



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Danilo de Oliveira dos Santos

*Através da sombra de Walter Lima Jr., uma adaptação brasileira de *The Turn of The Screw**

Florianópolis

2023

Danilo de Oliveira dos Santos

*Através da sombra de Walter Lima Jr., uma adaptação brasileira de *The Turn of The Screw**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cynthia Beatrice Costa

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

de Oliveira dos Santos, Danilo

Através da sombra de Walter Lima Jr., uma adaptação brasileira de The Turn of The Screw / Danilo de Oliveira dos Santos ; orientadora, Cynthia Beatrice Costa, 2023.

106 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Adaptação fílmica. 3. Henry James. 4. Walter Lima Jr.. 5. The turn of the Screw. I. Beatrice Costa, Cynthia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Danilo de Oliveira dos Santos

*Através da sombra de Walter Lima Jr.*, uma adaptação brasileira de *The Turn of The Screw*

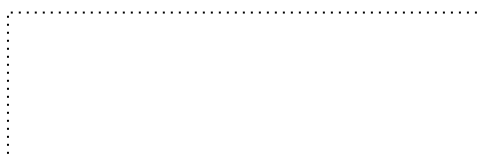
O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 07 de novembro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Dra. Cynthia Beatrice Costa  
PGET/UFSC

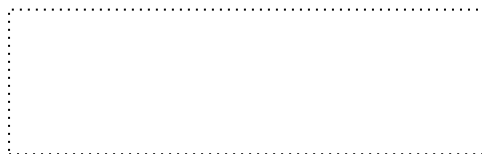
Prof.(a) Dra. Lenita Maria Rimoli Pisetta  
USP

Prof. Dr. José Carlos Félix  
UNEB

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof.(a) Dra. Cynthia Beatrice Costa  
Orientadora

Florianópolis, 2023.

Para Abelita e Júlio, meus pais, que abraçam a mim e as minhas oportunidades aonde  
quer que eu vá.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, que me mantém resiliente.

Quero agradecer imensamente à minha família, que mesmo sem entender a dimensão da pós-graduação, sempre esteve a meu lado apoiando mais este sonho.

Agradeço também às amigas, Ândria, Luísa, Veronica e Juliana, sempre presentes em apoio emocional quando precisei reclamar e lamentar, que nunca me deixaram desistir.

A Beatriz alemã e Henrique Felisberto pela parceria durante as disciplinas.

Aos meus padrinhos José Carlos Félix e Juliana Salvadori, que me escolheram e me legaram a pesquisa científica.

Agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina e à PGET pela Bolsa PROEX que garante o apoio à pesquisa e possibilita que sonhos sejam possíveis.

Um último agradecimento a minha orientadora Cynthia Costa, que acreditou em mim e neste projeto.

We work in the dark — we do what we can — we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of art.

Henry James, *The Middle Years*. (apud Edel, 2008, p. 252)

## RESUMO

Este estudo analisa a novela *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James, e sua adaptação brasileira *Através da sombra* (2016), de Walter Lima Jr., produzida por Europa Filmes e Casa Forte (em associação com Globo Filmes). Na novela examina-se os construtos estilísticos e textuais que compõem a ambiguidade narrativa, que, por sua vez são adaptados pelo diretor da versão cinematográfica por meio de recursos de composição fílmica. É observado como o filme, enquanto mídia visual, adapta a ambiguidade criada por técnicas narrativas experimentais e modernistas em uma forma de engajamento diferente, recriando, de um modo para outro, elementos como pontos de vista, diálogos e demais operadores narrativos que acomodam e harmonizam os pressupostos da novela em um novo produto outro. Este estudo baseia-se, sobretudo, em Todorov (2006) e Genette (2011) para aspectos do texto e da narração. O enquadramento teórico é embasado a partir das noções de tradução intersemiótica propostas por Jakobson (1969) e Plaza (2003), da adaptação por Stam (2003), e Hutcheon (2011), assim como da apropriação intercultural de Sanders (2006). Recorre-se a Campos (2006) para a questão da recriação antropofágica, enquanto aspectos técnicos do filme são desenvolvidos a partir de Monaco (2000), Aumont *et al.* (1995, 2004), Xavier (2001) e Stam (2006, 2008). A análise dos impasses no processo de adaptação para o cinema brasileiro contemporâneo revelou que, para além do devoramento, o filme de Walter Lima Jr. dilui as possibilidades de leitura da novela ao diminuir a ambiguidade narrativa. Conclui-se que as diferentes linguagens (cinematográfica/literária) podem trabalhar, ainda que com recursos e formas distintas, a favor de gerar efeitos equivalentes (à sua maneira) no texto/filme, leitor/espectador, e as adequações de mídia e escolhas de direção impactam diretamente no resultado do produto final.

