcado por uma ambiguidade que desafia os leitores a interpretarem os eventos sobrenaturais de maneiras diversas. Esse recurso linguístico da ambiguidade é fundamental para dar complexidade à narrativa e potencializar seu impacto duradouro na literatura. A preceptora, após enfrentar uma série de acontecimentos inexplicáveis e perturbadores na casa de campo gótica, fica convencida de que as crianças sob seus cuidados estão sendo assombradas pelos fantasmas de seus antigos tutores, que morreram em circunstâncias misteriosas. No clímax da história, a personagem confronta o espírito maligno do antigo criado Peter Quint e da antiga governanta Miss Jessel, enquanto tenta proteger as crianças. O final é abrupto e deixado em aberto, com a morte súbita e a sugestão de que o espírito de Quint permanece triunfante.

Quase sorria para mim na desolação de sua derrota, que era de fato, nesse momento, tão completa que eu bem que devia ter parado aí. Mas eu estava fanática – minha vitória me deixava cega, tendo por consequência que, aquilo que devia aproximá-lo de mim, acabava por ser o causador de uma separação maior. “Dizia para todos?”, perguntei.<sup>24</sup> (James, 2007, p. 196)

A ambiguidade presente no final de *The Turn of the Screw* reforça a complexidade temática da obra e reflete as tensões entre diferentes interpretações dos eventos descritos. O final da narrativa não proporciona uma resolução clara, o que não somente leva a uma multiplicidade de leituras, mas também reflete as incertezas e as tensões da sociedade vitoriana em que a obra é ambientada, desafiando as convenções narrativas da época e sugerindo que nem tudo pode ser explicado ou compreendido dentro das estruturas sociais rígidas da sociedade vitoriana.

Com base nas ideias discutidas, este capítulo buscou explorar a interseção entre o gótico e a literatura vitoriana, destacando como *The Turn of the Screw* utiliza elementos do gênero para abordar questões mais amplas. A análise das características do gótico, como a ambiguidade e inquietação, revela como a obra transcende o simples mistério sobrenatural para se engajar em uma reflexão profunda sobre a natureza da realidade, a fragilidade da mente humana e as complexidades das relações sociais e culturais.

O estudo da literatura vitoriana, por sua vez, ilumina o contexto histórico e social que molda a narrativa, evidenciando como a obra de Henry James dialoga com as normas e os conflitos da época. Portanto, a riqueza temática e a profundidade constitutiva de *The Turn of*

---

<sup>24</sup> *He almost smiled at me in the desolation of his surrender, which was indeed practically, by this time, so complete that I ought to have left it there. But I was infatuated—I was blind with victory, though even then the very effect that was to have brought him so much nearer was already that of added separation. “Was it to everyone?” I asked* (James, 1898, p. 146).

*the Screw* não apenas consolidam a obra como um exemplo clássico do gótico, mas também como uma peça duradoura de reflexão e introspecção, capaz de desafiar e provocar o pensamento crítico sobre a condição humana e suas complexidades. É essa combinação de elementos góticos e reflexões sobre a sociedade vitoriana que torna a obra de Henry James um produto artístico de contribuição significativa para a literatura e a crítica literária, mantendo sua relevância e impacto ao longo do tempo.

Veremos, como as adaptações cinematográficas de *Através da sombra* e *The Turning* se consolidam como narrativas filmicas produtivas para pensar as novas formas de circulação da obra *The Turn of the Screw*, analisando o lugar desses filmes dentro de uma tradição de filmes baseados na obra de Henry James, e suas implicações nos contextos receptores. Trataremos, também, da metodologia escolhida para a análise do espaço nas duas obras, uma vez que, como sugerido várias vezes ao longo deste capítulo, este elemento é fundamental para o gótico e para os efeitos de terror.

## 5 THE TURN OF THE SCREW E O DIÁLOGO COM O CINEMA

### 5.1 O legado de Henry James no cinema

A relação entre a literatura e o cinema é um tema vastamente explorado, especialmente quando se trata de adaptações de obras literárias para as telas. Um exemplo notável dessa interação é justamente a novela *The Turn of the Screw* de Henry James, que foi adaptada para o cinema em diversas ocasiões.

A produção literária de Henry James inspirou diversas adaptações cinematográficas e televisivas ao longo do século XX e XXI. *The Turn of the Screw* (1898), por exemplo, originou o clássico *The Innocents* (1961), sob a direção de Jack Clayton, além de versões posteriores como *The Nightcomers* (1971), de Michael Winner; *The Turn of the Screw* (2009), de Tim Fywell; *The Turning* (2020), Flória Sigismondi e a série *The Haunting of Bly Manor* (2020), de Mike Flanagan. Outros romances amplamente adaptados incluem *The Portrait of a Lady* (1881), filmado por Jane Campion em 1996, com Nicole Kidman; *The Wings of the Dove* (1902), adaptado em 1997, com Helena Bonham Carter; *The Golden Bowl* (1904), levado às telas por James Ivory em 2000; e *Washington Square* (1880), que inspirou o premiado *The Heiress* (1949) e uma nova versão em 1997. Também receberam versões cinematográficas, como *The Aspern Papers* (1888), com destaque para o filme de 2018; *The Bostonians* (1886), dirigido por James Ivory em 1984; *The Europeans* (1878), adaptado em 1979 e novamente em 2020; *Daisy Miller* (1878), filmado por Peter Bogdanovich em 1974; *The Beast in the Jungle* (1903), com versões em 1988 e 2019; e *What Maisie Knew* (1897), que ganhou uma releitura contemporânea em 2012. Essas produções refletem o interesse contínuo do cinema pelas temáticas psicológicas, morais e sociais que caracterizam a escrita de Henry James.

Nessa relação entre literatura e cinema, destacamos a importância da descrição do espaço e dos personagens na criação do clima de terror e suspense, que não fica restrita à obra de partida, mas, sim, escoam também na adaptação cinematográfica.

Ao comparar o livro com o filme, torna-se evidente que ambos exploram a ambiguidade e a subjetividade, permitindo diferentes interpretações por parte do público. As adaptações para o cinema enfrentam o desafio de traduzir para as telas as sensações e ideias presentes no livro, enquanto também oferecem oportunidades para explorar novos formatos para a obra, e, na diferença, retextualizá-la por meio da reescrita.

Para tal, os elementos visuais e sonoros na criação do suspense e do terror assumem papel crucial na ambientação do espaço para o espectador e na criação do terror na diegese. As mudanças que ocorrem durante o processo de adaptação serão aqui abordadas, ressaltando

mudanças e/ou semelhanças com relação ao texto de partida seus efeitos para a construção de traços estéticos e de linguagem que se adequam ao novo formato narrativo no sistema cinematográfico.

Essa relação complexa entre literatura e cinema desperta diversas questões, incluindo debates sobre a (impossível) fidelidade à obra de partida, a interpretação dos elementos narrativos e a capacidade do filme de reescrever/reinterpretar aspectos da narrativa da história. No entanto, é inegável que as adaptações cinematográficas oferecem uma nova perspectiva de leitura para as obras literárias, adaptando o universo narrativo e proporcionando experiências distintas ao público.

O contexto da novela *The Turn of the Screw* envolve a construção de uma história pautada em medo e horror. Apesar das possíveis interpretações do livro, é nítido que a descrição do espaço e dos personagens criam um pano de fundo pontual para que o autor possa contar a história em um clima de tensão e suspense.

A encenação da casa, dos outros personagens e do local em que a preceptora irá trabalhar tornam-se elementos importantes em demasia para a elaboração das circunstâncias e dos fatos ocorridos no plano da diegese, pois o terror da novela não é construído apenas com imagens bizarras e assustadoras. Como vimos na seção anterior, a respeito dos elementos do gótico, a ambiguidade e a subjetividade são utilizadas na narrativa como forma do leitor, através da sua própria interpretação, explorar a história de forma única através de vivências e deduções. É daí que parte a nossa pergunta de pesquisa, mencionada na introdução: Qual o impacto da interferência cultural na construção do espaço da novela de Henry James nos filmes de Walter Lima Jr. e de Floria Sigismondi?

Algumas divergências necessariamente ocorrem na relação cinema e literatura porque, quando uma obra literária é adaptada para o meio audiovisual, surgem diversas possibilidades e perspectivas diferentes sobre como isso deveria acontecer, principalmente por parte da crítica literária e cinematográfica e dos fãs que mantêm relação afetiva com a obra de partida. E na visão tradicional, ainda se pensa na ideia de “fidelidade” ao livro, na interpretação dos personagens e em como o público vai reagir. Cada adaptação dirige-se invariavelmente aos leitores do livro, seja para agradá-los ou confrontá-los, e, ao mesmo tempo, conquistar novos espectadores. Assim, adaptar um livro para o cinema é um processo cheio de desafios e pontos de vista diferentes, mostrando como essas duas formas de arte podem se misturar de maneira interessante, como reforça Stam:

O texto polifônico, dialógico, heteroglóssico e plural do romance, para usar a linguagem de Bakhtin, se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações. Além do mais, a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, e, portanto, busca o que não está dito (o non-dit) no texto. As adaptações, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais. (Stam, 2003, p. 25)

Esta discussão antiga sobre literatura e cinema se atualiza na contemporaneidade com as adaptações cinematográficas de *best-sellers* e outros livros de grande projeção, que, ao serem adaptados, necessariamente enfrentam aclamação e críticas favoráveis devidos às diferentes expectativas do público relacionado à obra. Mesmo obras que são mais literais, diferente de *The Turn of the Screw*, instigam o leitor a explorar a sua imaginação e cada leitor idealiza o cenário, os personagens e o figurino de acordo com suas vivências e interpretações. Sendo assim, as adaptações tendem a receber diferentes olhares que podem convergir ou divergir com relação às expectativas do público.

O espaço é um elemento representativo de consolidação dessa formatação da novela de James, e, conseqüentemente de suas adaptações filmicas porque, através da descrição desse elemento narrativo é que se constrói o horror na narração de sensações e a complexidade que envolve o aparente contexto de tranquilidade da casa de campo, das crianças serem vistas como extraordinárias e da felicidade da preceptora em ensinar, em contraste com os eventos sobrenaturais, as aparições e o medo vivido naquele local. E esse contraste gera certa ambigüidade quanto à interpretação dos fatos, pois o leitor fica sempre numa zona limiar entre o que seria real ou que seria mera projeção da mente da narradora

Essa questão na construção das narrativas filmicas parece desafiadora, uma vez que na cinegrafia não há um narrador (que poderia até aparecer, se evocado, por exemplo, por meio da narração em *voice-over* no cinema) que poderia contar sobre a casa ou as crianças, torna-se essencial observar de que modo toda a ambigüidade da história é desenvolvida através dos elementos visuais e sonoros, de forma direta – tal como no teatro, porém com a mediação da câmera, que assume importância fundamental. Essa estratégia, para Gaudreault e Jost (2009), é justamente um dos maiores geradores de efeito em um espectador – principalmente neste caso, de filmes que se inspiram no terror gótico vitoriano – pois o fato de o cinema mostrar ações simultaneamente devido à presença de elementos visuais, sonoros e textuais gera, na narrativa cinematográfica, um efeito de “desrealização” (p. 42) da coisa narrada, pois o espectador imagina estar realmente diante de uma narrativa viva.

Sendo assim, a construção dos elementos visuais e sonoros na cinematografia se tornam tão importantes quanto a própria mudança do enredo para uma ambientação de terror, pois

existem alguns elementos na literatura que não poderão ser utilizados em meios audiovisuais. Afinal, os aspectos visuais transformam a descrição da literatura em imagem, o que demanda uma elaborada percepção sobre o ambiente para a construção de cenografia.

Em algumas narrativas a descrição está amplamente ligada a sensações e não a itens materiais de fato. Assim, se a casa do livro é descrita como ampla e clara, toda a construção do espaço cinematográfico estará relacionada a estes pontos, e o restante será construído através desta descrição. Nesse sentido, conforme buscaremos demonstrar nas análises dos filmes, a ambientação da casa de campo se mostrará um dos principais elementos de extrema relevância para as reescritas cinematográficas de *The Turn of the Screw*, quase como um personagem no enredo traduzido para o audiovisual, essencial para gerar ambientação voltada para o suspense e para o terror.

Mas há outros elementos que se tornam essenciais para a construção de uma narrativa de terror: podemos observar, por exemplo, como a música e o silêncio atravessam esses textos. Afinal, em um momento de tensão a música pode criar uma ambientação e envolver totalmente o telespectador, mas o silêncio também consegue intensificar a ansiedade, podendo ser um indicativo de que os eventos narrativos irão se intensificar logo em seguida. Além disso, o uso do silêncio também pode indicar uma intensificação iminente da narrativa, o que mostraremos nos confirmar tanto em *Através da sombra* quanto em *The Turning*, isto é, que em alguns momentos de quietude precedem muitas vezes as aparições ou eventos sobrenaturais, criando a irrupção de uma tempestade após a calmaria. Além de *Através da Sombra*, pode-se citar o filme *Um Lugar Silencioso* (2018), dirigido por John Krasinski, em que a técnica também é adotada.

Assim como no livro, nos filmes, as interpretações e sensações também são subjetivas e relacionadas a vivências individuais, o medo é relativo para cada indivíduo. Porém, a margem para a interpretação e entendimento sobre a história, isto é, o quanto o leitor e o espectador podem entrar na obra única e exclusivamente através de sua imaginação.

O impacto cultural e o legado das adaptações cinematográficas das obras literárias de Henry James são temas fascinantes para os estudiosos, uma vez que refletem não apenas a influência do autor na cultura popular, mas também a maneira como o próprio gênero do terror e a narrativa cinematográfica foram moldados ao longo do tempo. Retomando as ideias de *The Gothic Imagination* de Tibbetts (2011), podemos demarcar que essas adaptações se inserem em uma longa tradição de explorar a ambiguidade e o aterrorizante através de múltiplas mídias, contribuindo para a continuidade, por outros meios, do gênero gótico. Afinal, ainda segundo Tibbetts, a reescrita de enredos provenientes da literatura gótica (e, neste caso, vitoriana) para

o cinema não somente projeta ou reforça, mas também transforma e revigora essas narrativas, mantendo-as relevantes para novas gerações de espectadores.

Assim, podemos dizer que as adaptações cinematográficas das obras de James também desempenham um papel significativo na disseminação de seu trabalho para um público mais amplo e diversificado. Ao trazer as histórias do autor para as telas de cinema, esses filmes ajudaram (e continuam ajudando) a popularizar o trabalho de James até mesmo para outros sistemas literários, bem como a introduzir suas narrativas intrincadas e psicologicamente complexas para além dos limites da literatura, auxiliando na sobrevivência das narrativas originais.

Um dos aspectos mais marcantes do impacto cultural dessas adaptações é sua contribuição para o gênero do terror. As histórias de Henry James frequentemente exploram temas de suspense, mistério e horror psicológico, e as adaptações cinematográficas lidaram efetivamente com esses elementos, ajudando a renovar convenções e tropes que se foram fundamentais para o gênero.

Por exemplo, filmes como *The Innocents* (*Os Inocentes*, 1961), de Jack Clayton, e *The Turnings* (*Os órfãos*, 2020) de Floria Sigismondi (este último, parte de nosso *corpus*), ambos baseados nas obras de James, adotaram técnicas cinematográficas para criar um ambiente de tensão e terror psicológico. No primeiro caso, *The Innocents* utilizou uma série de técnicas inovadoras para a época, como a iluminação sombria (feita a base de velas, iluminação natural e uso de *dimmers*, dispositivos que regulam a intensidade do conjunto), que mostra quase todo o cenário aberto, mas também mostra as figuras humanas no meio da cena com igual nitidez – fazendo com que reconheçamos os rostos em meio a outras informações – que mantém tanto o primeiro plano quanto o plano de fundo em foco, aumentando a tensão visual e permitindo ao espectador ver o que os personagens viam e também o que estava ao fundo, criando uma constante sensação de vigilância e ameaça iminente, conforme imagem abaixo:

Figura 1- A governanta e uma das primeiras aparições de fantasmas na casa



Fonte: CLAYTON, Jack. 1961.

Na imagem acima, por exemplo, percebe-se a governanta olhando para o lado ao mesmo tempo que se percebe claramente a presença de uma imagem fantasmagórica no plano de fundo em foco.

No caso de *The Turning*, este será esmiuçado propriamente em nosso quinto capítulo. Para além desses fatores, as adaptações cinematográficas das obras literárias do autor tiveram um impacto duradouro na narrativa cinematográfica em geral. Ao adaptar as complexas tramas e personagens de James para o cinema, os diretores e roteiristas enfrentaram o desafio de potencializar as nuances e as sutilezas do roteiro literário para a linguagem visual e narrativa do cinema, demonstrando como diferentes mídias podem dialogar e se enriquecer mutuamente. Ademais, essas adaptações ajudaram a expandir o repertório narrativo do cinema e a desafiar as expectativas do público em relação ao que poderia ser alcançado no meio cinematográfico. Ao fazerem escolhas ousadas e inovadoras nas adaptações das obras, esses filmes abriram novos caminhos criativos e influenciaram também em alguma medida para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Ao longo do tempo, as adaptações cinematográficas das obras de James continuam a ser lembradas e discutidas como marco importante tanto na história do cinema quanto na literatura. Críticos como David Pirie (2008), nas obras *A Heritage of Horror: the English Gothic Cinema (1945-1972)*, têm destacado a influência duradoura dessas adaptações no gênero do terror, uma vez que, para o autor, estas atuam como disseminadoras da herança cultural do gótico, principalmente o britânico. Assim, seja pela sua contribuição para o gênero do terror, seja pela

sua influência na narrativa cinematográfica - ou seja, ainda, pelo seu papel na disseminação do trabalho de James - esses filmes deixaram um legado duradouro.

A literatura e o cinema de terror gótico frequentemente mergulham nas profundezas dos medos e inquietações humanas, explorando temas que ecoam nossas próprias angústias e dilemas existenciais. E autores como Henry James conseguem envolver os leitores em um nível além da simples narrativa, imergindo-os no ambiente e nos conflitos dos personagens. Uma vez que, em James, tudo é bastante sutil e ambíguo (conforme demonstramos no capítulo anterior), essa abordagem permite que os cineastas adaptem suas histórias de maneiras que enfatizam o clima sombrio e o estado emocional dos personagens, criando uma experiência cinematográfica envolvente. Além disso, a riqueza em tensão e horror psicológico torna suas obras atraentes para adaptações cinematográficas, uma vez que podem ser moldadas de diferentes formas para impactar o espectador.

Fantasmas podem ser muito imponentes e instrutivos. Projetam sombras estranhas, em particular, na nossa literatura. Em todo caso, o personagem monstruoso só alcança alguma profundidade literária quando é percebido como uma representação de nosso exílio essencial. (O'Connor, 2019, p. 286)

No entanto, é crucial reconhecer que o verdadeiro poder dessas adaptações reside na maneira como elas exploram a percepção do espectador e seus próprios medos. Fantasmas, monstros e cenas sombrias são mais do que simples elementos de entretenimento; eles servem como reflexões de nossas próprias experiências de exílio e alienação. Quando bem trabalhados, esses elementos se tornam representações simbólicas de nossos temores mais profundos, projetando sombras estranhas que ecoam nossas inquietações mais íntimas.

A adaptação de obras literárias para o cinema não é apenas uma questão de trazer palavras escritas para imagens em movimento; é um processo complexo que envolve reinterpretar, reimaginar e, às vezes, reinventar a história para uma nova forma de expressão. Nesse sentido, a interpretação no audiovisual se torna um espaço fértil para a reflexão e análise, onde diversas perspectivas podem convergir e divergir, enriquecendo a experiência do público. Através da linguagem cinematográfica, os diretores e roteiristas têm a oportunidade de explorar nuances e camadas da história que talvez não fossem tão evidentes na obra original.

Assim, ao assistir a uma adaptação cinematográfica de uma obra literária como as de Henry James, o espectador é convidado a explorar, não apenas a história em si, mas também sua própria psique. A imersão na narrativa, seja através da literatura ou do cinema, desencadeia uma jornada de autoconhecimento e reflexão, levando-nos a confrontar nossos próprios medos e anseios.

À luz do exposto, podemos observar que as obras de Henry James envolvem o leitor para além dos elementos da diegese, pois adicionam expressões artísticas na escrita que submergem o leitor no ambiente e na construção dos personagens. Isso acaba se tornando um roteiro muito atrativo para adaptações do cinema, devido à tensão da história que poderia ser adaptada de diversas formas para envolver o telespectador.

As adaptações de livros que escolhem não ignorar camadas invisíveis à visualização imediata, tais como a incorporação de pensamentos e sensações, encaram desafios para transmitir ao público com precisão tais elementos. Nem sempre a construção do enredo filmico irá seguir a mesma linha do livro ou optar por se aproximar dos elementos da diegese da narrativa literária. Se, no caso de Henry James, o que caracteriza suas obras é o horror e a tensão na construção da narrativa, então imaginamos que as adaptações demandem uma construção que também cause estes sentimentos no meio audiovisual.

Sabe-se que o gênero gótico, especialmente durante o período vitoriano, é conhecido por explorar temas de terror, mistério e sobrenatural, muitas vezes com uma forte ênfase na figura feminina. No entanto, é importante adicionar que, tanto na literatura quanto no cinema, as mulheres desempenham papéis significativos como protagonistas, vítimas ou antagonistas, refletindo as complexidades das expectativas sociais e culturais em relação ao feminino.

Durante o século XIX, período em que o gótico floresceu na literatura inglesa as representações femininas muitas vezes refletiam as normas e os valores da sociedade vitoriana. Mulheres eram frequentemente retratadas como frágeis, virtuosas e vulneráveis, presas em papéis de donzelas prontas para exercer o papel de que cuida. Obras como *The Turn of the Screw* exploram esses temas ao apresentar preceptoras e mulheres em papéis de cuidadoras, muitas vezes confrontadas com forças malignas que vão além de seu controle.

Davam-me tão pouco trabalho – eram de uma gentileza extraordinária. Eu especulava – mas ainda assim com uma certa vagueza – como o áspero futuro (pois todos os futuros são ásperez!) iria tratá-los e feri-los. Eram a saúde e a felicidade em flor; e, no entanto, era como se eu estivesse incumbida de cuidar de um par de grandes do reino, dois legítimos príncipes para os quais, visando o bom andamento, tudo tivesse que ser exclusivo, protetor, e a única forma, em minha fantasia, que os anos futuros poderiam assumir para eles, era a de um prolongamento aristocrático daquele jardim e daquele parque.<sup>25</sup> (James, 2007, p. 34)

---

<sup>25</sup> *They gave me so little trouble—they were of a gentleness so extraordinary. I used to speculate—but even this with a dim disconnectedness—as to how the rough future (for all futures are rough!) would handle them and might bruise them. They had the bloom of health and happiness; and yet, as if I had been in charge of a pair of little grandees, of princes of the blood, for whom everything, to be right, would have to be enclosed and protected, the only form that, in my fancy, the after-years could take for them was that of a romantic, a really royal extension of the garden and the park* (James, 1898, p. 25).

No livro de James, temos visto que os elementos do gótico são habilmente empregados para criar suspense e mistério ao longo da história. A descrição da casa de campo isolada, com sua arquitetura antiga e sombria, evoca uma sensação de claustrofobia e inquietação. Os personagens, especialmente as crianças, são apresentados de forma enigmática, contribuindo para a ambiguidade e incerteza que permeiam toda a trama (Clayton, 1961). Nas adaptações cinematográficas, o elemento gótico é explorado de maneiras diversas, mas sempre com o objetivo de criar um terror psicológico.

Em *The Innocents* (1961), a cinematografia em preto e branco e a utilização de técnicas de iluminação e sombras contribuem para criar um ambiente sombrio e opressivo, semelhante à do livro de James. Os cenários, especialmente a casa de campo, são cuidadosamente projetados para evocar uma sensação de desolação e isolamento, aumentando a tensão e o suspense, por meio de planos abertos. Nos ambientes domésticos, o diretor Jack Clayton usa planos fechados para intensificar o sentimento de confinamento e vulnerabilidade da preceptora. Um exemplo marcante é a cena em que Miss Giddens, nome dado à preceptora neste filme, caminha pelos corredores escuros da mansão à noite, com a luz da vela tremulando e criando sombras inquietantes nas paredes, simbolizando a instabilidade psicológica da personagem, como pode-se perceber na imagem a seguir:

*Figura 2 – Miss Giddens trêmula com um candelabro*



Fonte: CLAYTON, Jack. 1961.

Na cena acima, Miss Giddens aparece com as velas que estão tremendo, sugerindo a sua preocupação com a expectativa de encontrar algum fantasma na mansão.

As produções do audiovisual abrem espaço para que novas histórias surjam, no caso de *The Turn of the Screw* em suas adaptações diversos elementos da obra foram aproximados, mas

existe a possibilidade de que algumas adaptações sofram grandes mudanças, algumas são feitas de forma intencional para que a obra fique mais interessante no formato. Neste processo elementos podem ser adicionados e retirados, gerando novos rumos para a história.

De modo bastante semelhante à conclusão de Saussure, de que o objetivo da investigação linguística deveria ser o de extrair, da pluralidade caótica para o sistema abstrato de significação de uma linguagem, isto é, suas unidades básicas e suas regras de combinação em um dado ponto no tempo, Metz concluiu que o objetivo da cine-semiologia deveria ser o de extrair, da heterogeneidade de sentidos do cinema, seus procedimentos básicos de significação, suas regras combinatórias, com vistas a apreciar em que medida essas regras se assemelhavam aos sistemas diacríticos de dupla articulação das 'línguas naturais.' (Stam, 2003, p. 129)

Essa abordagem de Stam é relevante para a análise de adaptações de Henry James, uma vez que nos permite entender como se criam significados na construção do ótico e do terror psicológico na tela. Além disso, o fato de uma obra não estar limitada a uma única interpretação faz com que, frequentemente, as leituras se multipliquem para diferentes contextos. Afinal, como o próprio Stam reforça, as obras mais complexas muitas vezes são aquelas com múltiplas interpretações ou camadas de significado. Enquanto uma narrativa mais fluida, com um enredo fechado, pode atrair o público pela sua qualidade e excelência, outras mais ambíguas também podem ser aclamadas pela provocação de questionamentos e interpretações diversas.

Dessa forma, embora a ambientação e os personagens possam ser atualizados na adaptação cinematográfica, a temática dos medos humanos e da insegurança explorados continuam os mesmos, garantindo que traços da obra de partida retornem e que seu impacto emocional perdure através do tempo. Cabe, assim, examinarmos essas releituras, traçando um paralelo com relação à posição que cada uma ocupa dentro do sistema de produção e recepção: *Através da sombra*, por Walter Lima Jr., no contexto brasileiro em 2015; e *The Turning*, de Flória Sigismondi, no contexto norte-americano.

## 6 O ESPAÇO NAS ADAPTAÇÕES DE HENRY JAMES: *ATRAVÉS DA SOMBRA E THE TURNING*

### 6.1 O espaço e suas dimensões na Literatura e no Cinema

A obra *The Turn of the Screw*, conforme defendemos nesta tese, destaca-se por sua complexidade narrativa e pela construção meticulosa do espaço. A começar pelas escolhas de locais físicos – estes não representam meramente um cenário, mas atuam como um agente ativo que interfere diretamente nas interações entre os personagens. A transição rural-urbano-rural em *The Turn of the Screw* desempenha um papel crucial na construção do terror e no desenvolvimento do enredo.

A novela começa com a preceptora em um ambiente rural em New Hampshire. Em seguida, vai para o centro urbano de Londres, e retorna ao campo em Bly. Esse deslocamento cria uma oscilação espacial que pode ser associada à transição emocional e psicológica da personagem. Essa transição ainda ilustra como os ambientes físicos e sociais influenciam as experiências e percepções da protagonista, além de contribuir para a estrutura de tensão crescente no texto.

A demarcação desses lugares é um elemento importante de influência para a construção da personagem principal. O fato de ela inicialmente viver em uma área rural em New Hampshire sugere um ambiente de simplicidade, isolamento e estabilidade emocional. Lugares rurais na literatura, até então, costumavam ser retratados como mais monótonos e imunes às pressões e às complexidades do caos social presente nos espaços urbanos. Nos romances de Jane Austen, por exemplo, Londres e outras cidades que revelavam traços industriais sempre permanecem de fora. Nesse sentido, a narrativa de James sugere, no começo, que a preceptora provavelmente vive em um local no qual leva uma vida tranquila, ainda não confrontada com as responsabilidades ou ambiguidades que irá enfrentar em Bly.

A primeira grande transição espacial ocorre quando a preceptora viaja para Londres, especificamente para Harley Street, um endereço associado a prestígio e sofisticação. O espaço urbano aqui introduz um novo conjunto de valores e desafios. Enquanto o campo evoca tranquilidade e uma conotação provinciana, a cidade evoca complexidade e uma vida mais cosmopolita. Na Londres vitoriana, Harley Street era conhecida como um lugar de consultórios médicos de alta classe, o que indica uma diferença radical no estilo de vida com o qual a preceptora estava acostumada. O patrão, descrito como um homem viajado e sofisticado, sublinha o contraste entre a vida simples da preceptora e o mundo mais complexo e cosmopolita

que ela passa a habitar: “Sua residência na cidade era um casarão repleto de lembranças trazidas de viagens e troféus de caça; mas era para a sua casa no campo, um antigo recanto de família em Essex, que ele queria que ela imediatamente fosse” (James, 2007, p. 12)<sup>26</sup>. Portanto, o caráter cosmopolita do patrão, que vive cercado por objetos de viagens e conquistas, cria uma distância emocional entre ele e a preceptora, reforçando o papel passivo que ela deve desempenhar, como governanta isolada no campo, sem poder recorrer ao patrão para auxílio. Em outras palavras, o espaço físico relegado ao isolamento endossa o espaço psicológico da relação social que se estabelece ali dentro.

A última transição espacial para Bly, em Essex, por sua vez, marca o retorno a um ambiente rural, mas que, ao contrário da vida tranquila em New Hampshire, traz um clima de tensão e mistério. A mansão em Bly é descrita inicialmente pelo patrão como um “lugar saudável e seguro” (James, 2007, p. 13)<sup>27</sup>, sugerindo que o campo, neste caso, surge novamente como um refúgio para as crianças, longe dos perigos da vida urbana. A própria ideia de Bly como um recanto de família reforça a tradição e a estabilidade que o campo simboliza. No entanto, como temos antecipado, os eventos narrativos irão subverter essa expectativa. Enquanto a governanta é levada a acreditar que Bly é um lugar onde a inocência das crianças pode ser preservada, esse espaço rural logo se revela, no entanto, como produtor de mal-estar psicológico. Essa subversão na concepção do espaço é um dispositivo literário importante em *The Turn of the Screw*, pois o campo, tradicionalmente associado à calma e à pureza, se torna, em outra perspectiva, o lugar de maior angústia e terror.

Bly, portanto, desafia as expectativas do leitor ao mostrar o campo como um espaço seguro e imaculado. Em Harley Street, o patrão conta à governanta que os pais da criança tinham falecido na Índia, e que é este o motivo pelo qual as crianças foram levadas a irem para a mansão em Bly, “um lugar saudável e seguro”, além do fato de que o “orientalismo” implícito na menção à Índia evoca questões coloniais e de distanciamento, ampliando a noção de que Bly, longe de ser um refúgio seguro, é um local de perda e trauma. Vale ressaltar que, aqui, o conceito de orientalismo é entendido, conforme Said (2007), como uma forma de escrita, perspectiva e estudo uniformizados, reprimido por imperativos, visões e características ideológicas ostensivamente convenientes para o Oriente.

O conceito de Orientalismo, conforme formulado por Edward Said, descreve a tendência ocidental de construir o Oriente como um "Outro" exótico, perigoso e fundamentalmente

---

<sup>26</sup> *His own town residence was a big house filled with the spoils of travel and the trophies of the chase; but it was to his country home, an old family place in Essex, that he wished her immediately to proceed* (James, 1898, p .6).

<sup>27</sup> *A safe and pleasant place* (James, 1898, p .6).

diferente para consolidar a própria identidade europeia como racional e civilizada. No texto de James, a Índia colonial é o cenário invisível onde a estrutura familiar se desintegra, funcionando como a fonte de uma "mancha" traumática que as crianças carregam para a Inglaterra. Ao transferir os órfãos do cenário imperial para a mansão de Bly, utiliza-se essa ideia de Orientalismo para sugerir que o mal ou a instabilidade não são apenas sobrenaturais, mas subprodutos do distanciamento e da negligência inerentes ao projeto colonial, transformando o refúgio bucólico inglês em um espaço de ressonância de perdas ocorridas em terras distantes.

Assim, a transição rural-urbano-rural nas primeiras páginas de *The Turn of the Screw* é uma estratégia de deslocamento geográfico essencial, que também marca as mudanças emocionais e psicológicas da protagonista. O deslocamento inicial da preceptora de New Hampshire para Londres é a primeira etapa de uma jornada que culmina em seu isolamento e confronto com o desconhecido em Bly.

Desse momento em diante, podemos verificar como são as primeiras impressões do espaço de Bly, pela voz da protagonista:

O quarto grande e impressionante, um dos melhores da casa, a cama ampla e de gala, como a achei, as cortinas estampadas, os altos espelhos nos quais, pela primeira vez, via-me de corpo inteiro, tudo me deslumbrava – como o extraordinário encanto de minha pequena discípula – e me parecia arrebatador. (James, 2007, p. 18)<sup>28</sup>

O espaço do quarto se apresenta como um símbolo de status, poder e introspecção, permitindo uma análise da interação entre o espaço e a personagem, revelando, como no caso de Harley Street, uma nova camada leitura quanto ao nível de classe social que havia iniciado com seu patrão. Novamente, o quarto reflete o prestígio social e a riqueza da casa em Bly, sugerindo que a preceptora está entrando em um espaço que carrega, não apenas uma imponência física e classe social, mas também uma história e uma tradição familiar. A menção à cama ampla e de gala, por exemplo, evoca uma sensação de luxo e grandiosidade, o que pode ser interpretado como um indicativo da responsabilidade que a preceptora assume ao cuidar de crianças pertencentes a uma família de prestígio. A opulência do espaço funciona como um lembrete sutil das expectativas sociais e emocionais que pesam sobre ela.

Voltando à discussão de Bachelard (1978), ao analisar o papel do espaço na literatura, faz-se necessário observar que:

---

<sup>28</sup> *The large impressive room, one of the best in the house, the great state bed, as I almost felt it, the full-figured draperies, the long glasses in which, for the first time, I could see myself from head to foot, all struck me—as did the extraordinary charm of my small pupil—as so magnificent* (James, 1898, p.15).

Abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa. (Bachelard, 1978, p. 201)

Como podemos ver, o autor reforça a ideia da casa que o espaço, interferindo na construção dos personagens que a habitam. É o caso da descrição em detalhe dos espelhos altos da casa através dos quais a preceptora se vê de corpo inteiro pela primeira vez. O espelho, na literatura, é frequentemente utilizado como um dispositivo que reflete, não apenas a aparência física, mas também a identidade e a psique do personagem. No que diz respeito à preceptora, ver-se de corpo inteiro pela primeira vez sugere um momento de autorreflexão, no qual ela se confronta com sua nova realidade – fazendo sentir sua “elasticidade psicológica”, que expande e contrai o espaço em função do desenvolvimento da narrativa. Ela não apenas observa sua figura física, mas também é forçada a lidar com a transição de sua posição anterior em um ambiente rural simples para o centro do poder e do mistério em Bly.

Essa visão de Bachelard é pertinente ao se discutir o papel da casa na narrativa de James. O espaço não é apenas físico, mas está profundamente entrelaçado às memórias e às emoções dos personagens, criando um espaço de tensão e suspense. Nesse sentido, o ambiente na obra de James não apenas reflete o estado emocional dos personagens, mas também contribui para a construção de uma narrativa ambígua e complexa.

A experiência deslumbrante da preceptora ao observar sua pequena discípula em *The Turn of the Screw* é outro ponto para estabelecer o estado de encantamento inicial que permeia o início da narrativa. A beleza de Flora e o ambiente ao seu redor intensificam essa fascinação, mas, ao mesmo tempo, tornam mais agudo o contraste com os eventos sinistros que se seguirão. Cria-se então uma dicotomia entre o belo e o perturbador que exacerba a desorientação e a ambiguidade na trama, à medida que a preceptora projeta suas próprias emoções e ansiedades sobre a criança e o espaço ao seu redor.

De acordo com Dimas (1985), a história narrada não se confunde com a trama, mas com a maneira como o espaço é integrado às “experiências e percepções dos personagens” (p. 45). Essa observação é particularmente relevante no contexto supracitado, em que o encantamento que a preceptora sente inicialmente por Flora e pelo quarto grandioso reflete, em parte, suas próprias expectativas e idealizações sobre sua função e o ambiente. No entanto, como veremos mais adiante, essa integração entre espaço e percepção é progressivamente desestabilizada à medida que os eventos perturbadores emergem, subvertendo a sensação de segurança e controle que o ambiente inicialmente sugere.

Há então uma mudança de expectativa na construção desse espaço, por parte do leitor, por ocasião da primeira aparição do homem desconhecido, que ocorre nas torres da mansão de Bly:

Ele estava lá! – mas num ponto alto, para além do gramado e bem no topo da torre para a qual, naquela primeira manhã, Flora me conduziu. Essa torre era uma das duas – estruturas quadradas, incongruentes, ameadas – que eram definidas, por alguma razão, como a velha e a nova, embora eu visse pouca diferença entre elas. Situadas em flancos opostos da casa, eram provavelmente extravagâncias arquitetônicas, redimidas em certa medida por não estarem de fato completamente deslocadas nem terem uma altura muito pretensiosa, datando, em sua antiguidade de mau gosto, de alguma moda romântica que já se tornara um passado respeitável. Eu as admirava, entregava-me a fantasias com elas, porque todos podiam se impressionar com as duas em certo grau, especialmente quando, na obscuridade, suas ameias imponentes se sobressaíam. (James, 2007, p. 36)<sup>29</sup>

O fascínio da preceptora pelas torres, conforme ela mesma descreve, indica sua propensão a romantizar o ambiente e a criar fantasias em torno dele. Essa atitude, no entanto, é logo subvertida pela aparição do homem desconhecido. Naquele momento, as torres, que antes representavam um marco de beleza arquitetônica e fantasia, tornam-se um símbolo de isolamento e desolação. O espaço que ela outrora admirava transforma-se, subitamente, em um “grande ermo”, um lugar solitário e cheio de terror. A presença da figura misteriosa “feriu de morte” todo o resto do cenário, segundo a própria narradora. A expressão sugere que o espaço, antes repleto de uma beleza intrigante e fantasiosa, passou agora a ser um lugar de perigo e morte iminente.

Além disso, a distinção entre “torre velha” e “torre nova”, embora, na percepção da personagem, ambas pareçam semelhantes, sugere um contraste temporal que ressoa com o próprio tema da novela, que flutua entre passado e presente, realidade e fantasia. Essas torres, localizadas em lados opostos da casa, criam uma simetria visual que reforça a dualidade (ambiguidade) da narrativa, ao mesmo tempo que suas ameias evocam um contexto gótico e misterioso, ideal para alimentar a imaginação sombria da preceptora. Ademais o fato de as torres serem “redimidas em certa medida” por sua altura não excessiva ressalta a importância das proporções na criação de ambiente intimidador, mas acessível. As torres estão, de certo modo, próximas ao chão, representando uma conexão entre o real e o imaginário, entre o passado

---

<sup>29</sup> *He was there! — but high up, beyond the lawn and at the top of the tower to which, on that first morning, little Flora had conducted me. This tower was one of a pair — square, incongruous, crenelated structures — that were distinguished, for some reason, as the old and the new, and were probably architectural absurdities, redeemed in a degree, indeed, by not being wholly out of the picture and by a sort of picturesque antiquity. They flanked opposite wings of the house and were of a height that, with their quaint antiquity, made them a respectable past. I admired them, I was often in fancy so lost in them, that I could have imagined many strange things, and it was not a surprise to me that, as they loomed in the dusk, they should have so much to suggest* (James, 1898, p.23).

romântico e o presente perturbador que se desenrola diante da personagem. Assim, o gótico em James não se limita à presença de elementos sobrenaturais, mas é construído também a partir da integração entre o espaço físico e a psique dos personagens, criando um jogo constante de fascínio e medo que sustenta a narrativa.

Genette (1972) também contribui para essa reflexão sobre espaço, ao delinear as diferenças entre espaço narrativo e descritivo. Ele afirma que:

Os espaços narrativos não são meros cenários físicos, mas estruturas que organizam e influenciam a ação e os eventos da história. A representação textual do espaço é moldada de uma maneira que busca persuadir os leitores a visualizarem as interações dos personagens dentro desse contexto (Genette, 1972, p. 72).

Ao associarmos a análise das torres em *The Turn of the Screw* à visão de espaço de Genette, podemos observar que também o espaço na novela de James opera em dois níveis simultâneos: o espaço diegético (o que os personagens percebem diretamente) e o espaço narrado, ou seja, o que é mediado pela visão da preceptora e transmitido ao leitor através de suas emoções e interpretações. A aparição do homem desconhecido altera, não apenas o espaço físico (as torres), mas também o tom psicológico e emocional, transformando o que antes era um cenário potencialmente romântico em um espaço de terror.

Esse efeito espelha a noção genettiana de focalização interna, por nós discutida em capítulo anterior, na qual o espaço adquire novos significados conforme é filtrado pelas percepções da narradora. A transição na descrição do espaço de “admirado” para o “ermo desolado” ocorre por meio de uma alteração na focalização interna, onde esse elemento narrativo deixa de ser estático e objetivo para tornar-se algo moldado pela experiência subjetiva da preceptora. O “grande ermo”, então, não é apenas uma descrição física da mansão de Bly, mas sim uma representação simbólica da alienação e do medo crescente que ela sente ao enfrentar o desconhecido.

Desse modo, essa transformação espacial, marcada pela aparição, sublinha a ideia central do gótico em Henry James: o espaço, longe de ser um mero cenário passivo, é um agente ativo que reflete e amplifica os estados emocionais e psíquicos dos personagens. Segundo Dimas (1985), a maneira como o espaço é integrado à experiência dos personagens em *The Turn of the Screw* é fundamental para entender a tensão emocional e psicológica da narrativa. A descrição de James mostra como o ambiente gótico da mansão se torna um reflexo dos medos e ansiedades da preceptora.

A segunda aparição do mesmo homem desconhecido em *The Turn of the Screw* marca um momento crucial na progressão da narrativa, tanto em termos de suspense quanto no impacto psicológico sobre a preceptora. Se na primeira aparição ele surge no topo de uma torre,

de forma distanciada e elevada, criando uma sensação de vigilância e perigo de longe, neste momento, ele se aproxima da preceptora em um espaço mais familiar, dentro da própria mansão. Essa transição espacial — do exterior elevado para o interior — reflete a crescente invasão do espaço pessoal e a deterioração do senso de segurança da personagem:

Num certo domingo - para prosseguir – choveu com tal intensidade e por tantas horas que não pudemos seguir para a igreja; em consequência, como o dia ia se esvaindo, combinei com a Senhora Grose que, se à noitinha houvesse melhora, iríamos juntas para o ofício posterior. Felizmente, a chuva parou, e eu me preparei para a caminhada, que, através do parque e tomando a boa estrada para a aldeia, me tomaria uns vinte minutos. Descendo para encontrar minha companheira no hall, lembrei-me de um par de luvas que tinha precisado de remendos e os tinha recebido – com uma publicidade talvez pouco edificante – enquanto eu estava com as crianças num chá, servido aos domingos, em caráter excepcional, na sala de jantar dos “adultos”, que era um templo frio de mogno e bronze. As luvas tinham caído lá, e eu voltei para recuperá-las. O dia estava bem cinzento, mas a luz da tarde ainda resistia, o que me permitiu, ao cruzar a soleira, não apenas reconhecer. (James, 2007, p. 45)<sup>30</sup>

Ao descrever o contexto da segunda aparição, a narrativa começa a tecer uma sensação de vulnerabilidade crescente. O evento ocorre após uma chuva intensa, que traz uma sensação de clausura dentro da mansão, confinando a preceptora e os outros personagens em seus limites. A preceptora, ao sair para buscar as luvas na sala de jantar dos adultos, “um templo frio de mogno e bronze, estabelece um contraste importante: a familiaridade de um ato cotidiano, como a recuperação de um objeto trivial, é colocada em oposição ao terror iminente da aparição. Esse contraste entre o ordinário e o extraordinário aumenta o impacto emocional da cena.

Do ponto de vista espacial, a primeira aparição na torre havia transformado a percepção da preceptora sobre a mansão, convertendo-a em um “grande ermo”, um lugar desolado e ameaçador. Com a segunda aparição, essa transformação é levada para dentro da casa, desestabilizando a sensação de segurança que os ambientes internos poderiam proporcionar. A sala de jantar, associada ao luxo e à formalidade, torna-se palco de uma invasão psicológica e emocional mais profunda, sugerindo que não há mais um espaço seguro para a preceptora. Isso também se conecta com a análise de Bachelard sobre o espaço, em que o interior da casa, normalmente visto como um refúgio de proteção, é subvertido, tornando-se um lugar de vulnerabilidade e desconforto. Agora, não existe mais contraste entre a insegurança do externo

---

<sup>30</sup> *On a certain Sunday — to resume — it rained with such violence and for so many hours that we were prevented from attending church; in consequence of which, as the day declined, I proposed to Mrs. Grose that, should it hold up toward evening, we should walk over together to the late service. The weather amended, and I prepared for our walk, which, through the park and by the good road to the village, would have occupied us about twenty minutes. Going downstairs to meet my colleague in the hall, I remembered a pair of gloves that had required three stitches and that had been returned to me by the maid with a publicity perhaps not edifying, while I was with the children at a Sunday afternoon tea — an occasional treat in the cold hall of mahogany and brass. The gloves had been left there, and I went to recover them. The day was grey enough, but the light of the afternoon was still sufficient, as I crossed the threshold, not only to recognize (James, 1898, p.62).*

(visão das torres) e do interno (dentro da mansão Bly): tudo se torna potencialmente perigoso: “Era como se o lugar estivesse esperando algo, como se cada sombra carregasse uma expectativa de revelação, um aviso de que o que está oculto logo se tornaria visível” (James, 2007, p. 50)<sup>31</sup>.

Inclui-se ainda no que se torna potencialmente perigoso a própria mente da protagonista. Essa invasão espacial se prende à ideia de diegese e focalização de Genette: o enredo passa a ser moldado, não mais prioritariamente pela descrição física do espaço, mas pela maneira como o espaço é mediado pela experiência subjetiva da preceptora. Cada aparição não apenas altera o ambiente externo, mas também transforma o estado mental da preceptora, intensificando seu medo e ansiedade. A familiaridade do espaço da mansão, anteriormente controlável e gerenciável, é minada pela aparição cada vez mais presente e próxima do homem desconhecido. Essa transformação do espaço íntimo espelha a deterioração emocional da preceptora e reflete a integração profunda entre o espaço físico e o psicológico na narrativa.

Não é por acaso que a própria governanta se compara com um objeto que compõe o espaço de Bly pouco tempo depois da segunda aparição do homem desconhecido – um biombo:

Vejo agora que tinha sido solicitada a fazer um trabalho admirável e difícil; e haveria uma grandeza em deixar bem à vista – oh, pelo ângulo mais apropriado! – que eu poderia me sair bem onde outras moças tinham fracassado. Era uma imensa ajuda para mim – confesso que devo aplaudir-me nessa visão em retrospecto! – que eu visse meu trabalho com tanta firmeza e simplicidade. Eu lá estava para proteger e defender as pequenas criaturas mais desamparadas e graciosas do mundo e o apelo de seu desamparo tornou-se subitamente muito mais explícito, afetando-me o coração com um sofrimento profundo e constante. Estávamos juntos naquele isolamento; estávamos unidos pelo perigo. Eles não tinham ninguém além de mim, e eu – bem, eu tinha a eles. Era, em suma, uma oportunidade magnífica. Essa oportunidade se apresentava a mim numa imagem ricamente literal. Eu era um biombo – devia ficar diante deles. Quanto mais eu visse, menos eles veriam. Passei a vigiá-los numa ansiedade abafada, numa expectativa dissimulada que poderia, se continuasse por muito tempo, ter-se tornado algo como a loucura. (James, 2007, p. 63-64)<sup>32</sup>

O biombo, tradicionalmente visto como um objeto que oculta e divide, é utilizado na narrativa como uma metáfora da função autoimposta da preceptora de proteger as crianças de

---

<sup>31</sup> *Everything was empty, everything was still, everything was waiting for a disclosure* (James, 1898, p. 10).

<sup>32</sup> *I see it now — I was asked to deal with a task, to meet a challenge of admirable difficulty; and there would be a greatness in letting it be seen — oh, in the right quarter! — that I could succeed where other girls had failed. It was a tremendous help to me — I confess I rather applaud myself for it now — that I saw my service so firm and so simple. I was there to protect and defend the little creatures who were the most bereft and most charming in the world; their helplessness had suddenly become a direct appeal. It touched me to the heart, it filled me with a constant, deep ache. We were cut off together; we were united in danger. They had nothing but me, and I — well, I had them. It was a magnificent chance. It presented itself to me richly, vividly. I was a screen — I was to stand before them. The more I saw, the less they would. I began to watch them in a smothered suspense, a masked expectancy that might, if long continued, have grown into something like madness.* (James, 1898, p. 72).

qualquer perigo externo. Ao assumir esse papel de defesa, a preceptora adota uma postura vigilante e controladora, amplificando sua sensação de isolamento e responsabilidade. Esta visão da narradora como biombo é relevante quando se pensa na relação dela com o espaço físico da casa e suas aparições sobrenaturais.

Essa nova passagem complementa as discussões anteriores sobre o uso do espaço na obra e a progressão das aparições do homem desconhecido. A mansão de Bly é descrita como um ambiente onde as fronteiras entre o público e o privado, o conhecido e o desconhecido, o seguro e o ameaçador, são constantemente desafiadas. Agora, com a preceptora se comparando a um biombo, ela internaliza essa dualidade: ela se vê como o intermediário entre as crianças e o mundo externo, simbolizado tanto pelos espectros que as assombram quanto pela própria estrutura da casa. Assim como um biombo, ela se posiciona para ocultar a verdade dos jovens, mas, ao fazer isso, também acaba se isolando e carregando o peso do perigo que os rodeia. Essa metáfora do biombo reforça a progressão da narrativa onde o espaço, sejam as torres góticas ou os salões imponentes da mansão, vai sendo progressivamente subvertido pela presença fantasmagórica e pelo colapso emocional da preceptora. Afinal, conforme vimos através de Bachelard, os espaços na literatura estão intrinsecamente conectados às emoções e às memórias, e aqui a metáfora do biombo sugere que a preceptora, ao tentar criar uma barreira protetora, na verdade, amplifica sua própria vulnerabilidade emocional.

O que começa como um ambiente aparentemente idílico e seguro, rapidamente se converte em um cenário que sufoca a protagonista, à medida que forças externas e internas se manifestam dentro de seus limites. A sensação de prisão é intensificada pelos “ecos do passado” que ressoam com cada passo dado pela governanta, como se a própria estrutura arquitetônica estivesse imbuída da história sombria que abriga. Como o próprio Bachelard (1978) sugere, a casa é um espaço onde se entrelaçam pensamentos e sonhos, mas em Bly, esses sonhos transformam-se em pesadelos. A materialidade da mansão, com sua imponência e características góticas, reflete um labirinto de emoções reprimidas, tanto da governanta quanto das crianças que ali residem. O espaço, em vez de ser uma âncora de estabilidade, revela-se uma estrutura fluida, que constantemente ameaça engolir seus habitantes, corroendo as fronteiras entre o real e o imaginário. Como Bachelard (1978, p. 202) nos lembra, “o espaço é um lugar praticado”, e isso se evidencia na forma como os personagens respondem ao ambiente em que se encontram. No caso de *The Turn of the Screw*, a casa, descrita com todos os seus recantos sombrios e ambientes opressivos, é mais do que uma construção física; é um símbolo das memórias e traumas que a habitam.

Mesmo os elementos que haviam ganhado uma primeira representação generosa por parte da focalização interna da narradora, de repente se tornam revestidos por uma nova roupagem, tal como no caso do jardim de Bly: “O jardim, que prometia alegria, sob a superfície pulsava com segredos, uma inocência ameaçada por histórias que estavam para serem contadas, ecoando nas risadas das crianças e nas sombras que se projetavam” (James, 2007, p. 112)<sup>33</sup>.

O espaço verde e aberto do jardim, onde as crianças brincam, oculta uma profundidade emocional e psicológica que a governanta começa a desvendar à medida que sua percepção dos acontecimentos e das crianças se transforma – os “segredos” vão reforçando a ideia de que nada é como parece ser, e o jardim representa essa ambiguidade. A presença das sombras que “se projetavam” acentua o jogo de luz e escuridão que permeia toda a obra; até mesmo o espaço que deveria ser sinônimo de segurança e pureza está contaminado por uma escuridão que espreita e se esconde nos detalhes.

Ao afirmar que “o espaço narrativo não é uma simples representação de um cenário físico, mas uma construção textual que influencia diretamente a ação e o desenvolvimento das personagens”, Genette (1972, p. 77), coloca em evidência a importância da espacialidade na narrativa literária. Para Genette, o espaço narrativo vai além da função descritiva e se torna um elemento ativo na progressão da história. Isso significa que a configuração do ambiente, seja ele interno ou externo, interage diretamente com as ações dos personagens e molda as percepções tanto dos protagonistas quanto do leitor.

Esse conceito abre uma leitura mais complexa do espaço, que passa a ser interpretado como uma extensão das emoções, conflitos e psicologias dos personagens, e dialoga com Bachelard (1978), que vê a casa, por exemplo, como um espaço impregnado de significados psicológicos profundos, onde as lembranças e os sonhos são inscritos nas paredes. Quando a narrativa trata o espaço como um reflexo da interioridade dos personagens, há uma fusão entre o ambiente físico e o emocional, como se o espaço fosse uma extensão do sujeito.

No caso de *The Turn of the Screw*, o ambiente da mansão de Bly e seu jardim são repletos de simbolismo e funcionam como um cenário que reflete e amplifica a deterioração mental da governanta. Enquanto o jardim deteriora, dentro da casa os eventos se complicam ainda mais. Assim, o espaço narrativo aqui age quase como um antagonista, impregnado de uma força misteriosa que constrange e ameaça os personagens, especialmente a governanta.

---

<sup>33</sup> *The summer had turned, the summer had gone; the autumn had dropped upon Bly and the winter was at hand. The whole place, with its grey sky and withered garlands, its bared spaces and scattered dead leaves, seemed to listen* (James, 1898, p. 60).

Para Dimas (1987), vemos que o espaço pode se colocar de três formas distintas: como um elemento tão significativo que alcança um estatuto equivalente ao dos outros componentes narrativos; de forma secundária; e de maneira gradual, revelando a sua utilidade e organicidade disfarçadamente e aos poucos. No caso da novela de James, vemos que a primeira afirmação – a casa com estatuto primário – é bastante condizente com a leitura que temos feito da mansão de Bly e de seus arredores. O espaço vai atingindo, conforme as aparições vão se repetindo, um status que equivale ao dos outros componentes narrativos, moldando o efeito de tensão e mistério que permeia a trama.

Um dos fatores que irá acentuar e acompanhar essa construção do espaço, em constante metamorfose e transformação, é a passagem do tempo. À medida que as aparições (do homem desconhecido, Peter Quint, e de outra senhora, Miss Jessel) começam a aumentar em presença, a relação inicialmente de vislumbre entre a preceptora e a casa vai se deteriorando:

O verão veio, o verão se foi; o outono caiu sobre Bly e fez com que metade das nossas luzes se dissipasse. O lugar, com seu céu cinzento e suas grinaldas murchas, seus espaços vazios e suas folhas mortas espalhadas, parecia um teatro depois de encerrada uma apresentação – todo coberto por programas amarrotados. Havia no ar as vibrações e condições exatas de som e de silêncio, das impressões indizíveis daquele tipo de momento propício, que me traziam de volta, prolongada o bastante para que eu a captasse, a sensação do ambiente no qual, naquele entardecer de Junho ao ar livre, eu tivera minha primeira visão de Quint e no qual também, naqueles outros momentos posteriores, depois de vê-lo através da janela, eu procurara por ele inutilmente em meio aos arbustos. Eu reconhecia os sinais, os agouros – reconhecia o momento, o lugar. Mas tudo permanecia desolado e vazio, e eu continuava ali, sem ser molestada; estava tão incólume quanto poderia estar uma moça cuja sensibilidade tivera, do modo mais extraordinário, não uma decaída, mas um aprofundamento. (James, 2007, p. 115-116)<sup>34</sup>

O uso de imagens como folhas mortas espalhadas e espaços vazios refletem a transição sazonal, que intensifica o senso de desolação física e emocional. Essa transição conecta-se diretamente às análises das citações anteriores que selecionamos, sobre a transformação do espaço em *The Turn of the Screw*. Nos momentos iniciais, discutimos como a primeira aparição do homem na torre (aqui associado à Peter Quint) cria uma sensação de vigilância e ameaça

---

<sup>34</sup> *The summer had turned, the summer had gone; the autumn had dropped upon Bly and had blown out half our lights. The place, with its grey sky and withered garlands, its bared spaces and scattered dead leaves, seemed a theatre after the performance — all strewn with crumpled playbills. There were exactly the conditions of quiet and of dullness, the perfect combination, to give me — I felt — the chill of the particular moment of June evening that I had first seen him out of doors and that I had afterwards, at other times, looked for him in vain in the gloom of the garden. I recognized the signs, the portents — I recognized the moment, the place. But it was all desolate and empty, and I remained there unmolested; as innocent as a young woman whose susceptibility had not so much declined as, on the contrary, deepened in the most extraordinary way (James, 1898, p. 84-85).*

distante, ao passo que a segunda aparição se insinua nos espaços mais íntimos e familiares da casa, aprofundando o terror.

Com a chegada do outono, o espaço de Bly passa a refletir não apenas a progressão das aparições, mas também o aprofundamento do estado psicológico da preceptora. Aqui, a narradora é mais atenta e “reconhece os sinais, os agouros”, o que a remete de volta ao momento de sua primeira visão de Quint. Essa lembrança de encontros anteriores intensifica a repetição e inevitabilidade que permeia o romance. O espaço físico é revisitado e ressignificado à medida que os eventos sobrenaturais se repetem, sugerindo um ciclo de aparições que transforma radicalmente o significado do lugar.

Genette (1972) contribui com a ideia de que o espaço narrativo, ao contrário de ser estático, se transforma com o desenrolar dos eventos: “o espaço, assim como o tempo, é uma entidade mutável dentro da narrativa, e sua evolução pode refletir diretamente as mudanças internas dos personagens e das circunstâncias ao seu redor” (Genette, 1972, p. 89).

Nesse sentido, a casa e seus arredores não são apenas reflexos das angústias, mas também seus provocadores, com cada canto escuro ou corredor silencioso atuando como disparadores psicológicos para o medo e a incerteza: é como se casa e seus arredores não fossem apenas vítimas das forças externas (como a preceptora sente que ela e as crianças são), como as aparições de Quint e Miss Jessel, mas fossem, de certa forma, cúmplices dessas forças. A mansão estaria do lado das aparições, e não dos habitantes reais. Ela se alinharia com o sobrenatural.

Conectando essas observações à visão de Bachelard, podemos perceber que o espaço em *The Turn of the Screw* se revela como um “espaço de memória”, onde o ambiente não apenas molda, mas é também moldado pelas experiências psíquicas e emocionais da narradora. Para Bachelard, o espaço tem uma profundidade psicológica; ele carrega as memórias e os afetos de quem o habita.

Nesse momento da novela, tudo vai se transtornando. Ambientes escuros e confinados aumentam a paranoia e as dúvidas sobre a sanidade da governanta. A biblioteca, descrita após a segunda aparição que deveria ser local de conforto, amplifica a incerteza e a paranoia da governanta. Repleta de livros e objetos do passado, ela se torna um local de reflexão e opressão.

Enfim, tudo vai sendo contaminado pela ausência de limites. Nesses instantes, podemos observar como a composição visual e a iluminação desempenham um papel crucial na construção desse espaço narrativo. Embora no cinema esses elementos sejam facilmente visualizados, conforme veremos nas próximas subseções, na literatura, James utiliza a linguagem para criar imagens que estimulam a imaginação do leitor por meio de jogo de

luz/sombra. Vejamos como isso ocorre em uma das aparições mais tardias do homem desconhecido:

Minha vela, devido a um movimento brusco, apagou-se, e eu percebi, pela janela desprovida de cortina, que a escassa luz fornecida pela manhã que já surgia a tornava desnecessária. Sem ela, eu vi, a seguir, que havia alguém na escada. Falo de sequências, mas não foi preciso mais que um lapso de segundo para que eu, enrijecida, ficasse preparada para um terceiro encontro com Quint. A aparição, na subida, tinha chegado ao patamar no meio da escada e estava, portanto, no ponto mais próximo à janela, onde, quando me viu, deteve-se e me cravou os olhos exatamente como o fizera da torre e do jardim. Conhecia-me tão bem quanto eu o conhecia; e assim, na fria e tênue luz da manhã, entre o brilho do vidro da janela no alto e o das escadas de carvalho bem enceradas embaixo, ficamos cara a cara, em intensidade mútua [...] Tive angústia de sobra depois daquele momento extraordinário, mas, graças a Deus, perdera o terror. E ele notou que eu não o tinha mais – decorrido um instante, tive consciência magnífica desse fato. Senti, num feroz assomo de confiança, que, se permanecesse em meu lugar por mais um minuto, eu poderia – pelo menos, por instantes – confrontá-lo. (James, 2007, p. 91)<sup>35</sup>

Conforme a narrativa avança, a relação entre espaço e personagem se intensifica, tornando-se uma dança delicada entre controle e abandono. Primeiramente, notamos que a escuridão inicial, causada pela vela apagada, é rapidamente substituída pela luz tênue da manhã que surge através da janela. Esse detalhe sublinha o contraste entre o mundo interior, iluminado artificialmente, e o exterior, onde a luz natural começa a ganhar força. A presença do fantasma de Quint no limiar entre esses dois mundos – a escada, um espaço de transição, iluminado pela “fria e tênue luz da manhã” – ressalta a importância desse momento. Esse uso ambíguo da luz também serve para realçar a postura da narradora. Ao deixar de ter a sensação de terror, como ela mesma confessa, a luz fria torna-se um símbolo de sua nova percepção: ela não está mais sob o domínio do medo paralisante.

A luminosidade clara do fantasma, desta vez mais próxima, oferece-lhe a chance de confrontar a aparição de igual para igual. A interação de seus olhares, “em intensidade mútua”, sugere que o poder de Quint sobre ela diminuiu; o encontro se torna uma espécie de duelo psicológico. O “brilho do vidro da janela” e o reflexo das “escadas de carvalho bem enceradas”

---

<sup>35</sup> *My candle, lifted high, had after the first minute of fixed contemplation expired, and I perceived, by the uncovered window, that the faint day, breaking, made the place sufficiently light. What in the world had brought him there? My bed had no curtains, and I had not drawn the blinds; the room, with its grey dawn, offered the very features that had made him visible the first time, and now, with the faint glimmer that the window gave, I could see him as I had seen him before. He was there, on the stair, and looking straight at me; it was not a cry, but a recognition, familiar and intense. I speak of sequence, but it was only a lapse of seconds before I was prepared for the third encounter with Quint. The figure had reached the landing halfway up, and was therefore on the spot nearest the window, where, when he saw me, he stopped and fixed me exactly as he had from the tower and from the garden. He knew me as well as I knew him; and so, in the cold, faint dawn light, between the shining window and the polished oak stair, we faced each other with mutual intensity. [...] I had plenty of anguish after that extraordinary moment, but, thank God, I had no terror. He knew that I had none — I had the magnificent sense of it. I felt, in a fierce burst of confidence, that, if I stood my ground for another minute, I should cease — for the time, at least — to have to confront him (James, 1898, p. 35).*

não ocultam mais a figura de Quint, em contraste fortemente marcante com relação à luminosidade na segunda aparição: “Aparecia novamente não vou dizer com uma nitidez maior, porque era impossível, mas com uma proximidade que representava um avanço em nossa relação e me fazia, enquanto o olhava, prender minha respiração e gelar”. Pelo contrário, aqui luz tênue revela sua presença de forma direta, desnudando o fantasma e permitindo à preceptora afirmar uma nova postura de coragem e controle.

A luz e a escuridão, elementos essenciais para criar a ambientação, são utilizadas por James para acentuar a incerteza. Genette (1972) observa que a iluminação, ora fraca, ora insuficiente, molda a percepção dos personagens e do leitor, destacando, em nosso caso, a vulnerabilidade emocional da governanta. Nesse trecho, ao contrário, trata-se de um dos poucos momentos em que o desaparecimento do medo se faz presente. Afinal, conforme Genette (1972, p. 65), o espaço narrativo é moldável e polissêmico, funcionando como uma extensão dos estados de espírito e do enredo, que também se transformam. Nesse sentido, a luz da manhã não dissipa Quint, mas é a própria atitude da preceptora – que se recusa a se submeter ao terror – que redefine o tom do encontro. Esse “assomo feroz de confiança”, como descrito na passagem supracitada, surge em meio à luz fraca, o que sugere que a iluminação, embora precária, é suficiente para dar a ela o controle do momento.

Ela tenta dominar o ambiente ao seu redor, buscando um sentido de ordem em meio ao caos emocional, ao mesmo tempo que isso representa o combate às limitações que ela sente em seu papel e nas relações que tenta construir com as crianças. A fragilidade da infância, representada através do espaço, é uma temática recorrente, e James utiliza essa ambivalência para explorar o medo e a paranoia que permeiam a governanta, que, a cada aparição, se assusta com as próprias limitações. Ela se vê constantemente lutando para criar um lar seguro para as crianças, enquanto é confrontada por forças externas - os fantasmas e a própria natureza do espaço - que desafiam essa tentativa. A tensão entre o desejo de proteção e a realidade incontrolável da casa se transforma em um tema central na narrativa, revelando a fragilidade das relações humanas diante das forças invisíveis que habitam o espaço.

De acordo com os pressupostos anteriormente apresentados de Bachelard (1978), ao analisar o poder simbólico da casa, percebe-se como o espaço interior, que inclui o jogo entre luz e sombra, funciona como um reflexo da mente humana e de suas emoções. Nesse contexto, a escada onde ocorre o encontro entre a preceptora e Quint é um espaço liminar, tanto fisicamente (entre o andar superior e o térreo) quanto simbolicamente (entre o mundo visível e o invisível, o controle e o descontrole emocional). Aqui, o espaço da escada atua como o cenário onde o medo e a confrontação se encontram, destacando a instabilidade emocional e psicológica

da preceptora. A interação entre os reflexos, o brilho e a “fria luz da manhã” complementam essa liminaridade entre estados (que se confrontam, mas se duplicam) que a preceptora tenta vivenciar, impor-se, espelhando sua luta interna entre o medo e o desejo de enfrentamento.

Em outra perspectiva, ao mesmo tempo, também temos nesse momento uma ênfase na presença do som para a composição do espaço:

Eu ouvia tudo com uma nitidez sobrenatural; imaginava as coisas mais fantásticas a partir do que ouvia; me indagava se a cama do menino também não estaria vazia e se ele também não estaria fazendo uma espreita secreta. Foi um momento profundo e silencioso, ao fim do qual meu impulso cedeu. Ele estava muito quieto; podia ser inocente; o risco era hediondo; portanto, tive que me afastar. Havia uma presença nos jardins – um vulto furtivo ansioso por encontrar a sua presa, uma visita com quem Flora tinha encontro marcado; não era, certamente, a visita que ofereceria um interesse lógico ao meu menino. (James, 2007, p. 98)<sup>36</sup>

Vê-se que a presença do som através da descrição cria um efeito de amplificação sensorial que reflete o estado emocional da preceptora. A frase “ouvia tudo com uma nitidez sobrenatural” indica que os sons ao redor, mesmo os mais sutis, assumem proporções maiores e mais significativas, intensificando a tensão. Este aumento na percepção auditiva está diretamente ligado ao crescente pavor da narradora e à sua paranoia. Ao ouvir esses sons “fantásticos”, ela não apenas percebe o ambiente de maneira mais aguda, mas também projeta seus próprios medos nos sons, criando um ambiente em que o real e o imaginado se fundem.

A sentença “momento profundo e silencioso” que se segue é um ponto crucial para destacar a dinâmica entre o som e o silêncio. O silêncio aqui não é reconfortante, mas sim carregado de expectativa e incerteza. A aparente quietude do menino, descrita como “muito quieto”, é tão perturbadora quanto qualquer som estranho, pois ela teme que ele também esteja envolvido em algo secreto e ameaçador. Essa falta de sons convencionais realça o medo, uma vez que a ausência de ruído pode indicar a presença oculta de algo sinistro.

No entanto, a presença concomitante do “vulto furtivo” nos jardins reforça a ideia de que, mesmo sem um som concreto, há uma ameaça que paira sobre o ambiente. A descrição de uma visita aguardada por Flora aumenta a sensação de suspense, pois a preceptora não consegue confiar em seus sentidos e interpretações, aumentando o clima de mistério e terror. O som, ou

---

<sup>36</sup> *I heard everything with a kind of supernatural distinctness; I imagined the most fantastic things from what I heard; I asked myself whether the boy's bed might not be empty, and whether he might not be lurking there himself in some secret way. It was a profound and silent moment, at the end of which my impulse gave way. He was very still; he might be innocent; the danger was appalling; I therefore had to withdraw. There was a presence in the garden — a stealthy figure eager to find its prey, a visitor with whom Flora had an appointment; it was certainly not a visitor who could offer any logical interest to my little boy (James, 1898, p. 50).*

sua ausência, então, funciona como um elemento crucial para aprofundar o terror psicológico, pois a narradora não pode distinguir entre a realidade e sua imaginação alimentada pelos medos.

Genette (1972) argumenta que o espaço narrativo pode ser moldado pela experiência subjetiva dos personagens, e aqui vemos como o espaço acústico se torna uma extensão da mente perturbada da preceptora, onde a sonoplastia amplificada reflete o caos interior e o terror crescente que ela sente. Não à toa, as sensações visuais de cada elemento que compõem a casa vão se multiplicando a partir dos sons – chegando a ser possível ouvir os “ecos” de cada passo.

Eu ouvia tudo com uma nitidez quase que sobrenatural; imaginava todas as coisas mais fantásticas a partir de tudo aquilo que ouvia; perguntava-me se a cama do menino não estaria vazia, e se ele próprio não estaria ali, espreitando de algum modo estranho e secreto. (James, 2007, p. 99)<sup>37</sup>.

Conforme acima mencionado, o som vai ganhando cada vez mais relevância na composição do espaço na novela de James. Ele ganha vida própria, transformando o ambiente, onde as fronteiras entre passado e presente se dissolvem, e onde cada movimento reverbera com o peso da história. Essa relação entre som e espaço remete diretamente às teorias fenomenológicas de Bachelard (1978), que explora como o ambiente físico, especialmente a casa, pode armazenar e projetar memórias e sonhos através de seus elementos materiais e sensoriais. Na passagem de James supracitada, o eco dos passos age como um “suspiro” da própria estrutura da casa, repleto de memórias que se entrelaçam com a vida atual de seus habitantes. A sensação de opressão que se intensifica a cada som amplifica o poder do espaço físico, tornando a mansão de Bly uma entidade viva e consciente, que reflete os segredos e as dores de todos que ali viveram.

A arquitetura de Bly, com suas paredes que “guardam” esses ecos, aprofunda a ideia de que o espaço físico é um recipiente de memória. Acreditamos, em consonância com as referências teóricas apresentadas, que os espaços, além da dimensão psíquica e subjetiva, são socialmente produzidos e carregam em si as marcas das práticas e interações que ocorreram neles. No caso da mansão, o som dos passos que ecoa se torna a própria expressão dessas práticas e histórias passadas, transformando cada movimento em uma recordação inescapável. Isso cria uma tensão crescente, onde o presente está sempre em diálogo com o passado, como se os fantasmas não fossem apenas seres sobrenaturais, mas também resquícios sonoros de vidas anteriores.

---

<sup>37</sup> *I heard everything with a kind of supernatural distinctness; I imagined the most fantastic things from what I heard; I asked myself whether the boy's bed might not be empty, and whether he might not be lurking there himself in some secret way* (James, 1898, p. 52).

A casa em si, como a citação parece sugerir, está impregnada com a dor e a perda de quem ali viveu, e isso se manifesta tanto no espaço físico quanto nos sons que ressoam em seus corredores. A ausência de vida — ou, paradoxalmente, a presença espectral de vidas passadas — é amplificada pelo som. Não há silêncio absoluto; os ecos continuam a circular, como se a casa estivesse tentando sussurrar segredos que deveriam permanecer ocultos. Esse tipo de sonoplastia transforma a experiência espacial da governanta e dos leitores em algo palpável, onde o som não apenas acompanha a narrativa, mas a molda. Além disso, há uma qualidade fantasmagórica no modo como o som age na casa.

A experiência sensorial vai se aguçando, chegando a contaminar o quanto se “ouve” do ambiente construído: “Continuamos em silêncio enquanto a empregada estava conosco — tão silenciosos, me ocorreu de modo absurdo, quanto um jovem casal que, em sua viagem de núpcias, numa taberna, ficasse inibido em presença do garçom. Só se virou para mim quando o garçom nos deixou” (James, 2007, p. 184)<sup>38</sup>. O silêncio constrangedor enquanto a empregada está presente evoca a tensão de um ambiente social em que a expressão direta de sentimentos e intenções é reprimida, uma marca recorrente nas interações da obra. Ao empregar uma metáfora de um “casal em lua de mel”, a narradora sugere uma intimidade latente, ao mesmo tempo que evoca um desconforto com a proximidade entre ela e o menino, o que pode ser interpretado como um reflexo de sua crescente ambiguidade emocional, bem como o fato de que a presença da empregada, simbolizando as normas e regras sociais, também agrega camadas de interpretação a esse desconforto.

Conforme Genette (1972) observa sobre os espaços narrativos, aplicando essa ideia à relação dos personagens com o ambiente, esse momento de isolamento dentro de Bly, sem a presença de testemunhas, parece ampliar o abismo entre o que é explicitamente dito e o que é percebido. A referência ao silêncio sugere que há uma narrativa subjacente, invisível e inaudível, que ecoa nas interações entre a preceptora e Miles — uma história que permanece não dita, mas sentida, moldando a percepção dos personagens sobre o espaço em que habitam.

Ademais, a governanta muitas vezes se vê em situações em que as divisões entre os espaços da casa se tornam um reflexo das barreiras emocionais que ela enfrenta. Ao se mover pelos diferentes cômodos, suas interações com os objetos e as memórias impregnadas em cada espaço oferecem insights sobre sua luta interna e seu desejo de proteger as crianças de

---

<sup>38</sup> *We went on in silence while the housemaid was with us — as silent, absurdly, as a young couple, on their honeymoon, in an inn, might be in the presence of the waiter. She only turned to me when the waiter had left* (James, 1898, p. 125).

influências malignas. Essa jornada pelo espaço revela que a casa é mais do que um simples cenário; ela é um catalisador que desencadeia a exploração do subconsciente da governanta, revelando seus medos, suas esperanças e a busca por controle em um mundo que parece constantemente fora de seu alcance.

Na cena final da novela, inclusive, o contraste de todos os silêncios e ruídos laterais ganha intensidade com a presença do som oposto: o grito de Miles, revelando a morte do garoto.

Mas ele já saíra dos meus braços e vagava ao redor, arregalando os olhos, olhando com fúria, sem ver nada além de um dia tranquilo. Golpeado pela perda de que eu me orgulhava, ele emitiu o grito de uma criatura arremessada a um abismo, e o gesto com que o agarrei bem poderia ter sido o de recuperá-lo em plena queda. Eu recuperei-o, sim, eu abracei-o – pode-se imaginar com que paixão; mas ao fim de um minuto comecei a sentir o que na verdade estava abraçando. Estávamos a sós com o dia tranquilo, e seu pequeno coração, despossuído, deixara de bater (James, 2007, p. 200).<sup>39</sup>

O grito, descrito como “o grito de uma criatura arremessada a um abismo”, rompe o silêncio anterior e simboliza a completa ruptura emocional e psíquica de Miles. Enquanto o ambiente externo permanece calmo, refletido pelo “dia tranquilo”, o som do grito intensifica a sensação de desespero e de algo irreparável acontecendo. A calma externa de Bly, em oposição ao grito desesperado de Miles, intensifica a sensação de isolamento e impotência da narradora, que havia sido explorada em momentos anteriores. O ambiente, silencioso e aparentemente pacífico, sublinha a ironia do desfecho: enquanto o espaço externo permanece inalterado, o interno — o emocional e o psicológico — se fragmenta de maneira implacável.

O silêncio do cenário adquire um peso opressivo, pois não reflete a agitação interna da preceptora, mas a amplifica por meio desse contraste sonoro. O grito de Miles sugere não apenas uma perda momentânea, mas também uma queda profunda, como se sua mente estivesse se desintegrando ao confrontar a verdade ou a presença invisível que o atormenta. Ao mesmo tempo, a narradora, com “paixão”, tenta resgatá-lo, simbolicamente agarrando-o em sua “queda” (e à dela própria). Esse momento final reafirma a ambiguidade central do texto: o leitor permanece incerto se o grito reflete o terror de uma realidade espiritual ou psíquica.

O coração “despossuído” de Miles, que deixa de bater, aponta para a falha definitiva da preceptora em protegê-lo, apesar de seus esforços. Nesse sentido, a morte de Miles no final de *The Turn of the Screw* é o desfecho trágico de uma novela envolta em ambiguidade e tensão

---

<sup>39</sup> *But he had already slipped from my arms, and was wandering about, his eyes wide, staring fiercely, seeing nothing but a tranquil day. Struck by the loss which I so proudly felt, he uttered the cry of a creature hurled into an abyss, and the gesture with which I caught him might have been that of recovering him in mid-fall. I recovered him, yes, I embraced him — one may imagine with what passion; but at the end of a minute I began to feel what, in truth, I was embracing. We were alone with the tranquil day, and his little heart, dispossessed, had ceased to beat* (James, 1898, p. 142)

psicológica. O coração “despossuído” pode ainda ser lido tanto como uma metáfora para a perda de sua inocência quanto para a perda literal de sua vida. Essa dualidade é central à obra, pois desde o início o leitor é colocado em uma posição de incerteza quanto à natureza dos eventos: se seriam manifestações sobrenaturais reais ou fruto da imaginação da preceptora?

Pensando na construção da figura de Miles na novela, vemos que, ao longo da narrativa, o garoto parece estar despojado de sua própria infância. Seu comportamento precoce e o mistério em torno de sua expulsão da escola sugerem que ele está envolvido em algo muito maior do que ele mesmo, algo que lhe rouba a inocência infantil. A preceptora, ao tentar protegê-lo, acredita estar defendendo sua pureza contra forças malignas externas, representadas pela figura de Peter Quint e de Miss Jessel. No entanto, a morte do menino sugere que, apesar de seus esforços, ela falha em preservar essa inocência – é como se ele houvesse perdido aquilo que ela mais desesperadamente tentava resgatar. Isso está diretamente ligado, conforme demonstrado, ao espaço em que ocorre: o ambiente físico de Bly — a casa, os jardins, o “dia tranquilo” — interage com as forças invisíveis e psíquicas que moldam o destino do menino, muito maior do que a preceptora consegue dominar.

À luz do exposto nesta subseção, percebemos o quanto o espaço age como um catalisador para os eventos sobrenaturais. O ambiente sombrio e isolado da casa, em particular, reflete e intensifica os medos e incertezas dos personagens, conforme Bachelard (1978) sugere: “os espaços fechados, especialmente aqueles que mantêm uma distância das áreas mais iluminadas e abertas da casa, são os que mais fortemente carregam o peso da memória e da imaginação” (Bachelard, 1978, p. 205). Os limites entre o real e o sobrenatural se desvanecem, ampliando a sensação de inquietude. Além disso, segundo o mesmo autor, “o espaço da casa tem uma elasticidade psicológica que se adapta às memórias e à imaginação, criando um campo propício para a produção de emoções profundas e duradouras” (Bachelard, 1978, p. 201); isso é fundamental para entender como os espaços parecem se expandir ou se contrair, se iluminar ou escurecer, de acordo com o estado mental dos personagens, especialmente da governanta, a quem temos o acesso direto por meio da focalização interna.

Como resultado, esse espaço transcende a mera descrição física, assumindo um papel fundamental na construção do tom gótico e no desenvolvimento dos temas centrais da narrativa. As paredes da casa guardam segredos, os jardins ocultam presenças invisíveis, e o lago se torna um espelho das profundezas emocionais e psicológicas dos personagens. Nesse cenário, o espaço caracteriza-se em um agente de transformação, capaz de alterar a percepção dos personagens e, por fim, o curso da novela. Dessa forma, a análise do espaço em *The Turn of the Screw* revela como James utiliza a arquitetura da mansão e seus arredores para explorar temas,

tais como a inocência perdida, a presença do passado e as dinâmicas de poder entre os personagens. Essa interação entre espaço e diegese é uma rica fonte de significados, que se desdobra ao longo da obra, levando o leitor a uma reflexão profunda sobre as interações humanas em contextos que se tornam cada vez mais opressivos e claustrofóbicos, o que só é possível se a análise do espaço levar em consideração que “a junção entre rigor científico e experiência pessoal nunca [deve ser] descartada, confluindo ambos os vetores para associações surpreendentes e reminiscências arquetípicas do ser humano” (Dimas, 1987, p. 44).

Como isso ocorreria em outros contextos que não os do século XIX e em outros contextos de linguagem? Ao nos prepararmos para a próxima seção, 5.2, voltaremos nossa atenção para a adaptação cinematográfica brasileira *Através da Sombra*, na qual exploraremos como esses elementos espaciais são traduzidos e reinterpretados na tela, ampliando as discussões sobre a representação do espaço e suas implicações emocionais e psicológicas no contexto contemporâneo. Como veremos, no filme, as escolhas de ambientação não se limitam a um cenário estético; elas também tenderão a se tornar uma extensão da narrativa, refletindo as tensões internas dos personagens e o contexto opressivo da história de partida. No entanto, isso precisa ser analisado, considerando a devida abordagem do diretor, pois o cinema possui linguagem e meios próprios para criar seus temas e lidar com o uso de suas formas narrativas.

Dentre as inúmeras escolhas, continuaremos colocando em foco como as representações do espaço em ambas as mídias oferecem um terreno fértil para discussões sobre como o ambiente influencia o comportamento e as relações dos personagens e gera efeitos para a construção das sensações que a narrativa cinematográfica busca refletir, e o quanto elas se aproximam ou não da obra de partida, a novela de James. Assim, ao investigarmos essa dinâmica entre as duas mídias, poderemos aprofundar nossa compreensão sobre a continuidade e a transformação das questões relacionadas ao espaço e à experiência humana ao longo do tempo, bem como revelar a relevância duradoura de *The Turn of the Screw* na cultura contemporânea, que continua tendo muito a nos dizer. Nesse sentido, a seguir, será feita a análise das duas obras filmicas escolhidas como *corpus* deste trabalho: *Através da Sombra* (2015) e *The Turning* (2020).

## 6.2 O espaço em *Através da Sombra*

O filme *Através da Sombra* (2015), dirigido por Walter Lima Jr., adaptação brasileira da novela *The Turn of the Screw*, é ambientado no final do século XIX. O longa narra a história

de Laura, interpretada por Virginia Cavendish, uma jovem professora que é contratada para lecionar para duas crianças órfãs em uma isolada fazenda no interior do Brasil. À medida que o tempo passa, ela começa a suspeitar de que a casa é habitada por presenças sobrenaturais e de que as crianças estão envolvidas com forças misteriosas, instaurando um clima crescente de dúvida e medo.

Do ponto de vista técnico, o filme se destaca pela fotografia de Luis Abramo, que explora a luz natural e o jogo de sombras para intensificar a sensação de isolamento e tensão psicológica. No que se refere à direção de arte, é recriado com riqueza de detalhes o ambiente rural oitocentista, reforçando a imersão histórica, enquanto a trilha sonora discreta e inquietante de Alexandre Guerra contribui para o suspense sutil e a ambiguidade narrativa. Com um ritmo deliberadamente lento e uma estética que privilegia o silêncio e o olhar, *Através da Sombra* combina o drama psicológico com o terror gótico, traduzindo aspectos relevantes da obra de Henry James para o contexto brasileiro.

Assim como também será apresentado mais à frente na análise de *The Turning*, *Através da Sombra* apresenta uma estética sombria, reforçada pelo cinza das constantes fumaças que aparecem no filme, estabelecendo uma relação com o espaço das fazendas brasileiras e a mansão europeia onde acontece a narrativa de James.

A novela *The Turn of The Screw*, de Henry James foi adaptada para inúmeros outros livros, contos, filmes e séries, cada adaptação oferecendo uma interpretação particular da sua narrativa ambígua e desconfortante. Através desta análise comparativa de dois filmes *Através das sombras*, de Walter Lima Jr, e *The Turning*, de Floria Sigismondi, e da obra de Henry James, buscamos examinar semelhanças e diferenças entre elas, tendo como foco como o espaço é construído nos filmes. A hipótese de trabalho é de que o processo de construção e ressignificação do espaço nos dois filmes analisados apresenta elementos que possibilitam que o gótico do texto de partida possa ser representado em outras culturas mantendo a carga sobrenatural da obra jamesiana,

Gaudreault e Jost (2010), ao tratar da análise fílmica, argumentam que a narrativa cinematográfica é construída a partir de um conjunto de decisões estilísticas e estruturais que definem a experiência do espectador. Essas escolhas envolvem aspectos técnicos, como o enquadramento e os ângulos de câmera, e a edição final do filme, que organiza as imagens e sons de maneira a produzir um impacto narrativo específico. Essa perspectiva destaca o caráter deliberado da criação cinematográfica, onde cada elemento visual e sonoro é pensado em função de sua contribuição à narrativa.

Além disso, ambos os autores observam que a percepção da narrativa cinematográfica varia de acordo com as características do espectador, como sua familiaridade com a linguagem audiovisual, idade, contexto social e, mais profundamente, o período histórico em que está inserido. Essa afirmação sublinha o aspecto interpretativo da experiência cinematográfica, que é sempre moldada pela subjetividade do público. No caso de *Através da Sombra*, as sensibilidades contemporâneas influenciam a recepção dos temas góticos da obra de James, reinterpretados à luz de questões atuais, como desigualdades sociais ou trauma psicológico. Além disso, espectadores com maior conhecimento da linguagem cinematográfica podem captar nuances nos enquadramentos e na montagem que aludem à retextualização da novela de James. Assim, o filme dialoga não apenas com seu contexto de partida, mas também com a pluralidade de olhares que o público contemporâneo traz à obra.

Em consonância com a ideia de que as escolhas estilísticas acabam por moldar a experiência do público, Bordwell (1986) propõe que a narrativa cinematográfica pode ser abordada sob três perspectivas distintas: como representação, estrutura ou ato dinâmico de apresentação ao receptor. Essa classificação oferece uma base teórica robusta para explorar as múltiplas camadas de significação em obras narrativas, incluindo as cinematográficas:

Podemos considerar como distintos, ao menos provisoriamente, três aspectos de narrativa. A narrativa pode ser estudada como representação: de que modo se refere ou confere significação a um mundo ou conjunto de ideias. A isso poderíamos denominar “semântica” da narrativa. A narrativa também pode ser estudada como estrutura: o modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado. Um exemplo dessa abordagem “sintática” é a morfologia dos contos de fada de Vladimir Propp. Por fim, podemos estudar a narrativa como ato: o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor. (Bordwell, 1986, p. 2)

Partindo desse pressuposto, é possível compreender que os filmes se encaixam no terceiro nicho narrativo, visto que seu objetivo principal é apresentar ao público uma história por meio de imagens, gravações, sons e diferentes formas de edição, criando uma experiência imersiva. A narrativa cinematográfica é dinâmica, não apenas na maneira como a história é estruturada, mas também na interação entre os significantes audiovisuais e a recepção do espectador. Bordwell (1986) destaca que esse processo de apresentação não é passivo; ele exige uma constante negociação entre o que é mostrado e como é percebido.

Nesse sentido, o cinema é um ato narrativo performático, onde cada detalhe – desde o enquadramento de uma cena até a trilha sonora – contribui para dar vida à narrativa de maneira única. Além disso, o ato de narrar no cinema não se limita à linearidade ou à reprodução direta de eventos. As escolhas feitas na montagem e edição são capazes de reorganizar o tempo e o espaço, moldando a forma como a história é apresentada e assimilada. Por exemplo, ao explorar

técnicas como *flashbacks*, saltos temporais ou narrativas paralelas, os cineastas ampliam a complexidade da estrutura narrativa, criando uma experiência que vai além do simples consumo de uma sequência de acontecimentos. A narrativa como ato, nesse contexto, transforma-se em uma ferramenta não apenas de contar, mas de reinterpretar e recriar mundos, reforçando a natureza artística e subjetiva do cinema.

O elemento do espaço na narrativa cinematográfica, à luz das reflexões acima, desempenha um papel essencial na articulação entre o ato narrativo e a experiência do espectador. O espaço, quando explorado como parte integral da narrativa, não é apenas um cenário, mas um componente dinâmico que dialoga com os significantes audiovisuais. Ele pode reforçar emoções, refletir estados psicológicos e estruturar relações entre os personagens e o enredo, contribuindo para a construção de significados que transcendem a linearidade da história. Assim, o espaço no cinema emerge como um agente ativo, cuja representação é moldada pelas escolhas estilísticas e narrativas, oferecendo ao espectador uma vivência imersiva e emocionalmente rica.

A maneira como o espaço é representado no cinema também reflete o caráter performativo da narrativa cinematográfica. Ao manipular a disposição física dos elementos em cena e a relação entre eles, o cineasta não apenas define um contexto visual, mas também provoca ressonâncias emocionais e intelectuais. Espaços apertados ou amplos, iluminados ou sombrios, estáticos ou dinâmicos, colaboram para transmitir sensações de opressão, liberdade, conforto ou tensão. Nesse processo, o espaço não é apenas um pano de fundo, mas um participante ativo no desenrolar da história, capaz de influenciar diretamente a percepção do espectador e a interação deste com a narrativa. Além disso, o espaço no cinema frequentemente transcende sua materialidade, adquirindo conotações simbólicas que reforçam a complexidade da narrativa. Ele pode funcionar como metáfora para temas centrais da obra, como a fragmentação da subjetividade, a luta entre o indivíduo e o coletivo ou a desconexão entre o passado e o presente.

Essa capacidade simbólica do espaço é amplificada no cinema pelo uso de técnicas, que permitem experimentar o espaço de maneiras que vão além do que é possível na literatura ou no teatro. Dessa forma, o espaço cinematográfico torna-se um elemento polifônico, capaz de suportar múltiplas camadas de significação simultaneamente. Assim, ao considerar o espaço dentro da narrativa cinematográfica, é fundamental reconhecê-lo como uma ponte entre o espectador e o mundo diegético, uma dualidade que reflete a complexidade da narrativa cinematográfica contemporânea, onde o ato de contar histórias está intrinsecamente ligado à maneira como o espaço é imaginado, construído e vivenciado na tela. Com isso, o espaço não

apenas acompanha o desenvolvimento do enredo, mas também ajuda a moldá-lo, ampliando a profundidade da experiência narrativa.

A narrativa de *Através da Sombra* adapta o ambiente sombrio e os mistérios da narrativa de partida para um contexto nacional, mais especificamente para as fazendas de café do Brasil no início do século XX. Com nomes de peso em seu elenco, como Virgínia Cavendish, Mel Maia, Domingos Montagner e Ana Lúcia Torre, Lima Jr. possui em seu repertório diversas obras que retratam histórias do século XIX e XX, como é o caso de *O Menino do Engenho* (1965), *A Ostra e o Vento* (1997) e *Inocência* (1983), incluindo nessa produção adaptações de obras literárias.

O filme, misturando elementos do góticos europeu e do folclore brasileiro, retrata a obra de James como uma história antiga, de um tio, mostrado na primeira cena em um ambiente lutando com outro homem para consolidar a imagem de um homem forte, viril, e que não gosta de ser contrariado, que contrata Laura, uma mulher enlutada que acabou de perder a mãe e, neste cenário, aparece como uma moça frágil e reprimida, para a princípio ser professora de sua sobrinha, Elisa, em uma fazenda de plantação de café. Laura fica surpresa com a oferta e mais ainda quando o homem lhe diz que a única coisa que ele pede é que não seja incomodado, que não o escreva, ou ligue, ou algo dessa natureza; em suma, que ela resolva todos os problemas do trabalho sozinha. Ela pensa sobre, dizendo que não quer ficar isolada, mas logo se rende aos encantos dele e acaba por aceitar a tentadora oferta.

A narrativa do filme traz logo no início uma entrevista de admissão do cargo de tutora para a casa grande de uma fazenda no interior paulista brasileiro. Diferente do livro, em que, na véspera de Natal, um narrador não identificado está escutando de Douglas, um amigo, a leitura de um manuscrito escrito por uma governanta antiga que ele havia conhecido e que atualmente estava morta, o filme começa com a entrevista com Laura (Virginia Cavendish) pelo tio das crianças e grande latifundiário, Sr. Afonso. Este personagem está em busca de uma nova tutora para seus sobrinhos depois que a antiga misteriosamente havia desaparecido.

Como podemos ver, não há prólogo no filme, esclarecendo fatos como acontece no livro. Assim, a estratégia narrativa de transformar um prefácio em ação muda a forma de recepção da obra fílmica, tornando-a mais linearmente estruturada.

Ao observarmos com mais detalhes aspectos de construção da narrativa do filme, percebe-se que toda a obra articula duas formas de enunciação: uma narrativa do enunciado que consiste na história que é contada e uma narrativa da enunciação que é o modo como essa história é contada, ou seja, os procedimentos técnicos e discursivos do cinema que orientam a

leitura do espectador. Assim, o filme não apenas apresenta acontecimentos, mas também faz uma mediação de como esses acontecimentos devem ser percebidos.

Em *Através da Sombra*, a narrativa do enunciado apresenta a trama de Laura, a governanta que chega a uma fazenda isolada e enfrenta fenômenos aparentemente sobrenaturais envolvendo as crianças sob seus cuidados. A narrativa da enunciação se revela nos recursos cinematográficos que traduzem a hesitação entre o real e o sobrenatural. Ainda no que tange à narrativa da enunciação, a fotografia do filme em tons escuros e a iluminação contrastada sugerem presenças invisíveis, e a montagem lenta e silenciosa reforça o suspense psicológico.

Nesse sentido, Gauderault e Jost (2010) trouxeram o conceito de dupla narrativa, na qual trazem uma importante reflexão acerca do assunto e da terminologia:

Na dupla narrativa, o filme deve, portanto, nos casos em que ouvimos na trilha sonora as palavras proferidas por um narrador, remeter a duas instâncias que relatam. Porém, enquanto uma narra ostensivamente sua história, a viva voz ousaríamos dizer, o “grande imagista” não se mostra pessoalmente. [...] Como podemos pensar a relação narrativa entre essa instância e os personagens que, no interior dos filmes, fazem relatos orais ou escritos? Os pesquisadores propuseram duas soluções: a) a primeira, ascendente, parte do que é visível e audível ao espectador que adere ao espetáculo, daquilo que aparece. Verifica como a presença de um grande imagista pode se tornar mais ou menos sensível e visível, e segundo os momentos em que é responsável pela enunciação fílmica ou como organizador das diferentes narrativas (como se partíssemos da marionete dada como espetáculo e chegássemos até aquele que a manipula); b) a segunda, descendente, estabelece a priori as instâncias para o funcionamento da narração fílmica e tem a tarefa de compreender a ordem das coisas em si, deixando de lado sensações e impressões do espectador. (Gauderault & Jost, 2010, p. 27)

Se olharmos por esse prisma, estando ausente a menção da cena narrada no prelúdio do livro, é possível perceber uma mudança significativa na abordagem narrativa do filme. A ausência do prefácio que há no texto literário, com sua estrutura de relato dentro do relato, altera a dinâmica de apresentação dos eventos e o modo como o suspense e a curiosidade inicial são construídos no filme. Enquanto o livro utiliza o manuscrito e a narração de Douglas como camadas que distanciam o leitor dos acontecimentos principais, criando uma sensação de mistério mediado por múltiplas vozes, o filme adota uma abordagem mais direta ao colocar a entrevista de Laura com o Sr. Afonso como a cena inicial. Essa escolha reduz a ambiguidade da “narrativa sobre a narrativa” e centra imediatamente a atenção do espectador nos personagens e suas motivações.

Outro ponto que merece destaque na narrativa fílmica é a simplificação para o espectador da “dupla narrativa” que caracteriza o texto de partida. O diretor opta por eliminar a camada externa do relato e priorizar a progressão dramática. Isso pode ser entendido como uma forma de reforçar a imersão do espectador ao reduzir os níveis de mediação entre a história

e quem a acompanha, uma vez que a ausência do manuscrito e da figura de Douglas enfraquece a reflexão sobre os modos de narração da história e o papel do narrador enquanto intermediário.

A trama acompanha a jovem professora, que é contratada e assume o cuidado de duas crianças e, à medida que ela se aprofunda neste ambiente desconhecido, começa a perceber estranhas ocorrências e sentir a presença de eventos sobrenaturais. A casa, assim como no livro, tem seus corredores escuros e floresta ao redor, o que se torna um palco perfeito para a manifestação deste terror psicológico infundido pelo tio das crianças. Ela viaja de trem até a cidade da fazenda, e é recebida por um cocheiro que a leva até o casarão de carroça. Ela chega na fazenda e, a princípio, o lugar parece bonito e claro, com muitos empregados, e todos com exceção da governanta, Dona Geraldina “Dina”, são sujeitos negros. Essa presença de personagens negro logo no início do filme contextualiza para o espectador o período histórico<sup>40</sup> em que a história se passa., quando muitas empresas tiveram que queimar suas plantações de café e foram à falência, fato que não é dado menção na história, mas que auxilia em entender a época em que os eventos ocorrem. Ao chegar na fazenda e se dirigir aos seus habitantes, Laura percebe que Elisa, uma das crianças que ficará sob seus cuidados, a princípio fica muito tímida e foge da nova professora, e a governanta tenta auxiliá-la com essa aproximação.

*Figura 3 – Indício do contexto econômico da década de 1920*



Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015.

<sup>40</sup> Conforme Schwarcz e Starling (2015), o período em que havia escravizados trabalhando em fazendas no Brasil corresponde majoritariamente ao tempo da escravidão colonial e imperial, entre os séculos XVI e XIX, estendendo-se desde a colonização portuguesa até a Abolição da Escravidão, em 1888, com a Lei Áurea. Durante esse longo intervalo, o trabalho escravo africano foi a principal base da economia brasileira, sustentando atividades como a produção de açúcar nos engenhos do Nordeste, a extração de ouro em Minas Gerais, e, mais tarde, a cafeeicultura no Sudeste, especialmente nas províncias de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Nesse período, esses escravos eram amplamente usados para auxiliar na prática da queima do café excedente das fazendas.

Essas cenas iniciais adicionadas ao filme não existem no livro. Embora tenha sido mencionado muito vagamente o trajeto que a governanta fez até a casa, esses diálogos não estão presentes na narrativa literária, inclusive, a protagonista apenas conhece Flora no dia seguinte à sua chegada. A adição desse diálogo denota que foi uma tentativa de criar também na narrativa fílmica um cenário de mistério e suspense desde o início, o que é perceptível pela forma taciturna com que os personagens reagem com relação à Laura (Virginia Cavendish). Ou seja, de um lado, estariam as crianças, que têm um estranhamento com a chegada da nova governanta na casa e, de outro, a própria governanta que tenta ser minimamente acolhedora com as crianças no novo espaço em que irão conviver; e, assim, a casa passa a ser um espaço de oposição entre Laura e as crianças. Esse tipo de estratégia cinematográfica também serve para criar um vínculo entre o personagem e o espectador. Dessa forma, pode-se associar ao que Martin (2005) diz sobre isso:

O fascínio exercido pelo cinema explica-se, acima de tudo, pela possibilidade que ele dá ao espectador de se identificar com as personagens através dos atores. Mas o que faz o prestígio do grande ator, tanto no cinema como no teatro, é o fato de ele conseguir impor a sua personalidade às suas personagens, continuando a ser ele próprio nas mais diversas personificações. (Martin, 2005, p. 45)

Outro ponto a ser reforçado na construção do espaço no filme é a escolha de tons de cores na filmagem, que é pautada em tons mais terrosos e amarelados. Há regularidade desse tom sem nenhuma mudança até os segundos finais do filme, o que revela uma estabilidade quanto a essa estrutura, conforme podemos verificar na abaixo:

*Figura 4 - Cena inicial de apresentação da fazenda*



Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015.

A escolha cromática de *Através da Sombra* integra-se organicamente à narrativa, uma vez que esta paleta de cores reflete não apenas o cenário em que a história se desenrola – um casarão no interior, em um período histórico marcado pela ascensão das oligarquias – mas

também contribui para uma ambientação psicológica que conecta espaço e narrativa. Esses tons evocam uma sensação de temporalidade, remetendo ao passado e conferindo autenticidade ao espaço rural e aristocrático da época. A cor amarelada pode ser interpretada também como uma metáfora visual para a ideia de decadência, evocando a deterioração do espaço físico do casarão; e de forma figurada dos valores morais e emocionais que permeiam a vida dos personagens. E os tons terrosos reforçam o vínculo com a natureza e o isolamento da fazenda, evidenciando sua desconexão com o progresso urbano e tecnológico do mundo exterior.

Usando a terminologia de Martin (2005, p. 79), podemos perceber que *Através da sombra* produz seus cenários a partir de concepções gerais impressionistas, em que tudo o que compõe o espaço é ao mesmo tempo “escolhido em função da dominante psicológica da ação”. Essa produção de cenários funciona como “paisagem-estado de alma”, mas também expressionista (que, no cinema, foi igualmente forte na Europa na década de 1920, mesmo período do filme), uma vez que o jogo de cores e luzes é trazido mais por aquilo que sua presença comunica do que pela verossimilhança, espelhando explicitamente o “drama simbólico das almas” (p. 80).

Podemos dizer que o uso tom cromático não é uma mera escolha estética, pois, além de contribuir para a estruturação narrativa cinematográfica, ajuda a amplificar a tensão emocional do filme. Como afirma Eisner (1985), no cinema contemporâneo, esse uso simbólico da cor evolui para composições cromáticas que reforçam o aspecto emocional das narrativas e os tons frios e dessaturados criam distanciamento e melancolia, assim como contrastes violentos entre luz e sombra produzem tensão psicológica.

Os tons amarelados e terrosos criam um contraste psicológico sutil com os temas sombrios da trama. Martin expõe que “a cor não existe como absoluto [...] a cor é uma relação entre objeto e o estado psicológico dos personagens” (Martin, 2005, p. 81). No filme de Lima Jr., enquanto evocam calor, nostalgia e familiaridade em certos momentos, as mesmas cores também sugerem opressão e deterioração, especialmente quando combinados com sombras e luzes que reforçam a ambiguidade visual. Essa dicotomia cromática espelha a dualidade da narrativa: um espaço que deveria oferecer proteção e pertencimento, mas que é, na verdade, um cenário de incerteza e assombro. Tanto é assim que a única mudança sutil desse tom apresentado ao longo de todo o filme, só ocorre nos segundos finais da narrativa, com a presença do azul, do preto e do cinza, que, por sua frieza, intensificam ainda mais a sua dimensão sombria.

*Figura 5 - Cena final*

Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015.

Desta forma, observamos que, desde o início, Laura não passará pela fase de deslumbramento com a casa da fazenda, assim como acontece com a governanta nos seus primeiros momentos na mansão de Bly em *The Turn of the Screw*. Logo no início, quando Laura está conhecendo a casa, ela nota a presença de um homem diferente no lado de fora, olhando, e quando volta a olhar, ele não está mais lá. A narrativa fílmica junta dois fatos distintos do livro em eventos simultâneos que seriam o conhecimento da casa e a presença de um estranho em referência ao espectro. Ao assim proceder, o filme estabelece desde o início para o espectador uma marca do tema de suspense da narrativa.

Merece destaque ainda, nesta adaptação, a questão da iluminação. Conforme a narrativa do filme avança, a tonalidade vai ficando mais escura e é sempre reforçado pelos personagens que se faz necessário colocar óleo no gerador pois precisam disso para ligarem as lâmpadas. Essa fala acontece, logo no primeiro jantar, quando Laura tenta falar com a menina novamente e ela foge. Esse lembrete por parte de Laura transforma a questão da iluminação em um elemento narrativo crucial para o andamento narrativo. A sequência de escurecimento do ambiente, acompanhada da excessiva necessidade de alimentar o gerador para ter energia, cria tensão e suspense, bem como ocorre na sua contraparte literária, pela presença de espaços poucos iluminados sempre em momentos de contexto sobrenatural e de tensão. Essa manipulação na luz na narrativa pode ser vista, não apenas como um recurso estético, mas também como um reflexo do estado psicológico dos personagens e da intensificação das forças sobrenaturais presentes na casa. A cena do primeiro jantar, em que a menina se recusa a interagir com Laura, e que a casa parece cada vez mais sombria, exemplifica como a falta de luz intensifica a sensação de isolamento e o medo que permeia a narrativa. A maior diferença que

percebemos com relação ao texto literário é a questão da ambiguidade. Na leitura do livro, percebemos que o foco recai sobre os sentimentos da governanta, como podemos lembrar que suas primeiras impressões sobre a casa, eram positivas:

Recordo, como uma impressão das mais agradáveis, a fachada ampla e clara, janelas abertas e cortinas frescas e um par de criadas à minha espera; lembro o gramado e as flores luminosas e o ruído das rodas no cascalho e as copas unidas das árvores acima das quais, lá no alto, no céu dourado, as gralhas voavam em círculos e grassavam. O cenário tinha uma imponência que o tornava muito diferente da terra natal sem atrativos de que eu provinha. (James, 2007, p. 13)<sup>41</sup>

No filme, em outra perspectiva, o foco recai sobre o sobrenatural e as ocorrências e interações decorrentes dessas aparições com as crianças e com a professora. Outra evidência disso é que a própria mudança da cidade para o campo se dá, não por uma decisão de caráter positivo, e sim por consequência de um estado de luto. O ambiente sombrio reforça o luto da personagem principal em contraste com aquele dos personagens que estão no casarão. Elisa (Mel Maia) está ainda apegada à antiga professora e Antônio sente falta de Bento e da professora também. Em Bly, como vimos anteriormente, as crianças não parecem tanto demonstrar esse luto, mas sim dar forças à paranoia e à ansiedade demonstrada pela nova governanta.

Enquanto a novela, de Henry James, *The Turn of the Screw*, constrói sua narrativa com base em ambiguidades e lacunas interpretativas, especialmente através de um foco narrativo interno que revela as percepções da governanta, *Através da Sombra*, de Walter Lima Jr., adota uma abordagem mais direta ao enfatizar elementos explícitos ligados ao espiritualismo e ao sobrenatural. O filme não apenas se distancia da sutileza jamesiana, mas também reinterpreta a narrativa dentro de um contexto cultural e estético que dá maior visibilidade às manifestações do além. Essa mudança é perceptível em cenas como a do jogo do copo (a ser explorada mais adiante), que escancaram as intenções das crianças e revelam um conhecimento explícito sobre as “entidades” que habitam o casarão, eliminando grande parte da dúvida que permeia o texto de partida.

Essa escolha de Lima Jr. reflete uma adaptação de linguagens, em que o cinema privilegia recursos visuais e sonoros, criando um impacto direto sobre o espectador. Enquanto

---

<sup>41</sup> *I remember, as one of the most pleasant impressions, the broad and light façade, open windows and fresh curtains, and a pair of housemaids waiting for me; I remember the lawn and the bright flowers and the sound of wheels on the gravel, and the interlacing crowns of the trees above which, high in the golden sky, the rooks were circling and cawing. The scene had a dignity which made it very unlike the unattractive native land from which I came* (James, 1898, p. 6).

James utiliza descrições minimalistas e diálogos ambíguos para induzir o leitor a questionar a sanidade da narradora e a veracidade dos eventos, o filme recorre a imagens de vultos, sombras e sons aterrorizantes para materializar o sobrenatural na tela. Conforme Martin (2005, p. 144), “o som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem [...] essa polivalência sensível, essa compenetração de todos os registros perceptivos que nos impõe a presença indivisível do mundo real”. Essa concretização transforma a experiência narrativa, deslocando a tensão da dúvida psicológica do livro para o horror explícito do filme, o que, embora afete a ideia de ambiguidade do texto de partida, insere a história em um contexto mais palatável ao público contemporâneo habituado a convenções auditivas e visuais do gênero de terror.

Quanto à construção da protagonista Laura na narrativa fílmica, a questão da sanidade mental da personagem torna-se também eixo central da narrativa como ocorre com a governanta de James. No entanto, enquanto na novela a percepção distorcida da narradora é a principal ferramenta para explorar o conflito entre o real e o imaginário, no filme, o espaço do casarão e os elementos sensoriais amplificam essa instabilidade. A interação entre a imagem dos vultos e a presença dos sons com a exploração da subjetividade de Laura intensificam sua paranoia, reforçando de forma mais contundente conflitos internos que, no livro, permanecem mais sutis.

Portanto, a adaptação cinematográfica de Lima Jr. não apenas reconfigura o eixo narrativo original, mas também redefine o papel do sobrenatural e do espaço na construção da narrativa. Enquanto *The Turn of the Screw* confia no silêncio, na sugestão e na dúvida, *Através da Sombra* aposta na materialização do medo e na concretude do terror, propondo uma experiência que é, ao mesmo tempo, uma homenagem e uma releitura da obra de James, adaptada às expectativas do público contemporâneo.

No dia seguinte, mostra-se na tela Laura e Elisa na sala de estudos, que é um ambiente claro e grande, cheio de quadros e pinturas deslumbrantes e antigas. Elas se preparam para ir ao jardim, e Elisa a leva para o campo próximo à casa, falando que se está se sentindo triste, pois sua última professora simplesmente foi embora de repente, sem se despedir. Faz então Laura prometer que irá ficar ali com ela, porque ela se sente muito sozinha. Ela então corre até o lago e joga sua boneca dentro dele e, quando voltam para casa, fala para Dina que sua boneca tinha morrido afogada. Na volta para casa, Elisa vê o homem que havia visto antes em cima do telhado.

Esta cena faz uma referência, pelo menos para quem leu o texto literário, à novela de James, na qual a governanta via inicialmente o homem parado na torre, olhando-a de cima para baixo, como analisamos – mas, desta vez, quem o vê primeiro é Elisa, e depois Laura. Neste

momento, Bento (Alexandre Varella), que seria o personagem Quint do livro se encontra no telhado, agachado olhando as personagens de cima para baixo:

*Figura 6 - Exemplo de aparição de Bento no telhado*



Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015.

Percebemos que o ator se encontra centralizado pela câmera, quase misturando-se às cores do telhado e das árvores ao seu redor, reproduzindo na tela uma marca arquitetônica clássica<sup>42</sup> das fazendas de café do contexto da narrativa fílmica. Apresenta-se, portanto, uma fusão visual entre a casa e o homem que são mostrados em tom escuro. Essa fusão, não apenas ressalta sua integração com o espaço, mas também sugere uma camuflagem simbólica, como se o personagem fosse parte intrínseca do cenário e estivesse operando nas sombras – ou “através das sombras” – do ambiente que domina.

Além disso, o homem está fisicamente agachado, e não em pé, como na descrição de Quint na novela de James. Essa escolha subverte a imagem tradicional de uma figura ameaçadora, ereta e imponente, substituindo-a por uma postura que sugere furtividade, vulnerabilidade ou talvez até algo mais animalesco. Esse contraste pode evocar a ideia de um predador silencioso, alguém que observa cuidadosamente antes de atacar, ou, por outro lado, um ser quase humilhado, mais humano do que sobrenatural, tornando sua presença mais ambígua e, por isso, inquietante. O uso da técnica de *contra-plongée* é feito para acentuar o desequilíbrio emocional da personagem, tornando-a visualmente menor frente à imponência do

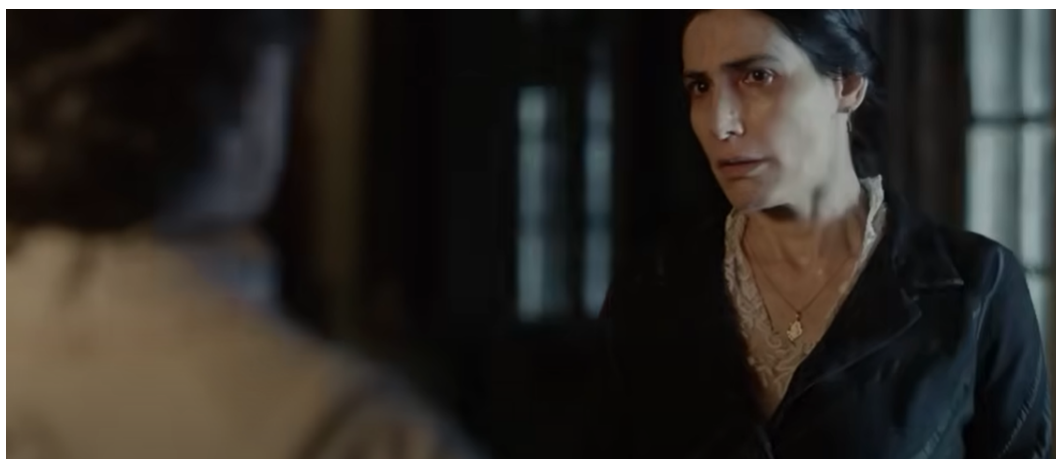
<sup>42</sup> Conforme Lima (2010), as fazendas de café do Brasil, especialmente aquelas localizadas no Vale do Paraíba (Rio de Janeiro e São Paulo) e, posteriormente, no Oeste Paulista, apresentam marcas arquitetônicas clássicas que refletem a estrutura social e econômica do ciclo do café (séculos XIX e início do XX). Essas construções combinavam função produtiva, residência senhorial e controle social, reproduzindo a hierarquia do período escravocrata.

espaço: a casa-grande, as escadarias, as janelas altas. O enquadramento de baixo para cima cria uma tensão visual vertical, que enfatiza o peso da arquitetura e das forças invisíveis que a oprimem.

Laura então questiona a governanta que diz nada ter visto, e que não há ninguém lá, e ela então menciona que Elisa parece ter visto também ao entrar. Quando Elisa fala sobre a partida de sua última professora, que simplesmente foi embora sem se despedir, a cena sugere uma sensação de perda e abandono. Elisa, em uma cena dramática em que o sentimento de desamparo por parte da personagem é evidenciado pela câmera em um *close-up* de alguns minutos, deixando clara a sua carência e o desejo de que Laura fique com ela. Isso também introduz um tema importante no filme: o abandono e a solidão das crianças, que são exacerbados pela presença de figuras que parecem “desaparecer” sem explicação — o que, em certo sentido, se conecta ao mistério em torno das figuras fantasmagóricas e da realidade instável que Laura começará a vivenciar. O pedido de Elisa para que Laura fique com ela sublinha a insegurança da criança e, ao mesmo tempo, antecipa a necessidade de Laura estar presente para protegê-la.

Uma técnica importante que Lima Jr. utiliza nesses momentos mais dramáticos é a iluminação direcionada, que destaca detalhes específicos de objetos e cenários. Isso contribui para manipular o foco do espectador, fazendo com que ele se concentre em determinados elementos que são chave para a narrativa, como os olhos dos personagens, um espelho, uma porta ou um objeto aparentemente comum que, à medida que a história avança, se impregna de uma nova conotação assustadora. Esses objetos iluminados de forma estratégica são uma forma de amplificar a tensão emocional e psicológica. Em algumas cenas, uma luz suave e isolada ilumina um determinado objeto, como uma fotografia, um item que remete a um passado traumático ou mesmo a própria protagonista, enquanto o restante do ambiente permanece em sombra.

*Figura 7- Exemplo da presença da iluminação em cenas de tensão*



Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015.

Essa composição da iluminação, não só reforça o mistério na narrativa, mas também coloca o foco no que é subjetivo e emocionalmente relevante para os personagens, e não necessariamente naquilo que está fisicamente visível ao redor deles. Nesse sentido, a utilização da iluminação pela direção no filme cria uma relação direta com o conceito de espaço cinematográfico como um agente narrativo, destacando sua funcionalidade na construção do aprofundamento psicológico. Como destacado por Gaudreault e Jost (1989), o espaço no cinema não é apenas um pano de fundo passivo, mas um elemento ativo que organiza a percepção do espectador e interage com os significantes narrativos. Ao destacar objetos específicos por meio de luzes estratégicas, o diretor manipula o foco e direciona a atenção para aspectos do cenário que têm implicações emocionais e psicológicas.

Quando estão no escritório momentos depois, Laura avisa que leu uma carta do colégio de Antônio (Xande Valois), e nela diz que ele está voltando para casa pois foi expulso do colégio. Dina (Ana Lúcia Torre) diz ser impossível, pois Antônio é um bom menino. A forma como o espaço se modifica gradualmente a partir da chegada de Antônio é percebida pela neblina e quase falta de luz em todos os momentos. O casarão se torna mais obscuro com sua presença. Todos vão recebê-lo na estação de trem e, quando voltam para casa, o homem está novamente no telhado.

De início, Antônio parece ser o menino doce e querido que Dina havia mencionado. Porém, conforme o dia vai passando, ele começa a desafiar Laura e a discutir com ela a respeito das suas ordens, pois ele dá a entender que é o “homem da casa”, brigando com os empregados sobre a fumaça da queimada das plantações de café e a falta de luz e falando que a professora tem que tocar o piano para ele. A apresentação desse lado mais oculto de Antônio é muito mais rápida e clara para o espectador, pois o seu caráter é desvendado no mesmo dia de sua chegada

na fazenda, o que marca uma diferença importante com relação a Miles, que vai se mostrando gradualmente em *The Turn of the Screw*.

No dia seguinte, Laura acorda com uma espécie de luz no seu rosto. . Ela olha pela janela do quarto e percebe Antônio fazendo movimentos com um espelho que fazem a luz projetar nos seus olhos, fazendo-a acordar. As crianças e Laura vão para o jardim brincar. Eles a vendam e deixam que ela os procure. Neste momento, o ambiente vai se tornando mais sombrio e assustador através da forma como a cena é dirigida e mostrada, que reforça o medo e desespero de Laura procurando as crianças, que fogem dela e ela vai ficando cada vez mais em agonia e desespero. Ela então esbarra no cocheiro, que a ampara e lhe aconselha a ficar com os olhos bem abertos. Ela então olha para o lado e vê uma moça na frente com os braços estendidos em sua direção e tem uma reação de espanto ficando petrificada até que, após alguns minutos, percebe que a moça era apenas fruto de sua imaginação.

À noite, Laura tem um pesadelo e, dizendo ter ouvido vozes, grita por Dina, que vem até a sua cama para acalmá-la, uma vez que está em desespero, acordando-a. Na tela, é mostrada a fumaça envolvendo toda a fazenda por conta de queima de café, como se fosse uma neblina, e como se a casa estivesse sendo tomada por alguma presença sobrenatural.

Figura 8 - A névoa



Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015.

A presença da névoa de fumaça na construção do espaço cinematográfico pode ser vista como um recurso imagético importante utilizado na retextualização do tom gótico e no reforço de sensações de mistério e ameaça na tela. A fumaça age como uma barreira simbólica, separando a protagonista do mundo externo e intensificando a sensação de isolamento e confinamento. Podemos dizer que esse recurso teria a mesma função do biombo discutido anteriormente em *The Turn of the Screw*. Ela distorce a percepção do ambiente, criando um

espaço maleável e carregado de significados subjetivos. A névoa obscurece os limites do espaço físico, potencializando o sentimento de que algo está à espreita, invisível, mas paradoxalmente presente, o que reforça a ideia de que a casa e seus arredores não são apenas cenários, mas participantes ativos na criação do suspense. Essa escolha estética não apenas reforça o clima de suspense, mas também sugere uma tensão entre realidade e fantasia, convidando o espectador a interpretar o espaço como um reflexo das forças psicológicas e sobrenaturais que permeiam a narrativa. Assim, a névoa, além de ser um adorno visual é também um elemento que enriquece a leitura simbólica e emocional do espaço no filme.

No mesmo dia, à noite, as crianças sugerem para Laura jogarem o jogo do copo e o nome Bento aparece. As crianças reconhecem o nome, e, em seguida, aparece a palavra “cuidado”. Logo depois, aparece o nome Júlia, que é o nome da mãe de Laura e a garota fica cada vez mais assustada. Lá fora, está acontecendo uma forte tempestade, indicando que algo sombrio e misterioso está forçando-os a ficarem isolados dentro de casa.

Podemos associar a natureza violenta e caótica da tempestade com o estado de turbilhão emocional de Laura por conta da perturbação sobrenatural que assombra a casa. Nesse sentido, a tempestade isola os personagens, impedindo-os de buscar ajuda e aprofundando o sentimento de aprisionamento.

A cena do jogo do copo em *Através das Sombras* assume um papel central na construção da adaptação cinematográfica, pois é através dela que o filme explicitamente revela as intenções das crianças e intensifica a construção do medo psicológico. Essa cena é, sem dúvida, um dos momentos mais marcantes da narrativa, pois transforma a prática do jogo de comunicação com o além — algo banalizado e culturalmente acessível — em um evento repleto de tensão e significado. Ao contrário da sutileza de *The Turn of the Screw*, de Henry James, que se utiliza de uma narrativa ambígua e da dúvida quanto à real presença sobrenatural para o leitor, a adaptação brasileira se apropria de elementos populares do espiritismo, como o jogo do copo, para tornar essa presença mais tangível e concreta para o espectador.

No contexto do Brasil, o jogo do copo é um passatempo amplamente conhecido entre jovens e adolescentes, o que, por si só, tem uma conotação de inocência e curiosidade juvenil. No entanto, o filme transforma esse elemento cultural em uma chave para o terror. Através dessa prática, as crianças se revelam conscientes de uma “presença espiritual”, uma manifestação do além que é mais do que uma mera brincadeira. O uso do copo, em vez de um tabuleiro Ouija tradicional, localiza a história em um contexto familiar ao espectador brasileiro, o que ajuda a criar uma sensação de proximidade e verossimilhança, ao mesmo tempo que subverte essa familiaridade, atribuindo-lhe uma carga de mistério e periculosidade.

Além disso, essa cena pode ser analisada sob a ótica de como o filme lida com a manipulação do espaço e da percepção dos personagens, se levarmos em consideração e as imagens abaixo:

*Figura 9 - O jogo do copo I*



Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015.

*Figura 10 - O jogo do copo II*



Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015.

A maneira como o jogo do copo é introduzido no filme permite uma experiência sensorial imediata por conta dos seguintes eventos: a imagem do copo se movendo, a reação das crianças, e o ambiente opressor que envolve a cena. A iluminação e os sons também contribuem para o aumento da tensão, criando desconfiança e medo. Nesse ponto, o filme faz uma transição de uma narrativa mais psicológica, como ocorre no livro de James, para uma experiência mais visceral e sensorial, em que os elementos sobrenaturais são apresentados de forma explícita e direta. A cena também se conecta à ideia de que, no filme, o sobrenatural não é apenas uma questão de imaginação ou sugestão, mas sim uma realidade presente e palpável,

algo que não se limita à mente dos personagens, mas invade seu espaço físico e social – e, diferentemente da novela de James, é inclusive convidado e convocado pelos personagens como parte de um grande entretenimento.

O jogo do copo é o ponto de inflexão que estabelece esse novo entendimento: as crianças não apenas estão brincando, mas têm um conhecimento intencional e ativo sobre o sobrenatural, o que as torna agentes dentro do próprio enredo. Essa revelação muda o foco da história, afastando-se da dúvida e abraçando uma narrativa mais tradicional do gênero de terror, onde o espectador é convidado a lidar com a realidade do medo.

Outra perspectiva particular de abordagem do sobrenatural no filme diz respeito à ênfase na questão mística. No livro, as aparições podem ser interpretadas como produto da imaginação da narradora ou como eventos reais, permitindo leituras psicanalíticas, sociais ou metafísicas. No filme, a introdução de elementos ritualísticos e religiosos, como o próprio jogo do copo, remete a práticas espirituais reconhecidas e codificadas culturalmente, o que tende a validar a existência do sobrenatural como um dado concreto da narrativa. Essa estratégia reforça a centralidade do medo do desconhecido, mas direciona um pouco mais a multiplicidade interpretativa que caracteriza a obra de James, focalizando na relação entre crianças, inocência e o desconhecido.

Dina ordena que as crianças durmam e Antônio em seu quarto questiona se Laura ficou com medo e ela diz que não e sai do quarto. Ao passar pelo corredor, ela vê o homem que estava no telhado na janela, a olhando. Ela, então, sai e tenta encontrá-lo, mas não há ninguém lá. Ao entrar em casa encharcada, a criança descreve o homem para Dina e uma das empregadas, dizendo: “É o Bento!” Nesta hora, Laura fala que irá chamar a polícia e Dina diz que não adianta, pois Bento morreu há tempos. Laura então arruma as malas e decide ir embora, pois não está conseguindo seguir com seu trabalho naquele lugar. Antônio a segue a cavalo, mas algo assusta o animal e ele cai, ferindo-se. Isto faz com que Laura volte e cuide dele. Eles conversam no quarto e Laura o confronta sobre ter sido expulso da escola e ele, em contrapartida, a confronta sobre ir embora, dizendo que não consegue viver sem ela. Laura passa mal e é vista na próxima cena vomitando.

Na sequência, mostra-se a capela com sua arquitetura imponente e soturna, intensificando o sentimento de isolamento de Laura. O ambiente, com suas linhas retas, altos tetos e sombras dominantes, amplifica o sentimento de solidão e opressão da protagonista, que se vê cada vez mais isolada dentro de um espaço que deveria ser, teoricamente, um local de refúgio ou de conexão espiritual. Ao contrário de um santuário de paz, a capela é transformada em um labirinto de medo, onde Laura está completamente desprotegida das forças sobrenaturais

que a ameaçam. Por meio de *close-up*, a câmera se concentra em seu rosto, capturando a angústia e a incerteza que a consomem, enquanto os cantos gregorianos ecoam pelos corredores, reforçando a sensação de que ela está à beira de um colapso nervoso. Ela é apresentada de forma diminuta diante da grandiosidade do ambiente, o que visualmente sugere a impotência de Laura frente à situação que ela está vivendo. Esse uso do espaço arquitetônico como um reflexo da sua psicologia é fundamental para intensificar o desespero e a incerteza que a acomete.

De acordo com Bachelard (1978), o espaço é mais do que um simples “container” de eventos; ele é um fator ativo na experiência emocional dos personagens, e, no caso de *Através das Sombras*, o espaço se torna um reflexo da turbulência interna de Laura. Além disso, a música, com os cantos gregorianos reverberando pelos corredores do templo religioso, contribui para o efeito de claustrofobia e agitação. A combinação de som e espaço – tal como vimos nas descrições ao longo na novela, no filme, cria uma sensação de que a personagem está sendo consumida por forças maiores que ela. E essa questão pode ser associada a um tema recorrente em muitos filmes de terror que exploram a relação entre os personagens e o espaço como reflexo da batalha interior. O fato de a capela, um local normalmente associado à paz, ser manipulada de forma a intensificar o conflito interno de Laura, é uma escolha artística inteligente que fortalece a narrativa e a torna ainda mais perturbadora.

Laura, ao se dar conta da presença de seres sobrenaturais na fazenda, tenta avisar para Dina que as crianças estão em perigo. Dina não acredita nela, fala que ela acredita em Deus e que Laura apenas está nervosa pois não está acostumada a viver isolada na zona rural. Antônio escuta a conversa entre as duas e, nesse momento, o tema de religiosidade é reforçado. A religião é usada como um escudo que protege de algo ruim, mas que, apesar dessa proteção, o “mal” permanece à espreita, como mostra o próprio diálogo observado por Antônio. Esta cena revela uma dinâmica interessante e complexa de uma dualidade entre a fé e o sobrenatural no filme, se consideramos os eventos narrativos supracitados com relação ao jogo do copo, a catedral e este próprio diálogo. Assim, o diretor utiliza elementos visuais e narrativos para construir uma crítica sutil à religiosidade como escudo contra o desconhecido e, ao mesmo tempo, para evidenciar a persistência do mal, mesmo diante da fé.

Mais uma vez, mostra-se na tela uma neblina espessa de fumaça e Laura se dirige a até o fogo, e, ao se aproximar, vê a figura de Bento. A composição da cena faz uma sugestão de que a personagem estaria chegando ao inferno, e que o espectro seria um ser capaz de fazer o mal.

Figura 11- Aparição de Bento em meio às chamas



Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015.

Neste momento, a fumaça e a neblina obscurecem a visão e dificultam a percepção do que é real. Elas também criam uma sensação de desorientação, desconforto e limitação, reforçando características essenciais do gênero de terror e suspense. Esses elementos físicos do espaço têm a função de bloquear a clareza e a compreensão, o que ecoa o estado psicológico de Laura, que se encontra imersa em um cenário onde a realidade e a fantasia se confundem. Além disso, a câmera, por meio de um plano panorâmico vertical ascendente (Martin, 2005), mostra Bento a começar pelas botas e vai subindo lentamente até seu chapéu. A focalização gradual das botas até o chapéu do personagem novamente funde sua figura ao espaço ao seu redor, tal como ocorre na paleta de cores em relação ao telhado na Figura 5, reforçando sua integração e impacto simbólico no cenário. Essa técnica traduz visualmente a percepção de Bento como uma figura quase mítica ou ameaçadora, em harmonia com o contexto de incerteza e maus presságios.

Ao discutir os elementos atmosféricos em construções narrativas, Bachelard (1978) afirma que eles têm a capacidade de criar uma realidade onírica, em que as fronteiras entre o real e o imaginário se tornam fluídas. A neblina, em particular, pode ser associada ao desconhecido, ao oculto, a esse espaço entre a luz e a escuridão onde as ameaças se escondem, tornando-se uma metáfora do próprio estado emocional da protagonista, que não sabe se está sendo guiada por uma alucinação ou se as forças sobrenaturais que a cercam são reais.

A fumaça, por sua vez, ao eclipsar Bento na tela (Figura 11), pode ser interpretada como indício visual do *status* do personagem como uma presença maligna, pois serve para obscurecer sua verdadeira natureza, tornando-o uma figura ambígua, difícil de definir, mas igualmente ameaçadora. Essa imagem visual, como uma forma de representação do inferno, pelo menos na tradição da cultura cristã e ocidental, faz referência ao espaço como um reflexo simbólico da

moralidade e da natureza do personagem. A conexão com o inferno sugere a transgressão e o castigo, e o fato de Bento aparecer dessa maneira em um espaço repleto de fumaça e fogo reforça sua associação com o mal, com algo destrutivo e corruptor.

Na visão de Genette (1980), o espaço é muitas vezes um personagem por si só, com o poder de influenciar e refletir as experiências internas dos personagens. Neste caso específico, podemos dizer que, mesmo não sendo personagens propriamente dito, a fumaça e a neblina ampliam a tensão emocional de Laura, criando um espaço visual que comunica sua incerteza e angústia, enquanto o fogo e as sombras intensificam a presença ameaçadora de Bento. Esse uso do espaço solidifica a ideia de que o ambiente físico tem um impacto direto no estado psicológico da protagonista e nos acontecimentos da narrativa fílmica, bem como ocorre em *The Turn of the Screw*. A partir deste momento, Laura corre para dentro da casa, começa a ouvir barulhos e vozes, mas quando chega nos cômodos não vê ninguém. Ela chora e se mostra muito perturbada.

Primeiramente, o desaparecimento da carta de Laura e a subsequente percepção de Elisa da imagem no espelho dão uma conotação de incerteza e perturbação. O espelho, como objeto simbólico, pode ser interpretado como um portal entre diferentes realidades, entre o visível e o oculto. No contexto do horror, ele também pode refletir a duplicidade do real e do imaginário, como uma representação da alienação da protagonista e da maneira como ela vê o mundo ao seu redor. O espelho, então, se torna um espaço ambíguo, que revela tanto a verdade quanto a ilusão, ampliando o mistério que cerca os eventos sobrenaturais. A ação subsequente de Laura, entrando no quarto de Elisa e destruindo os pertences da antiga professora, reflete uma tentativa desesperada de purificação – de tentar “vencer” a ilusão.

Ao destruir os objetos da professora e jogá-los pela janela, Laura demonstra disposição de rejeitar a presença da antiga moradora como uma tentativa de erradicar o mal que sente estar se instalando na casa.

Figura 12 - A destruição das roupas



Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015.

O uso do *plongée*, onde a câmera fica em um ângulo superior, ou seja, com a perspectiva de cima para baixo, tem um impacto técnico e narrativo significativo. Esse enquadramento coloca a personagem em uma posição visual de inferioridade, sugerindo vulnerabilidade, impotência ou até mesmo submissão diante da situação. No contexto de Laura destruindo os pertences da antiga professora, a escolha de filmá-la dessa maneira cria a impressão de que ela está sendo observada ou julgada por uma força superior, seja essa força metafórica (sua própria consciência ou o peso das circunstâncias) ou literal (o mal invisível na casa).

Martin (2005) aponta que ângulos inclinados e posicionamentos verticais podem intensificar a dramaticidade de uma cena ao manipular a posição relativa do espectador em relação ao personagem. A visão “do alto” distancia o espectador emocionalmente, reforçando o sentimento de isolamento da personagem, ao mesmo tempo que sugere que há algo maior que ela – uma força ou presença que a supera. Além disso, o movimento de jogar objetos pela janela filmado dessa perspectiva acentua a dramaticidade do gesto, transformando-o em uma espécie de ritual de purificação que é, ao mesmo tempo, desesperado e insuficiente. Essa escolha também pode simbolizar a tentativa de Laura de “elevantar-se” acima de sua condição, tentando controlar ou banir as forças malignas. Contudo, o ângulo superior reflete como suas ações estão sendo, na realidade, pois a própria narrativa sugere que a luta contra essas forças transcendeu o domínio do que é manejável ou racional.

Além disso, o posterior ato de pôr fogo nos objetos também remete ao espaço simbólico de purificação. No caso de Laura, o fogo simboliza uma tentativa de expulsar o mal e a angústia que ela sente, além de criar uma ruptura com o passado e o que ele representa para ela, ao mesmo tempo que a cena também explora a reação dos outros personagens, como os empregados, que rezam ao redor do fogo.

Posteriormente, Elisa rouba um pente do meio dos pertences e corre com ele, e Laura vai atrás. Ela joga o pente no lago e grita que odeia Laura. Quando elas voltam para dentro, Dina está arrumando as coisas e diz que não reconhece mais as crianças. Neste momento, o filme trouxe um lado obscuro dos acontecimentos, sendo um argumento para a manifestação do gótico na representação dos espaços, com imagens que fazem o espectador questionar também o que pode ter acontecido naquele casarão. Dina acusa Laura de estar tentando salvar as crianças e de estar agindo de forma errada. Ela então leva Elisa embora da casa. Laura e Antônio assistem da janela, e Laura vaga pelos corredores, mostrando como se estivesse perdida naquele momento, não sabendo o que fazer, e os empregados fogem dela, como se ela estivesse com uma doença contagiosa. A escolha do corredor como espaço de transição enfatiza a sensação de perda e confusão da personagem; afinal, os corredores são locais que conectam diferentes espaços, mas também funcionam como limiares entre o conhecido e o desconhecido, o que se alinha perfeitamente com a insegurança e o desespero de Laura, que, ao vagar pelos corredores, não sabe mais qual caminho seguir ou como reagir aos eventos que a cercam.

Além disso, o ato de os empregados fugirem de Laura adiciona uma camada de estigmatização e isolamento. O espaço da casa caminha cada vez mais para uma prisão simbólica para a protagonista, refletindo a maneira como ela é percebida pelos outros personagens. O comportamento dos empregados pode ser interpretado como uma manifestação do medo e da rejeição, amplificado pelo ambiente sombrio e pela luz que começa a piscar. Neste mesmo momento, as luzes piscam e o ambiente vai ficando escuro e Laura questiona por que Antônio não reclamou com os empregados sobre a luz e ele fala que quem manda é ela, virando então o jogo, pois claramente ele é quem estava mandando em tudo desde que voltou da escola. Esse uso da iluminação, como visto em outras partes do filme, contribui para a criação de um ambiente de incerteza e tensão. A luz intermitente, ao falhar e escurecer, simboliza a ruptura da realidade de Laura, que está cada vez mais imersa em um mundo onde as linhas entre o real e o sobrenatural se confundem. Além disso, o fato de Laura questionar Antônio sobre a luz e ele responder que “quem manda é ela” sugere uma inversão de papéis e uma dinâmica de poder alterada. Quando ela pensava ser a autoridade da casa, ela agora se vê sob o controle de Antônio, que se revela como a verdadeira figura dominante, embora sua autoridade tenha sido manipulada por forças externas e sobrenaturais. Isso também é refletido no espaço, pois o controle de Antônio sobre o ambiente é visível no fato de que ele é o único que não questiona as condições da casa, enquanto Laura é consumida pela ansiedade e pela falta de controle.

Na cena final, o casarão está escuro e tomado pela neblina como se estivesse se fechando em torno deles. A neblina que toma o ambiente, aliada à escuridão crescente, reforça a sensação

de que a casa está sendo engolida, simbolizando a total dominação do mal e a perda irreversível de controle de Laura e Antônio sobre o que está acontecendo, conforme exposto na Figura 3. Ademais, o fato de o filme terminar abruptamente, sem resolução clara, é uma escolha que deixa o espaço “em aberto”. A casa, agora tomada pela neblina e escuridão, parece um reflexo da psique dos personagens, especialmente de Laura, que se vê perdida e indefesa diante de forças que não consegue compreender. O “fechar-se” da casa remete, portanto, à ideia de aprisionamento emocional (Gaudreault e Jost, 1989; Bordwell, 1986).

Isso também sugere uma decomposição da estrutura psíquica representando o estado mental de Laura, que é cada vez mais corroído pela dúvida, pelo medo e pela perda de controle. A transição entre o espaço físico e o psicológico no cinema permite uma leitura de que o ambiente, como a mente dos personagens, é vulnerável e sujeito a forças externas, muitas vezes invisíveis, que desafiam a razão e a sanidade. Esse efeito espacial é, portanto, um reflexo das dinâmicas psíquicas que ocorrem dentro dos personagens, sugerindo que, no final, a casa não é apenas um local de perseguição, mas o próprio reflexo do processo de desintegração emocional e mental de Laura.

À luz do exposto, ao compararmos o espaço na novela *The Turn of the Screw* de Henry James e no filme *Através das Sombras* de Walter Lima Jr., podemos afirmar que os dois textos se utilizam de ambientes fechados e confinados para evocar o crescente desespero psicológico dos personagens. Na novela de James, a mansão de Bly funciona como um espaço de ambiguidade e desintegração, com sua arquitetura e vastidão isolada contribuindo para o sentimento de confinamento da narradora e seu questionamento constante sobre o que é real. A casa de Bly é, assim, uma representação da psique da narradora, com seus corredores labirínticos e espaços sombrios funcionando como metáforas para os sentimentos de paranoia e incerteza que a envolvem. No filme *Através das Sombras*, o espaço se torna igualmente crucial para a construção do clima de terror psicológico e a mansão do Sr. Afonso, assim como a casa de Bly, é um local de confinamento emocional.

No entanto, enquanto James mantém uma ambiguidade no que diz respeito à natureza do sobrenatural, Lima Jr enfatiza mais explicitamente os elementos espirituais, como visto na cena do jogo do copo. Além disso, a casa, envolta por neblina e sombras, reflete o crescente controle das forças sobrenaturais sobre os personagens, especialmente sobre Laura, ao mesmo tempo que se vale de elementos ligados ao contexto do Brasil da década de 1920. Enquanto James opta por deixar muitas das inquietações sobrenaturais em aberto, permitindo que o leitor questione as motivações e a sanidade da narradora, Lima Jr. concretiza essas inquietações com a presença física e tangível das forças sobrenaturais, cujos efeitos são sentidos diretamente

através da manipulação do espaço e do ambiente. A ausência de clareza na novela é substituída por um jogo visual no filme, onde o espaço e os objetos carregam um peso simbólico maior, como nos momentos em que objetos e personagens são destacados pela iluminação, ou quando o espaço parece literalmente se fechar ao redor de Laura.

Em suma, as abordagens desses dois trabalhos estéticos, embora semelhantes no uso do ambiente como elemento narrativo, apresentam nuances distintas, especialmente quando se considera a forma como o sobrenatural é abordado em cada obra. Neste contexto, é interessante observar como *The Turning*, uma adaptação cinematográfica mais recente de *The Turn of the Screw*, mostrará um distanciamento de ambas as produções anteriores. A análise de *The Turning* nos permitirá explorar, a seguir, um caso particular de como os diretores contemporâneos reinterpretem não apenas a narrativa psicológica, mas também o espaço como um personagem vivo e pulsante dentro da história, questionando, assim, como a percepção do espaço e do que é ou não sobrenatural evoluiu nas adaptações cinematográficas ao longo do tempo.

### 6.3 O espaço em *The Turning*

O filme *The Turning* (2020), sob a direção da diretora ítalo-canadense Floria Sigismondi, oferece uma releitura da obra *The Turn of The Screw* onde o simbolismo do espaço e a construção imagética desempenham papel fundamental na articulação temática. Sigismondi, reconhecida por sua inclinação estética para obras góticas e pela exploração do terror calcado em *jumpscare*<sup>43</sup>, imprime sua marca autoral em uma narrativa que se propõe a atualizar o tom de suspense e inquietação para um público contemporâneo. Ao analisar *The Turning*, partimos da ideia de que Sigismondi adota uma estética predominantemente sombria, quase monocromática, reforçada por uma coloração fria e desolada que sublinha o aspecto de mistério e sobrenatural, e que essa escolha de paleta cromática enfatiza o gênero do filme, e contribui para o foco na construção das crianças como o núcleo perturbador da história.

*The Turning* parece optar por uma visão mais contemporânea e até mais direta do ambiente como um lugar de perigo iminente, refletindo uma mudança nas expectativas do público da década atual do século XXI. Ao transitar para esta análise, é importante considerar como o filme reinterpreta os elementos clássicos da novela de James, ao mesmo tempo que

---

<sup>43</sup> Conforme Prince (2004), *jumpscare* é um recurso cinematográfico típico do gênero terror, usado para provocar susto súbito e intenso no espectador por meio de uma quebra abrupta na imagem, no som ou no ritmo narrativo. Ocorre quando há uma situação de silêncio, tensão ou expectativa, seguida por uma interrupção brusca, como um grito, um ruído alto, um corte de montagem rápido ou a aparição inesperada.

introduz novas camadas de complexidade ao espaço, ajustando as dinâmicas entre os personagens e o lugar em que estão confinados. Portanto, a análise de *The Turning* nos permitirá explorar, a seguir, um possível exemplo de como os diretores contemporâneos reinterpretam não apenas a narrativa psicológica, mas também o espaço como um personagem vivo e pulsante dentro da história, questionando, assim, como a percepção do espaço e do que é ou não sobrenatural evoluiu nas adaptações cinematográficas ao longo do tempo.

Um dos primeiros pontos a se considerar é o material promocional da distribuição do filme. *The Turning* prioriza uma das crianças em seu pôster, com uma composição quase monocromática, remetendo à iconografia tradicional do terror sobrenatural, o que contrasta com o de *Através da Sombra*, que utiliza a figura de Laura de olhos vendados, em tons amarronzados, remetendo à discussão da cegueira e revelação gradual dos eventos no filme.

O pôster de *The Turning* dialoga com a função das crianças na narrativa enquanto catalisadoras do medo e do desconhecido, desempenhando papel importante na criação de expectativas do público, e ainda alinhando-se mais diretamente às convenções do terror psicológico hollywoodiano.

Figura 13- Comparação das capas dos dois filmes analisados pela tese



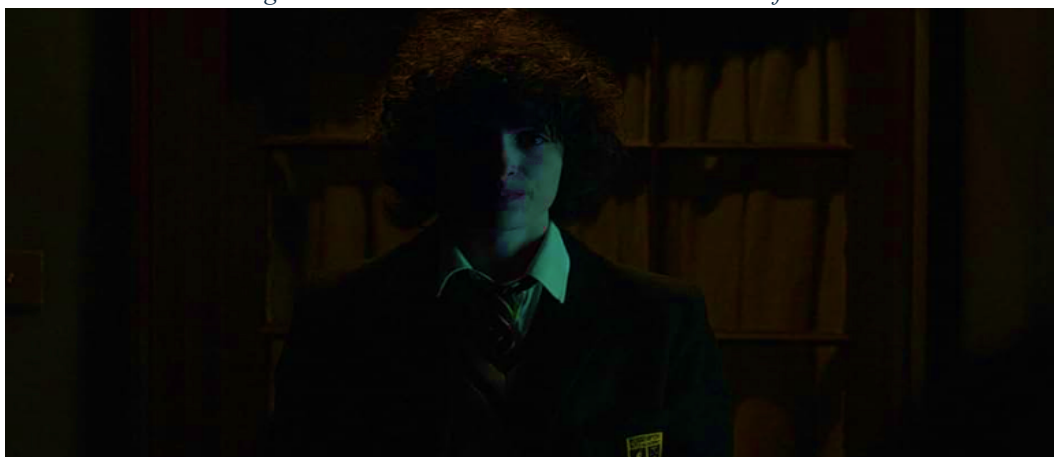
Fonte: SILVEIRA, Walter Lima Jr. 2015; SIGISMONDI. Flórida. 2020.

A composição da imagem de capa do filme *The Turning* transmite, de forma visualmente impactante, elementos clássicos do gênero de terror, ao mesmo tempo que sugere pistas sobre os temas e a dinâmica narrativa da obra. A escolha por retratar as crianças com expressões sérias e ligeiramente irônicas evoca um sentimento de ambiguidade, insinuando que elas carregam segredos sombrios e possivelmente desempenham um papel central na

manifestação do mal presente na narrativa. Essa construção imagética reflete um dos aspectos fundamentais da trama, em que as crianças não são apenas vítimas, mas também elementos catalisadores do conflito psicológico e sobrenatural, marcando uma diferença importante com relação ao texto de partida.

Além disso, o uso particular da iluminação na capa é também significativo. A menina, mais iluminada, sugere pureza e inocência, características que estão em consonância com a descrição de Flora na novela de Henry James como uma jovem encantadora e cativante. Em contraste, o garoto é retratado em um desfoque sutil, com sombras mais densas ao redor de seu rosto, o que amplifica o senso de inquietação e insinua uma possível ameaça latente – recursos que muitas vezes se repetem cinematograficamente ao longo de todo o filme, fundindo-o. Essas imagens da capa reforçam o tom sombrio que se funde à presença do espaço ao longo da narrativa. É o caso da construção de Miles que, desde o primeiro momento de apresentação, é mostrado como parte integrante da casa numa relação quase simbiótica.

*Figura 14 - Sombras densas no rosto de Miles no filme*



Fonte: SIGISMONDI, Flória. 2020.

Essa estratégia narrativa reflete a ambiguidade moral de Miles, e reforça o sentimento de desespero e apreensão que permeia toda a obra. Ademais, o detalhe das mãos cadavéricas na direção das crianças adiciona uma camada simbólica à composição narrativa. Esses elementos remetem diretamente à presença dos fantasmas na narrativa e antecipam de certa forma a ideia de intromissão do sobrenatural no mundo dos vivos e destacando a vulnerabilidade das crianças frente às forças que as circundam.

Essa sobreposição de elementos visuais – iluminação, composição e simbolismo – observados no cartaz de divulgação, cria uma estética que sintetiza os principais temas do filme,

alinhando-se à proposta narrativa de *The Turning* enquanto reinterpretação contemporânea do texto de partida.

Um dos primeiros elementos a ser levado em conta é a iluminação. Esse tom de imagem mais escuro, com predominância de cores frias, dá a narrativa um tom de tensão, de mistério e de medo que capta a atenção dos espectadores. e que domina o filme inteiro.

*Figura 15 - Uso predominante de cores em The Turning*



Fonte: SIGISMONDI, Flória. 2020.

Diferentemente da versão brasileira, que trouxe tonalidades mais amarelas, remetendo a algo antigo, *The Turning* destoa dessa identidade visual e segue outro caminho, buscando trazer para a realidade atual os acontecimentos narrados na literatura.

O filme, embora não tenha o mesmo título do texto de partida, faz referência a ele em sua construção narrativa pela temática apresentada e a utilização dos mesmos nomes dos personagens, o que, a nosso ver, pode ser analisado sob duas perspectivas. Por um lado, essa escolha favorece a identificação imediata por parte daqueles que conhecem o texto de Henry James, permitindo uma associação direta entre o filme e o material de origem. Tal abordagem favorece o contato com o texto de partida, criando uma expectativa de que o filme se empenhará em se consolidar enquanto obra adaptada no sistema de chegada. Por outro lado, essa mesma relação declarada (Hutcheon, 2011) pode gerar uma antecipação crítica, ao convocar comparações mais rigorosas entre o longa-metragem e o livro, o que pode resultar em uma avaliação menos favorável caso a adaptação não alcance o nível esperado em sua reescrita da literatura para o cinema. Assim, a decisão de trazer os mesmos nomes do texto de partida carrega tanto potencial de fortalecimento quanto de fragilidade na recepção crítica e de público da obra cinematográfica.

Kate Mendell, nome dado neste filme para a jovem governanta do livro, é interpretado por Mackenzie Davis, que atuou em outros filmes de terror de sucesso de bilheteria como *Terminator* (2019), de Tim Miller e *Speak No Evil* (2024), de Christian Tafdrup. Assim, a narrativa fílmica nomeia a personagem narradora, o que dá a ela a mesma força de uma identidade que tem no texto de partida.

Outro aspecto importante na construção da narrativa fílmica é a adição de eventos da história de vida da governanta, trazendo informações sobre a sua mãe, questões pessoais e familiares que geram gatilhos conforme o enredo se desenrola. Em um dos casos, por exemplo, há uma informação de que a mãe da personagem principal apresenta problemas mentais e está em uma clínica para tratamento.

No filme *The Turning*, a jovem Kate é uma professora que acaba sendo contratada para trabalhar como babá em uma antiga mansão, para cuidar de duas crianças órfãs que perderam seus progenitores em um trágico acidente de carro, próximo à mansão. Diferente da novela, o filme reelabora todo o contexto em que a história vai ser contada, ressignificando a função da protagonista e adicionando uma motivação para o desenvolvimento dos eventos narrativos, fazendo uma conexão com a nossa realidade do século XXI de como as crianças ficaram órfãs.

No início do filme, vemos uma mulher fugindo em uma noite escura, com uma criança olhando pela janela e um pesado portão se fechando, ela consegue abrir, mas é rapidamente atacada pela figura de um homem. A partir da cena inicial impactante, que nos coloca diante de uma fuga desesperada e um ato violento, o filme estabelece um clima de tensão que se intensifica a cada momento. Com uma fotografia cuidadosa e uma trilha sonora inquietante, que reforça o gênero, a produção conduz o espectador por um labirinto de mistérios e segredos, onde a linha entre o real e o imaginário se torna cada vez mais tênue.

Através de um corte, a imagem é transferida para duas mulheres conversando sobre um novo emprego que uma delas havia conseguido. Não fica claro que tipo de emprego ela conseguiu e o teor da conversa dá uma conotação de mistérios. Fico claro que ela irá se mudar para uma cidade no campo, onde mora uma menina com alguns empregados para se tornar professora e governanta dessa casa. Sabe-se que uma das condições impostas pelo tio da menina, que a contratou, é que ela cuide da casa sozinha, sem incomodá-lo com ligações ou cartas. Antes de partir, Kate vai em uma clínica psiquiátrica visitar sua mãe, que está isolada dos demais, pintando dentro de uma piscina vazia. De início quando Kate fala com ela, ela não responde, mas quando ela menciona o novo emprego ela lhe dá uma pintura e começa a cantar. Ela beija a mãe e sai da clínica. Neste momento aparece a estrada que leva ao casarão, e ela é

sinuosa e cheia de natureza, mas as árvores são secas em maior parte, mostrando que a estação parece ser entre outono e inverno e deixando o ar sombrio e criando certo suspense.

Ao mesmo tempo que a diretora Floria Sigismondi tenta trazer elementos góticos e vitorianos, de horror, ela se utiliza de estéticas modernas e atuais. A cinematografia mostra cenas escuras, com luzes e *takes* que dão um caráter assombroso, criando um senso de agonia e desespero. A história se passa em um casarão no interior de New England, que é, ao mesmo tempo belo e tenebroso, servindo de lugar ideal para o acontecimento dos eventos que se seguem. Como as imagens dos espaços são de uma época mais atual, o senso de isolamento completo é de partida é ressignificado, pois, com as novas tecnologias de acesso à comunicação como o uso o frequente de telefones e de locomoção, como a utilização de carros para acesso rápido à cidade, apresentam-se, então, novas forma de exploração do ambiente gótico.

*Figura 16 - A chegada de Kate à mansão*



Fonte: SIGISMONDI, Floria. 2020.

Logo na primeira visão da casa, vê-se que esta é grande e antiga. O movimento de câmera se desloca para uma perspectiva como se alguém a estivesse observando chegar da janela. Kate se surpreende com o tamanho da casa e vai em busca da entrada. Ela bate na porta e toca a campainha, mas não há resposta. Ela passa pelo jardim e por um grande lago e chega finalmente em um lugar que mostra como se fosse um bebedouro cheio de cabeças de bonecas. Ali, ela conhece a senhora que cuida das crianças e da casa, senhora Grose.

A senhora a leva para dentro do casarão, apresentando os cômodos, deixando Kate surpresa com a quantia de cômodos da casa. Elas vão até a cozinha, onde a senhora conta que as crianças ficaram órfãs após os pais sofrerem um terrível acidente de carro, logo após o portão principal, e que as crianças tinham visto tudo. Kate pergunta onde está Flora e a senhora Grose diz que ela está no estábulo e a mostra onde é. Kate caminha e adentra o estábulo para procurar

por Flora e chama pela menina, porém ninguém responde. Ela entra em alguns lugares do estábulo e se assusta com um dos cavalos. Flora então aparece e diz que não irá contar onde estava. Uma égua aparece e Flora diz que a égua quer a maçã que está na bolsa de Kate, surpreendendo-a por saber que há uma fruta em sua bolsa. Elas conversam um pouco e Flora sai correndo para o que parece um labirinto e ela vai correndo e falando para Kate que é possível se perder neste labirinto. Kate então pergunta sobre os amigos de Flora e ela responde rapidamente que não tem amigos.

Ao entrarem novamente na casa, Flora mostra alguns quadros para Kate e menciona a antiga professora, Srta. Jessel. Ela aponta que não vai na ala leste da casa pois não quer ir lá. Kate acha estranho, mas não questiona mais nada, notando ser uma ala bem escura e triste. A menina então lhe mostra seu quarto, que é bem iluminado e grande. Kate fica impressionada com o tamanho do cômodo. Elas entram em uma sala de costura que pertencia a tia avó de Flora e ela conta que sua antiga professora usava as máquinas de costura para fazer roupas para ela.

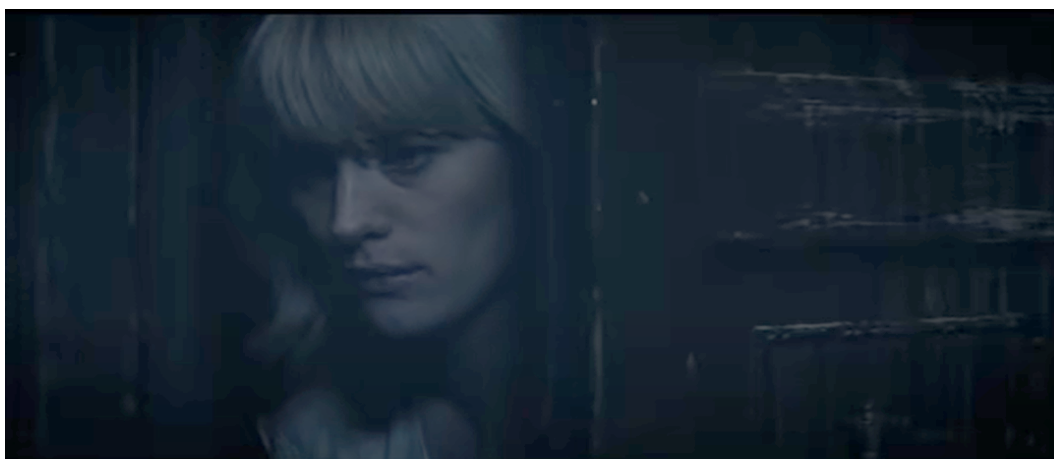
Mais tarde, Flora, Kate e a senhora Grose estão na cozinha comendo e Kate sugere que elas saiam da propriedade para fazer algo divertido. Ela é advertida para que não a leve para fora da propriedade, pois a menina não sai de lá para nada, o que sugere a existência de um segredo sombrio e perigoso vinculado ao local. Essa restrição, aparentemente arbitrária, instiga a pensar que algo de muito ruim pode acontecer se a menina se aventurar além dos limites da mansão. Essa proibição, aliada à insistência de Flora para que Kate não a abandone, cria uma sensação de claustrofobia e intensifica a sensação de que algo sinistro está prestes a acontecer naquele ambiente. Assim, as personagens da mansão são introduzidas de maneira gradual e trazendo um tom de que há algum mistério apresentado de forma subliminar na casa, refletindo o clima de mistério e tensão psicológica que domina toda a narrativa.

Após o jantar, vê-se na tela um grande corredor e Kate entra no quarto de Flora, que fala que está preocupada que ela, assim como a Senhorita Jessel, vá embora dali. Ela arruma a menina para dormir e promete que não irá partir como a sua antecessora fez. Quando ela se levanta para fechar a janela, vê a presença de um vulto, e isso a assusta. Ela então vai até o corredor e olha para fora da casa, de forma suspeita, mas não vê mais nada.

Em seguida, entra em seu quarto e começa a desfazer as malas, se assustando com um manequim que fica lá, e o coloca de pescoço virado para dentro do ateliê. Ela tira os alfinetes que estavam em outro manequim e de repente uma máquina de costura começa a funcionar sozinha, a assustando mais uma vez. Ela põe o pé no pedal para parar e depois sai do quarto. Ao sair, o manequim vira a cabeça para o lado novamente. Kate se deita na cama e começa a ouvir barulhos e vozes, como se tivessem mais pessoas na casa. Ela começa a andar pelo

corredor em busca dessas vozes e entra em um cômodo escuro que, apesar das vozes virem dele, está vazio. A cortina se enrola nela e ela sente que algo está seguindo-a. Ela então abre uma porta e Miles, irmão de Flora, está do outro lado. O garoto diz que ela precisa ir embora, e que não deveria estar ali.

*Figura 17- A falta de iluminação constante em The Turning*



Fonte: SIGISMONDI, Flória. 2020.

Novamente, apresenta-se outra alteração na narrativa filmica, tanto com relação ao texto de partida quando ao filme brasileiro. No livro de Henry James, e no filme de Walter Lima Jr. o garoto inicialmente é mencionado como se estivesse voltando para casa alguns dias depois da chegada da governanta, ou seja, ela não teve contato com ele nos momentos iniciais na casa, apenas com Flora que estava morando na mansão junto da Sra. Grose e dos empregados, pois Miles estudava em um internato apenas para rapazes e que ficava em outra localidade.

A menção do paradeiro do personagem é feita da seguinte forma na obra de partida:

Oh, não tenho a pretensão”, consegui rir, “de ser a única. Meu aluno, segundo entendo, deve chegar amanhã? Amanhã não, senhorita: chega na sexta-feira. Virá pela diligência, como a senhora, sob vigia do guarda, e depois, a mesma carruagem que a trouxe vai pegá-lo”. Disse então que o mais apropriado, cordial, e amistoso a fazer, pela ocasião da chegada da carruagem, era que eu fosse esperar por ele na companhia da irmãzinha; a ideia agradou tanto a Senhora Grose que eu interpretei seu agrado como se fosse uma promessa calorosa – graças aos céus, nunca desmentida! – de que estaríamos unidas em todas as questões. Oh, ela realmente estava muito alegre pela minha presença! (James, 1898, p. 14)

O tempo no texto cinematográfico estabelece a sequência de eventos, mas também comunica informações cruciais sobre o contexto narrativo, como data e duração, que influenciam a percepção do espectador. Em *Através da Sombra*, dirigido por Walter Lima Jr., a chegada da criança que faz remissão a Miles é intencionalmente postergada, criando um

espaço narrativo em que a tensão e o mistério são gradativamente construídos, alinhando-se à lógica do suspense psicológico. Em *The Turning*, dirigido por Floria Sigismondi, a aparição mais precoce do personagem sugere uma dinâmica distinta, privilegiando o impacto imediato e a inserção mais direta na trama. Essa escolha reflete uma estratégia narrativa que dialoga com a expectativa do público contemporâneo por ritmos mais rápidos e entregas narrativas menos difusas.

Conforme observa Martin (1971), o cinema emprega múltiplos meios para situar o espectador em relação ao tempo, sejam eles explícitos, como legendas ou referências históricas, ou implícitos, como elementos de cenário ou figurino. A escolha do momento exato da entrada de Miles em cada adaptação não apenas localiza a narrativa no tempo, mas também altera a duração emocional e psicológica do suspense.

Se o tempo é camada indissociável do espaço, o fato de Miles ocupar o espaço desde o início em *The Turning* revela um tratamento diferenciado da temporalidade e da espacialidade na narrativa cinematográfica. Ao introduzi-lo mais cedo, o filme reorganiza as dinâmicas do espaço narrativo e físico, atribuindo-lhe uma centralidade que altera significativamente a construção das relações e tensões no enredo.

Quando Miles está presente no espaço desde o início, ele estabelece imediatamente sua influência sobre o ambiente e os demais personagens. O espaço, que deveria funcionar como um refúgio ou um local de segurança, é transformado em um cenário de ameaça iminente, dominado pela presença perturbadora do personagem. Assim, não há nenhuma fase de “encantamento” para a preceptora como havia na novela de James – desde o início, o espaço é ameaçador. E quando Miles ocupa o espaço desde o início, ele simbolicamente contamina o ambiente, transformando a mansão e seus arredores em extensões da sua complexidade psicológica e de suas ambiguidades. Essa ocupação inicial cria uma tensão espacial, pois o ambiente não se permite ser apresentado como um local a ser descoberto e se transforma em uma arena de conflito onde tanto a governanta (na diegese) quanto o público (fora da diegese) são confrontados pela influência de Miles.

Em resumo, a presença antecipada de Miles também subverte expectativas em relação ao espaço como local de descoberta progressiva. Em vez de um território a ser explorado, o espaço está “preenchido” e “modificado” pela presença de um elemento disruptivo, o que reforça a ideia de que o espaço não é estático, mas sim dinâmico e mutável conforme os personagens o habitam. Em *The Turning*, essa estratégia narrativa amplia a tensão, pois o espaço físico torna-se reflexo do espaço psicológico, intensificando o desconforto e a sensação de claustrofobia emocional.

Outro momento relevante para a construção do novo enredo na tela é quando Kate, no dia seguinte, encontra o diário da Senhorita Jessel e lê as observações que ela fez sobre Flora e seu aprendizado. Ela escuta as crianças brincando na sala e vai até lá. Miles pede desculpas por ter agido daquele modo e Kate elogia seu suéter, e ele fala que um velho amigo deixou pra ele, seu instrutor de equitação, que morreu. Ele começa a falar sobre montaria e equitação com ela, quando o telefone toca e Flora atende. É o diretor da escola de Miles que está pedindo para falar com um responsável. Kate atende o telefone e parece assustada com as informações, porém quando volta para a sala fala apenas que ele gostaria de passar algumas instruções para Miles visto que ele está fora da escola naquele momento.

Kate pede que Miles retire a louça do café da manhã e ele fica irritado com a sugestão, visto que seria a senhora Grose que deveria fazer esse trabalho. Ele sai da sala. Kate então aproveita o momento para contar para senhora Grose que Miles foi expulso da escola por agredir outro colega e a senhora fica horrorizada falando que ele é um menino inocente e não seria capaz de tal ato. Kate está tentando dar aula para Flora enquanto Miles está batendo na porta jogando uma bola de tênis e ela está visivelmente incomodada com o barulho. Kate então pergunta para a menina sobre o comportamento do irmão, e cansada do barulho, se levanta e pede para que ele pare. Miles fica nervoso e joga a bola com força, saindo dali.

Nesse instante, a casa é mostrada de longe, com seus longos corredores, quadros e lagos. Kate vê novamente a presença de um vulto entrando no quarto de Miles e entra lá para falar com ele, questionando se ele está com alguém em seu quarto e ele diz que não. Ela tenta conversar com ele e ele diz que a perdoa, por ser nova, mas ela se ressentiu pelo fato de que ele era quem deveria se desculpar. Kate se sente envergonhada ao perceber que ele entrou no banheiro para usá-lo e deixou a porta aberta e está olhando para ela, então ela sai do quarto.

Como podemos ver, a mansão, assim como é descrita no livro, se apresenta no filme como um espaço vasto e labiríntico, representando tanto a solidão quanto o mistério que envolvem os personagens e o ambiente. O fato de a casa ser grande e isolada serve como um reflexo da crescente alienação e do crescente desconforto que Kate experimenta à medida que vai interagindo com os moradores da mansão. A presença de quadros e lagos na parte externa também é significativa, pois são frequentemente usados no gênero gótico para sugerir a presença de algo ou alguém do passado — neste caso, o ambiente pode estar repleto de histórias ou de traumas não resolvidos. No caso de *The Turning*, o espaço físico da casa se torna um personagem em si, com seus próprios segredos que contribuí para a construção da tensão psicológica.

E quanto à situação em que Kate vê um vulto entrando no quarto de Miles, o jovem garoto que ela foi contratada para cuidar, é mais um elemento que cria uma sensação de suspense e insegurança. A governanta, por mais que esteja tentando entender o comportamento de Miles, também é arrastada para uma dinâmica perturbadora. O fato de ela questioná-lo sobre a presença de alguém no quarto reflete seu crescente desconforto e a incerteza sobre o que está de fato acontecendo na casa.

À noite, Kate está no quarto falando ao telefone com sua ex-colega de quarto, contando sobre o seu novo emprego e sobre as crianças. Ela entra no ateliê e vê pela janela o que parece alguém se afogando na piscina. Ela desliga o telefone e corre para a piscina, e, ao se jogar na água e as luzes acenderem, percebe que se trata de uma boneca. Neste instante, um vulto a agarra e ela sai ofegante e assustada da piscina, vendo que as crianças estão rindo. Ela esbraveja com elas e, quando chega na casa, a senhora Grose pergunta o que houve e ela não responde. Ela então entra na banheira quente e nela submerge, pensando no que tinha acontecido, e novamente ela vê um vulto e se assusta. Ela se deita na cama e decide manter o abajur aceso ao invés de apagar. A visão da boneca se afogando na piscina representa uma clara ilusão criada pela mente de Kate, fruto do estresse e da crescente paranoia que a assombram. Essa alucinação visual reforça a ideia de que a protagonista está perdendo o contato com a realidade, cada vez mais imersa em um mundo de pesadelos e obsessões.

Nesta cena, a iluminação no filme faz um jogo de contraste entre luz e sombra de uma maneira que amplifica a ambiguidade e a sensação de que algo está fora de ordem. A casa em que a história se passa é antiga e remota, o que evoca uma sensação de opressão. Muitas cenas são iluminadas com fontes de luz fracas ou naturais (como luz do luar ou luzes baixas de velas e lâmpadas), criando sombras profundas que obscurecem parte do cenário. Esse uso de sombras não apenas oculta detalhes, mas também cria a impressão de que algo desconhecido está sempre à espreita, sugerindo ao espectador que o mal pode se esconder nas partes escuras da casa, ou até nas partes escuras da mente dos personagens.

Em muitas situações da narrativa fílmica, a iluminação é opaca e desbotada, o que transmite uma dualidade entre sensação de desolação e desconforto. As tonalidades de azul e verde pálido são comuns, evocando uma sensação de morte e melancolia. Essas cores neutras intensificam a sensação de solidão e distanciamento emocional, características essenciais do terror psicológico. Esse tipo de iluminação também faz com que a personagem principal pareça isolada, tanto fisicamente na mansão quanto emocionalmente em relação à realidade e ao que está acontecendo ao seu redor, muitas vezes por meio do desfoque da câmera com relação a objetos em volta, como no exemplo abaixo:

*Figura 18 - As cores aliadas ao distanciamento*



Fonte: SIGISMONDI, Floria. 2020.

Na imagem acima, Kate está com medo devido à suspeita de um fantasma estar perto dela e a câmera apresenta um recurso de desfoque que faz uma referência à perturbação em que a personagem se encontra neste momento da narrativa.

Ao amanhecer, Kate acorda com Miles fazendo carinho no seu rosto, e ele explica que tirou uma aranha do seu rosto. Kate se assusta e fala que ele deve bater quando a porta estiver fechada, e ele alega que achou que ela estivesse acordada pela luz acesa. Eles conversam e ela o pergunta o que havia acontecido na escola. Miles explica o que aconteceu e diz que tem saudade de seu pai. Ele chega próximo a ela e ela o manda ir para o quarto dele se deitar. Ele pergunta se ainda pode ensiná-la a andar de cavalo no dia seguinte e ela concorda.

No dia seguinte, Miles aparece segurando o cavalo e Kate tentando cavalgar. Ao bater no cavalo, Kate se sente incomodada e ele explica o motivo pelo qual precisa bater. Flora, entediada, pede para eles irem a cavalo a um local bonito ali perto da casa. Kate os segue nos cavalos e vê um lago bonito e a paisagem mostra algumas folhas secas e outras floridas. Kate desce do cavalo para olhar a paisagem e vê que tem peixes no lago. Flora grita e ela vê um passarinho comendo um dos peixes, o espanta o peixe fica se retorcendo quase morto. Miles então pisa violenta e repetidamente no peixe para que ele se livre da dor e por fim diz que nada deveria ficar sofrendo, e que por isso o matou, deixando Kate bastante incomodada com a sua atitude. Logo em seguida, quando eles se afastam do local surge a imagem aproximada de um corvo na tela que recolhe peixe morto. Através da focalização da câmera nos animais e do caráter grotesco dessas imagens, intensifica-se na narrativa a sugestão da onipresença da morte e dos maus presságios que permeiam todo o filme.

Figura 19 - O foco da câmera no corvo e no peixe



Fonte: SIGISMONDI, Flórida. 2020.

Assim, como ocorre na obra de Henry James, o terror psicológico e as linhas tênues entre o sobrenatural e o real, são bem exploradas no filme, mas a abordagem dessas questões é diferente: no livro, temos a figura de uma narradora ambígua, no caso a governanta, que segue questionando sua sanidade e a veracidade dos eventos que testemunha, enquanto, no filme, retrata-se a personagem principal como uma pessoa de sanidade mental questionável e instável, cujas alucinações auxiliam na criação do enredo, tornando essa discussão na narrativa mais simples de ser compreendida. Como consequência, o tom de suspense da trama de partida de alguns pontos onde usualmente eram esperados, são arrefecidos e, em alguns casos, substituindo pelos *jumpscares*.

Em uma cena no interior da casa à noite, apresentam-se as três personagens principais em situações diferentes, mostrando certa normalidade no ambiente: Flora brincando com suas bonecas no escuro, a senhora Grose fazendo comida e Kate se olhando no espelho. Kate percebe Miles atrás dela e se assusta quando ele pula nela e ela bate sua cabeça. De repente, em um sobressalto, Kate acorda e, tanto a personagem quanto o espectador, percebem que foi apenas um pesadelo. Ela volta a dormir e acorda de manhã, e quando abre seus olhos demora a focar e ver que é Flora que está lhe esperando. A menina diz que queria confirmar que ela ainda estava lá.

É, por meio desses sobressaltos e “sustos”, que constantemente acometem a personagem, que o filme apresenta um traço particular na sua construção narrativa. Há um trabalho minucioso na construção de um cenário fantasmagórico que busca intensificar a experiência sensorial de medo e suspense para o público. Tal efeito é alcançado por meio de

uma direção de arte que explora o contraste entre tons opacos e a presença inquietante de vultos que surgem nas margens do campo de visão da protagonista, potencializando a sensação de ameaça iminente. Esses elementos visuais são complementados pela adição recorrente de *jumpscares* — momentos de susto súbito —, estrategicamente inseridos em cenas de tensão crescente, criando uma experiência de ansiedade para o espectador e reforçando a natureza perturbadora da mansão e das circunstâncias que cercam Kate.

Além disso, a utilização de *jumpscares* não se limita a provocar sustos isolados, mas funciona como parte de uma estratégia narrativa que dialoga com o estado psicológico da protagonista. Esses sustos não apenas refletem a presença do sobrenatural, mas também materializam o descontrole emocional de Kate, enfatizando o seu isolamento e a sua luta interna em um ambiente onde a lógica e a segurança são continuamente subvertidas. A escolha por explorar elementos como sombras e movimentos periféricos, aliados à trilha sonora tensa e às pausas dramáticas, cria um cenário que vai além do terror explícito, envolvendo o público em uma experiência que mistura horror psicológico e visual.

Esse tratamento do espaço no filme de Floria Sigismondi contrasta com a abordagem do filme de Walter Lima Jr, que adota uma construção mais tradicional, em que a mansão funciona como um símbolo da repressão e do passado retraído. Enquanto o longa brasileiro utiliza o espaço como um pano de fundo repleto de significados implícitos, *The Turning* opta por uma interação mais explícita e visceral, transformando o ambiente em um campo de batalha tangível entre o natural e o sobrenatural. A mansão não é apenas um lugar físico, mas uma entidade que participa ativamente na narrativa, moldando a experiência dos personagens e do público.

As técnicas utilizadas que produzem esse efeito de tensão e atemorizam o espectador servem como um elo de conexão entre ele e o personagem, buscando criar uma ligação de ordem psicológica com os sentidos que estão sendo transmitidos em tela, conforme idealizado por Martin (2005):

A analogia que justifica a aproximação não aparece de maneira direta no conteúdo da imagem e é o pensamento do espectador que efetua a ligação. Pertencem a este tipo, em primeiro lugar, as transições mais elementares, quer dizer, as mudanças de planos baseadas no olhar; esta técnica é evidente no campo-contracampo (a conversa entre duas personagens mostradas alternadamente), mas justifica também a maioria das ligações de planos que, à semelhança de uma personagem que olha, fazem suceder a imagem daquilo que ela vê ou daquilo que procura ver; neste último caso, é o pensamento da personagem que está na base da ligação do plano, ou mais exatamente, a sua tensão mental. Trata-se, de certa maneira, de um campo-contra-campo mental. (Martin, 2005, p. 113)

Ainda, sob essa mesma linha de pensamento, vale ressaltar a adição dos efeitos sonoros dos *jumpscare*s como catalisadores de sensações aos espectadores. Para Martin (2005), o som pode ser empregado como contraponto ou contraste à imagem, e cada uma dessas funções pode ser explorada de maneira realista ou não-realista, o que oferece ao realizador, como ele definiu, quatro possibilidades distintas para organizar as relações entre imagem e som, em contrapartida com a unidade visual do cinema mudo, além do fato de que o som não precisa se limitar a uma fonte visível na tela, mas pode, e frequentemente é dessa forma, se situar fora de campo, como é refletido no longa *The Turning* (2020), que está sendo objeto do presente estudo.

Outro fator importante a ser destacado, ainda na temática dos efeitos sonoros, é que, dentro do gênero de terror, uma forte característica que une os filmes e que também faz parte da definição desse gênero, são os ruídos que se transformam em ferramentas auditivas para instigar aquele arrepio na espinha e o sentimento de tensão em determinadas cenas dos longas. Não é incomum, quando vemos um filme de terror, que barulhos que, diariamente, não possuem tanto destaque, passem a ser amplificados em cenas que precedem um *jumpscare*. Alguns exemplos se tornaram clichês, como o barulho de porta de madeira rangendo enquanto abre ou fecha, ainda, o barulho do sussurro do vento contra as janelas de vidro e seu uivo fantasmagórico, trazendo um toque a mais de frenesi para quem está assistindo.

Em outro momento do filme, a senhora Grose aparece arrumando algumas coisas e explica que são pertences de Miles que chegaram da escola. As crianças chegam correndo e permanecem brincando de pega-pega em volta dela e gritando. Kate pede para que elas parem, mas eles não a obedecem, fazendo com que a senhora repreenda Kate. Miles olha para ela e adivinha que ela teve pesadelos na noite anterior. Kate oferece um passeio de carro, deixando Flora apreensiva e a senhora Grose rapidamente lembra que ela não deve sair da propriedade. Miles pensa em uma solução e diz a Flora que vai perguntar ao amigo especial deles se ele deixa que eles saiam de casa, e, ao perguntar, o amigo responde afirmativamente parecendo deixar Flora mais tranquila e eles seguem.

Quando estão no carro, indo em direção aos portões, passando pela floresta seca, Flora começa a perceber que está se distanciando da casa e começa a entrar em desespero e ficar cada vez mais apreensiva. Ela começa a gritar para Miles, que não quer ir, e sai correndo do carro. Miles fala para Kate que ele sabe do que ela tem medo, e que então não adianta ela deixar as luzes acesas à noite, porque isso não irá protegê-la. Kate os segue até o estábulo, incomodada, e é impedida de falar com Flora por Miles, que discute com ela, a criticando falando que ela assustou demais a menina e pede para deixá-los em paz. Kate reage para que ele não se dirija a ela daquela forma, mas, como ele continua, ela decide que vai embora e sai da propriedade.

Ela segue até o porto, onde para o carro próximo a uma cabine telefônica e liga para sua ex-colega. Como o semblante visivelmente mais feliz, Kate fala com a colega e conta que, naquele momento Miles a odeia, e que Flora não está falando com ela mais uma vez. Fala ainda que sente que as crianças não querem que ela fique na mansão. Sua ex-colega sugere então que ela fale que irá embora e que volte a morar com ela, mas, ao fim da conversa, Kate decide ficar, pois havia prometido isso a Flora. Ela conclui a ligação e retorna para a casa.

De volta à casa, Kate tenta conversar com a senhora Grose a respeito do comportamento das crianças, e esta explica que, após os pais morrerem, Miles tomou a posição de senhor daquele espaço, mandando em tudo e em todos que lá estavam. Explicou ainda que Miles sumia com seu professor de equitação por horas, o Sr. Quint, e que ele era muito bruto e morreu por estar andando a cavalo bêbado e ter se machucado após uma queda. Kate entra em alguns cômodos e, ao se deparar com espelhos e quadros, ela vê alguns vultos e corre para longe dali. Ela pega o diário da Senhorita Jessel novamente e lê sobre Quint, sobre como ela tinha medo dele, que entrava em seu quarto sem permissão, e isso a assustava muito, fazendo com que ela não se sentisse segura.

Kate olha para a janela e, através dela, vê Miles, entrando no labirinto a cavalo e vai atrás dele. Neste momento, o labirinto é mostrado cheio de névoa e escuro, um espaço brumoso, dando a impressão de um cenário sombrio e triste.

*Figura 20 - O uso da névoa junto ao labirinto*



Fonte: SIGISMONDI, Flória. 2020.

Após adentrar aquele local, ela encontra Flora e cai do cavalo. Após a queda, ela então acorda novamente e percebe que, mais uma vez, se tratava de um sonho. Em seguida, vê um vulto pedindo a ajuda dela e chorando muito. Ela então percebe que é a Miss Jessel, da foto que colocou no diário, que Quint tirou dela dormindo.

A presença do labirinto, além de ser um cenário físico, funciona como uma metáfora para a mente de Kate, cada vez mais perdida em um mundo de incertezas e mistérios. A névoa que envolve o local simboliza a confusão e a desorientação da protagonista, que se vê presa em uma realidade distorcida.

Outra situação que reforça o caráter sombrio associado às crianças, que aumenta à medida em que a narrativa se desenvolve, é a cena do desenho. Nessa cena, vemos Flora desenhando e ela diz que está fazendo um desenho de Kate, e que, nesse desenho são retratadas ela e Miss Jessel. A imagem causa muito medo em Kate, pois mostra a ex-professora em contornos disformes como se fosse algo sobrenatural e não humano. Por meio de um *close up*, o desenho mostra-se desarmonioso em que o tamanho de Miss Jessel é completamente desproporcional ao tamanho da criança.

*Figura 21- O close up da câmera no desenho*



Fonte: SIGISMONDI, Flória. 2020.

Ao ver a imagem distorcida do desenho, a personagem fica perturbada e as crianças a lembram que ela havia prometido brincar com eles. Eles explicam que a brincadeira consiste em eles se esconderem e ela tentar achá-los com uma lanterna. Durante a brincadeira, ela anda pela casa enquanto as madeiras do piso rangem, dando a uma situação trivial um tom mais tenso. Ela encontra Flora, que diz que morreu. Kate pede ajuda para encontrar Miles e Flora recusa, por estar morta. Ela corre pela casa e vê vultos e outros elementos sobrenaturais e fica com muito medo. Ela chega na cozinha e as crianças estão comendo com a Senhora Grose. Kate acusa Miles de criar jogos para ela, irritando a senhora. Uma imagem aparece no espelho fazendo sinal para ela fique em silêncio e que não conte nada. Kate então se retira e vai até o quarto, e neste instante sente uma mão andando pelo seu corpo, como se estivesse empurrando-a para dentro. A maçaneta do quarto se mexe e ela fica cada vez mais apreensiva. Além disso,

a construção do suspense na cena também é reforçada através de efeitos sonoros que alternam com o silêncio. Então, Flora abre a porta do quarto e diz que não consegue dormir, pois está tendo muitos pesadelos e pede para dormir com Kate.

Como podemos ver, em nenhum momento da narrativa há uma tentativa de explicação de eventos sobrenaturais, seja em nível de crença religiosa ou pura e simplesmente fantasia. Assim, o sobrenatural, em *The Turning*, está completamente entrelaçado ao desconhecido e ao perturbador.

Aprofundando mais o suspense e a tensão entre os personagens, na cena do dia seguinte, Kate percebe que a senhora Grose leu a carta que Kate recebeu de sua mãe, com desenhos para ela, comentando que espera que a doença da sua mãe não seja genética. Ela fala ao telefone com a mãe e relata que está presenciando eventos estranhos no seu ambiente de trabalho. Enquanto isso é mostrado acima da mãe de Kate a imagem de um desenho parecido com o da Senhorita Jessel feito por Flora. Kate vê um vulto próximo ao lago, segue o espectro, mas acaba sendo derrubada na água. Neste lago denso e escuro, Kate consegue ver o corpo submerso da Senhorita Jessel. Assustada, ela corre para a casa à procura de Flora. Chegando no quarto, ela vê fantasmas de pessoas na cama e começa a entender que a ex-professora teria sido abusada pelo senhor Quint e que ele provavelmente a matou. Neste momento, o fantasma do professor de equitação então a vê e a ataca, aplicando toda sua força sobre ela. A senhora Grose então entra no quarto e a encontra no chão ofegante sem entender o que está acontecendo. Kate explica o ocorrido e a senhora se recusa a acreditar, afirmando que ela estaria inventando tudo aquilo. Kate a acusa de saber de tudo e esconder os fatos e, só então, a senhora Grose confessa que matou o professor para proteger a família. Neste momento, o fantasma de Peter Quint aparece e derruba a senhora da escada, matando-a.

Mais uma vez, o filme não deixa clara a resolução dos eventos. Na última cena, é dado a entender que tudo que aconteceu foi apenas uma visão de Kate ao ver as artes produzidas pela mãe, dando à narrativa filmica um fim abrupto, focando no mistério e deixando os espectadores tentando entender o que de fato ela tinha visto.

Assim, se fizermos uma associação da forma de apresentação do suspense nos filmes *The Turning* e *Através da Sombra*, podemos dizer que esses elementos de construção do tom das narrativas vão além de simples sobressaltos e sustos repentinos, adquirindo uma dimensão simbólica que reflete os estados emocionais das personagens principais e suas lutas internas com relação a traumas e inseguranças. E algumas situações na narrativa justificam esse argumento. O movimento do manequim, por exemplo, aparentemente inexplicável, como mostrado na Figura 22, pode ser interpretado como um catalisador para a desconfiança de Kate.

Essa ação, que beira o sobrenatural, reforça a ideia de que algo de muito estranho está acontecendo na mansão. Além disso, a manipulação da realidade, sugerida pela movimentação do manequim, cria uma sensação de desorientação e insegurança em Kate, que começa a questionar a própria sanidade.

*Figura 22 - O olhar atento de Kate ao manequim como seu secreto “duplo”*



Fonte: SIGISMONDI, Flórida. 2020.

Nesta cena, além do forte teor apelativo da imagem, acrescentam-se ainda a audição de barulhos e as vozes, combinadas com a sensação de ser seguida, o que intensifica o sentimento no espectador de que Kate não está sozinha na mansão. E essa percepção de múltiplas presenças, mesmo em cômodos aparentemente vazios, contribui para a construção de um ambiente opressivo e claustrofóbico do filme. A ausência de uma explicação racional para esses fenômenos aumenta a sensação de mistério e intensifica a angústia da personagem.

Ao tratar do som como elemento importante de marcação do tom em narrativas fílmicas, Martin (2005) define os ruídos em duas distinções: os naturais e os humanos. Os primeiros se referem aos fenômenos sonoros presentes na natureza, como vento, chuva, mar e afins. Os segundos referem-se àqueles que são produzidos pelo ser humano ou que provém de artefatos construídos por ele, como, por exemplo, barulho de automóveis, máquinas, músicas e as palavras.

A manipulação do som em *The Turning* traz consequências para a construção do espaço no filme pela utilização de um espaço auditivo que potencializa a imersão do espectador, projetando a sensação de medo e tensão. A ausência de uma correspondência clara entre o som e a origem visível da fonte sonora faz com que o espectador seja constantemente desestabilizado. O som ocupa o campo narrativo de maneira não-realista, criando uma

discrepância entre o que vemos e o que ouvimos. Isso não apenas amplia a carga emocional de uma cena, mas também contribui para a formação de um espaço “permeado” por forças invisíveis e distorcidas, um espaço que reflete a psique dos personagens. Nesse sentido, em *The Turning*, a constante sobrecarga sensorial, advinda dos sons inesperados e dos saltos dramáticos da trama, transforma a mansão em um local de fricções e tensões que são tanto espaciais quanto psicológicas.

Essa desconexão entre som e imagem também se manifesta através do uso da profundidade de campo, conforme sugerido por Martin (2005), que se torna uma ferramenta para criar uma realidade concreta e sensorialmente rica. O som deslocado de seu campo visual, aliado à manipulação de planos e à montagem que foca em elementos isolados do cenário, ajuda a desestabilizar o espaço e a manter um desconforto constante. A distância entre o som e a sua representação visual resulta em uma percepção fragmentada do ambiente, onde as fronteiras do espaço físico da mansão se tornam difusas, com áreas nunca completamente iluminadas ou reveladas, criando um lugar de incerteza e perigo.

Esse tratamento do espaço, no entanto, não se limita à simples criação de um ambiente de terror: ele se torna também um reflexo das inquietações psicológicas e dos conflitos internos das personagens. Ao manipular a percepção sensorial do público, *The Turning* efetivamente transforma o espaço físico da mansão em uma metáfora para a mente perturbada dos seus moradores. O lugar se transforma, assim, não apenas em um cenário para os eventos sobrenaturais, mas numa extensão da experiência psicológica dos personagens, um espaço onde o desconhecido e o incontrolável prevalecem. A constante transição entre o visível e o invisível, o palpável e o intangível, realça a sensação de que a casa é um organismo vivo, que reage e se adapta às emoções e aos medos dos seus habitantes.

Em suma, a manipulação do som e da imagem em *The Turning* não serve apenas como uma técnica cinematográfica de criação de tensão na estrutura narrativa, mas também como uma construção mais profunda do espaço enquanto entidade psicológica. A utilização do som fora de campo, aliada à manipulação da profundidade de campo e das sombras, transforma a mansão num espaço de tensão constante, onde o medo e a ansiedade não são apenas resultados de eventos sobrenaturais, mas da interação do espectador com os espaços e sons que surgem de maneira inesperada e inquietante, desafiando as expectativas e a percepção da realidade.

Tais escolhas também são muito utilizadas para retratar as aparições vistas por Kate e essa sensação de que algo está errado, o que devemos ressaltar como sendo um ponto produtivo de releitura da sensação que o livro de Henry James nos traz em determinados momentos.

Vejamos, por exemplo, a seguinte passagem do texto literário, que reflete o argumento elucidado:

Esse pensamento sustentou-me o bastante para cruzar a soleira e fazer uma nova pausa. Eu ouvia tudo com uma nitidez sobrenatural; imaginava as coisas mais fantásticas a partir do que ouvia; me indagava se a cama do menino também não estaria vazia e se ele também não estaria fazendo uma espreita secreta. Foi um momento profundo e silencioso, ao fim do qual meu impulso cedeu. Ele estava muito quieto; podia ser inocente; o risco era hediondo; portanto, tive que me afastar. Havia uma presença nos jardins – um vulto furtivo ansioso por encontrar a sua presa, uma visita com quem Flora tinha encontro marcado; não era, certamente, a visita que ofereceria um interesse lógico ao meu menino. Hesitei de novo, mas por outros motivos e apenas momentaneamente; então, fiz a minha escolha. Havia quartos vazios em Bly, e era apenas uma questão de escolher o mais apropriado. Este logo se provou ser um que se apresentava no térreo – embora acima dos jardins – situado no ângulo sólido da casa que a que me referi como a velha torre. (James, 2007, p. 40)<sup>44</sup>

Mesmo que, no contexto do filme, não seja narrada a cena descrita acima, a sensação que nos traz é semelhante, como, por exemplo, quando a câmera foca em Kate e, ao fundo, podemos ver uma névoa, um vulto escuro, de uma mulher, como se estivesse a observando. Essa técnica é chamada, pelos cineastas, de ocularização. De acordo Aumont e Marie (2006), esse conceito foi proposto por Jost (1987), que, buscando tratar da complexidade relacional entre o saber e o ver em uma narrativa fílmica, teve a ideia de adaptar a terminologia de Gérard Genette e incluir a esse conceito na noção de focalização. Para Jost, a focalização coloca em evidência os saberes relacionados ao personagem, o narrador e o destinatário, enquanto a ocularização é voltada para o que a câmera enxerga, relacionando-a ao que pode ou não ver o personagem, que se completa com a noção de auricularização dos personagens, que corresponde à escuta e audição em geral. No caso da cena supracitada de Kate, podemos identificar que se trata de uma aplicação da técnica de ocularização interna primária, conforme definição abaixo:

Essa ocularização pode ter várias configurações. Primeiro caso: quando a materialidade de um corpo está marcada no significante, imóvel ou não, ou a presença de um olho permite, sem ter de necessariamente recorrer ao contexto, com que se identifique um personagem ausente da imagem. Trata-se, nesse caso, de sugerir o olhar, sem obrigatoriamente ter de mostrá-lo; para tanto, a imagem é construída como índice, como um vestígio que permite ao espectador estabelecer uma conexão imediata entre aquilo que vê e o instrumento de captura das imagens que gravou ou

---

<sup>44</sup> *This thought held me sufficiently to make me cross the threshold and pause again. I heard everything with a kind of supernatural distinctness; I imagined the most fantastic things from what I heard; I asked myself whether the boy's bed might not be empty, and whether he might not be lurking there himself in some secret way. It was a profound and silent moment, at the end of which my impulse gave way. He was very still; he might be innocent; the risk was hideous; I therefore had to withdraw. There was a presence in the garden — a stealthy figure, anxious to get hold of somebody; a visitor with whom Flora had an appointment; it was not, certainly, a visitor who could possibly be of any logical interest to my boy. I hesitated afresh, but on other grounds and only for a few seconds; then I had made my choice. There were empty rooms at Bly, and it was only a question of selecting the right one. This presently proved to be one that presented itself on the ground-floor — though high above the gardens — in the solid corner of the house that I have spoken of as the old tower (James, 1898, p. 53).*

reproduziu o real, pela construção de uma analogia à sua própria percepção. (Gaudreault e Jost, 1989, p. 80-81)

A manipulação do espaço visual, com a presença de sombras, névoas e distorções em cada um dos filmes na percepção dos personagens, intensifica a sensação de que a casa é, em si, um personagem ativo, que reflete e amplifica as tensões emocionais dos indivíduos nela presentes. Em *The Turning* (2020), de forma mais contundente, a manipulação do espaço se torna ainda mais explícita através da combinação de som e imagem, com a utilização de efeitos de *jumpscare* e sons fora de campo que desestabilizam a percepção do espectador. A casa, aqui, se torna um local ainda mais perturbador, onde as fronteiras entre o real e o sobrenatural são constantemente borradas. Mais do que em *Através da sombra*, a presença de elementos fora de campo e a fragmentação do espaço visual em *The Turning* contribuem para uma sensação de desorientação, onde o medo é amplificado não apenas pelo que é mostrado, mas também pelo que é sugerido, através do som e da manipulação da visão.

Em suma, a análise do espaço nas três obras revela como o ambiente pode ser mais do que um simples cenário para os acontecimentos da trama. Ele é também um reflexo das emoções e da psicologia dos personagens, sendo manipulado de maneiras distintas para gerar tensão e fortalecer o tema do medo e do sobrenatural. Cada filme explora de forma particular como o espaço, através de elementos, tais como sombras, distorções visuais, sons e iluminação, pode ser utilizado para criar o terror psicológico, colocando o espectador em constante estado de alerta e desconforto.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o objetivo central desta tese, buscou-se demonstrar que os deslocamentos intersemióticos não se limitam a transposições técnicas entre linguagens, mas se configuram como reinterpretações culturais, estéticas e simbólicas que dialogam de modo dinâmico com os contextos de produção e recepção. A hipótese de que o espaço atua como operador de sentido ativo nas adaptações cinematográficas de *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James, foi confirmada a partir de uma análise comparada e qualitativa. A investigação evidenciou que o espaço, nas obras fílmicas *Através da Sombra* (2015) e *The Turning* (2020), não apenas ambienta a narrativa, mas desempenha papel central na construção de valores simbólicos e tensões culturais.

Ao longo desta tese, procurou-se responder à pergunta-problema que norteou a pesquisa: de que maneira os processos de adaptação cinematográfica de *The Turn of the Screw* transformam os elementos espaciais e narrativos em diálogo com os contextos culturais de recepção? A análise dos filmes em questão demonstrou que ambos reconfiguram o universo gótico jamesiano a partir de estratégias distintas: no caso do filme brasileiro, sob a direção de Walter Lima Jr, isso ocorreu principalmente através da estratégia de deslocamento do enredo para uma fazenda cafeeira do início do século XX, conferindo ao gótico um contorno histórico e social marcado por resquícios do patriarcalismo e da estrutura colonial; no caso do filme estadunidense, dirigido por Floria Sigismondi, a principal estratégia foi situar a narrativa em uma mansão contemporânea, ressignificando o espaço como metáfora para o colapso psíquico dos personagens.

Cada capítulo da tese buscou oferecer um recorte analítico que, somado aos demais, consolidou o percurso interpretativo aqui empreendido. Após o capítulo inicial da introdução, o segundo capítulo apresentou os fundamentos teóricos relativos à tradução intersemiótica (Diniz, 1998; Plaza, 2012) e à espacialidade narrativa (Certeau, 1994; Bachelard, 1978), estabelecendo o espaço como categoria estética, perceptiva e cultural. Em seguida, no terceiro capítulo, recuperaram-se aspectos da trajetória literária de Henry James, destacando sua utilização do espaço como recurso simbólico e psicológico. O quarto capítulo, por sua vez, examinou a própria novela, enfatizando a ambiguidade e a força estética do espaço de Bly como catalisador da tensão entre o sobrenatural e o psicológico. O quinto capítulo analisou os contextos de recepção e produção cinematográfica, situando os filmes dentro de sistemas culturais específicos. Por fim, no sexto capítulo, analisou-se cada filme separadamente, evidenciando as diferentes funções que o espaço assume nas adaptações e confirmando a

hipótese inicial de que o processo de construção e ressignificação do espaço nos dois filmes analisados apresenta elementos que possibilitam que o gótico do texto de partida possa ser representado em outras culturas, reforçando em alguma medida a carga sobrenatural da obra jamesiana.

Entre os principais resultados desta investigação destaca-se a constatação de que o espaço, nas adaptações *Através da Sombra* (2015) e *The Turning* (2020), não é reconstruído de maneira literal ou meramente descritiva, mas reinscrito em coordenadas simbólicas e culturais específicas. Nesse processo, as adaptações operam um gesto de transcrição, em que o texto de partida é submetido a um processo de invenção, recriação estética e mediação cultural. Assim, as obras cinematográficas analisadas não se reduzem a derivativos da novela jamesiana, mas constituem produções autônomas, que reinterpretam o gótico em diálogo com seus próprios sistemas de recepção.

Para tal, revela-se uma série de técnicas e abordagens distintas que, no entanto, compartilham a exploração do espaço como um elemento central para o desenvolvimento da tensão narrativa e da construção psicológica dos personagens. Ao longo da análise, observamos que o espaço não se limita apenas ao cenário físico da mansão ou da casa, mas se torna uma extensão da psique dos personagens, refletindo suas angústias, medos e desejos. Assim, podemos afirmar que as formas de adaptação da mansão espelham diferentes expectativas sociais e culturais de cada tempo, e que o tratamento do espaço é marcado pelo contraste visual, seja com uma paleta de tons terrosos no filme de Lima Jr, seja com cores escuras e sombrias no filme de Floria Sigismondi. Em ambos os casos, combinados com a presença inquietante das crianças e a introdução de elementos sobrenaturais, cria-se um tom de terror psicológico nessas obras.

As escolhas narrativas, estéticas e culturais por parte dos diretores das duas adaptações foram examinadas à luz das teorias de adaptação, tradução e sistemas culturais Even-Zohar (1978), Lefevere (2007) e Toury (2012), permitindo vislumbrar como os contextos socioculturais influenciaram as transformações operadas nos textos-fonte.

Do ponto de vista metodológico, esta tese apresentou como contribuição a articulação entre os Estudos da Tradução e os Estudos da Adaptação, com apoio nos aportes teóricos da Análise Fílmica. Essa perspectiva permitiu explorar de forma interdisciplinar o entrecruzamento entre literatura, cinema e cultura.

Além disso, a análise fílmica demonstrou que recursos cinematográficos, tais como iluminação, enquadramento e sonoridade assumem funções narrativas produtivas que potencializam na tela as estratégias descritivas observadas na obra literária, evidenciando a

riqueza do espaço como categoria estética. Em *Através da Sombra*, por exemplo, o espaço rural brasileiro é trabalhado como *locus* de tensões históricas e sociais, ao passo que em *The Turning* o espaço se fragmenta e assume contornos psicológicos, reafirmando o poder do cinema em atualizar e reinventar o gótico jamesiano.

Do ponto de vista da análise do processo tradutológico, esta tese oferece uma contribuição teórica e metodológica ao propor um modelo de análise que articula os Estudos da Tradução com os Estudos de Adaptação, incorporando perspectivas interdisciplinares e atendendo para as complexidades inerentes ao trânsito entre literatura e cinema. O diálogo estabelecido entre tradução, cinema e cultura evidencia que os processos adaptativos são menos operações de fidelidade textual e mais práticas de negociação simbólica, nas quais diferentes sistemas culturais se sobrepõem e se reconfiguram.

Ainda que a pesquisa tenha se restringido à análise de duas adaptações cinematográficas, abre-se aqui um campo fértil para futuras investigações. Outras adaptações de *The Turn of the Screw*, realizadas para teatro, televisão ou mídias digitais, ou mesmo outras adaptações filmicas de outros contextos históricos poderiam ampliar a compreensão sobre a plasticidade do gótico jamesiano. No caso brasileiro, poder-se-ia ampliar a discussão da ambientação em uma fazenda do café no início do século XX como evidência de uma crítica social velada aos resquícios do patriarcalismo e da estrutura colonial. Da mesma forma, pesquisas que incorporem dados paratextuais — como entrevistas com diretores, roteiristas ou espectadores — poderiam aprofundar o estudo da recepção e da criação fílmica.

Além disso, a investigação do espaço como operador narrativo pode ser estendida para outros gêneros cinematográficos, enriquecendo os debates sobre estética, cultura e linguagem. Na versão estadunidense, os códigos visuais dos anos 1990 e a estética do suspense psicológico pós-moderno sugerem um deslocamento do medo do fantasma para o medo do colapso psíquico. Assim, o espaço passa a ser também uma metáfora para estados mentais e relações de poder.

Em um contexto contemporâneo marcado pela intensa circulação de narrativas entre diferentes mídias, refletir sobre os mecanismos da adaptação torna-se uma forma de leitura crítica da cultura. Ao destacar o espaço como categoria central, esta tese reafirma a relevância de compreender como os sistemas culturais reescrevem o passado para elaborar novas formas de narrar, sentir e representar o mundo. Desse modo, a pesquisa dialoga com debates mais amplos sobre memória, identidade, mediação cultural e tradução.

Ao deslocar o foco da fidelidade textual para os mecanismos culturais e simbólicos da adaptação, a tese contribui para os Estudos da Tradução ao propor uma abordagem

transdisciplinar e descritiva, alinhada às transformações contemporâneas dos estudos intersemióticos.

Em um momento em que o cinema desempenha papel central na construção de imaginários e na circulação global de narrativas, compreender os mecanismos e os sentidos da adaptação torna-se um exercício de leitura crítica do mundo. Ao colocarmos o espaço como categoria central, reafirmamos a importância de refletir sobre como os sistemas culturais reescrevem o passado para produzir novas formas de ver, sentir e narrar. As questões abordadas neste trabalho permanecem atuais e abertas a desdobramentos diversos. As reflexões aqui apresentadas podem contribuir para o fortalecimento de abordagens transdisciplinares, sensíveis às complexidades da cultura contemporânea e aos modos pelos quais literatura e cinema, em diálogo constante, reinventam-se mutuamente.

## REFERÊNCIAS

- ATRAVÉS DA SOMBRA. Direção: Walter Lima Jr. Produção: Virgínia Cavendish; Maria Dulce Salganha. Brasil: Europa Filmes, 2016.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181–354.
- BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Theory of the novel: Henry James**. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês (UFSC), 1998. (Advanced Research in English Studies, v. 2).
- BORDWELL, David. **A case for cognitivism**. *Iris*, n. 9, p. 11–40, spring 1989.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Espanha: Paidós, 1996.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986.
- BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CATFORD, John C. **A linguistic theory of translation**. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- CATTRYSSE, Patrick. **Descriptive adaptation studies: epistemological and methodological issues**. London: Garant, 2014.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COLLISTER, Peter. **The life of Henry James: a critical biography**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2023.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. O conceito de tradução. In: **Literatura e cinema: da semiótica à tradição cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999. p. 25–41.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313–338, jan. 1998.

DINTER, Sandra. The mad child in the attic: John Harding's *Florence & Giles* as a neo-Victorian reworking of *The Turn of the Screw*. *Neo-Victorian Studies*, v. 5, 2012.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências do expressionismo no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. *Revista Translatio*, Porto Alegre, v. 5, p. 2–21, 2013. Disponível em: <[www.seer.ufrgs.br/translatio](http://www.seer.ufrgs.br/translatio)>. Acesso em: 8 out. 2025.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The relations between primary and secondary systems in the literary polysystem. In: **Papers in historical poetics**. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FREEDMAN, Jonathan (ed.). **The Cambridge companion to Henry James**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

FUSSELL, Edwin. The ontology of *The Turn of the Screw*. *Journal of Modern Literature*, v. 8, n. 1, 1980.

GAUDREAU, André; JOST, François. **El relato cinematográfico: cine y narratología**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.

GENETTE, Gérard. **As categorias da narrativa literária**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

GENETTE, Gérard. Espaço e linguagem. In: GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 99–106.

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

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1991.

JAMES, Henry. A arte da ficção. In: JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Tradução de Daniel Piza. Osasco, SP: Novo Século, 2011.

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

JAMES, Henry. **A outra volta do parafuso**. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso**. Tradução de Francisco Carlos Lopes. São Paulo: Landmark, 2007.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso**. Tradução de Francisco Carlos Lopes. São Paulo: Landmark, 2012.

JAMES, Henry. **The turn of the screw**. Estados Unidos/Inglaterra: Elegant Books, 1898.

JOST, François; GAUDREAU, André. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller et al. Brasília: Editora UnB, 2009.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

THE INNOCENTS. Direção: Jack Clayton. Produção: Jack Clayton. Reino Unido: Twentieth Century Fox, 1961. 100 min.

THE TURNING. Direção: Floria Sigismondi. Produção: Scott Bernstein; Roy Lee. Reino Unido: Universal Pictures, 2020. 94 min.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Corrêa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.