**Palavras-chave:** *Através da sombra*; *The Turn of the Screw*; Walter Lima Jr.; Henry James; adaptação fílmica.



## ABSTRACT

This study analyzes the novel *The Turn of the Screw* (1898) by Henry James, and its Brazilian adaptation *Through the Shadow* (2016) by Walter Lima Jr., produced by Europa Filmes and Casa Forte (in association with Globo Filmes). In the novel we examine the stylistic and textual constructs that composes the narrative ambiguity, which are adapted by the film director through film composition resources. It is observed how the movie, as a visual media, adapts the ambiguity created by experimental and modernist narrative techniques into a different form of engagement, recreating, from one media to another, elements such as points of view, dialogs, and other narrative devices, which, accommodate and harmonize the assumptions of the novel into another product from it. This study is based on Todorov (2006) and Genette (2011) aspects of the text and narration. The methodological framework is based on intersemiotic translation ideas proposed by Jakobson (1969) and Plaza (2003), adaptation by Stam (2003), and Hutcheon (2011), as well as intercultural appropriation by Sanders (2006). There is adopted Campos (2006) notion of anthropophagic, as well as film techniques aspects are according to Monaco (2000), Aumont et al. (1995, 2004), Xavier (2001) and Stam (2006, 2008). The issues analysis in the adaptation process has revealed that besides the cultural cannibalism, Walter Lima Jr.'s film dilutes the novel's reading possibilities by pulling down narrative ambiguity. It is concluded that different languages (cinematic/literary) can work, even with different resources and forms, in favor of generating equivalent effects (in their own way) in the text/film, reader/spectator, and media adjustments and director's choices have a heavy impact in the final product result.

**Keywords:** *Through the Shadow*; *The Turn of the Screw*; Walter Lima Jr.; Henry James; Film adaptation.

## LISTA DE FIGURAS

Imagem 1: Laura confronta elisa frente a aparição - da esquerda para a direita de cima pra baixo – (01:26:16 - 01:27:19) .....	78
Imagem 2: Alternância de cortes para simular a visão - da esquerda para a direita de cima pra baixo - (01:35:35 – 01:36:57) .....	80
Imagem 3 - Relação da visão, crianças e aparição – (01;18;51 - 01;19;28) .....	81
Imagem 4 – Laura vê Izabel (00:51:21 – 00:51:31).....	85
Imagem 5 – Transições enigmáticas - (00:51:36 – 00:52:08).....	85
Imagem 6 – Sugestão de visão da aparição - (00:31:34 - 00:31:37).....	87
Imagem 7 – Sugestão de visão da aparição (00:32:11).....	88
Imagem 8 - Bento no telhado - (01:25:03).....	89
Imagem 9 – Metáfora das frutas - 00:06:07/00:21:57/00:53:03/01:21:50.....	90
Imagem 10 - “Moema”, de Victor Meireles e “Descanso da modelo” de Almeida Júnior – (00:26:53/00:27:04).....	92
Imagem 11 - construção do espaço interno da casa (00:19:25) .....	92
Imagem 12 – Utilização de sombras - (01:37:43 - 01:20:18) .....	93
Imagem 13 – Ambientação externa - (00:45:25 - 00:53:07).....	93
Imagem 14 - Ausência de luz justificada pela falta de eletricidade – (00:22:44 - 00:22:59) .....	94
Imagem 15 – Justaposição de realidades - (00:27:21- 00:27:28).....	94
Imagem 16 – Fumaça usada como transição – (00:42:10 – 00:42:15) .....	96
Imagem 17 - Laura chega à fazenda (00:14:42-00:15:03) .....	97
Imagem 18 – Antônio olha pela janela – (00:44:59/00:45:05) .....	97
Imagem 19 – Tomadas externas – (01:21:52/00:45:10) .....	98
Imagem 20 – Antônio vê Bento (01:37:44 - 01:38:00).....	101
Imagem 21 – Referência a filmes anteriores – (00:56:56/01:39:14).....	102

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>A NOVELA JAMESIANA .....</b>	<b>20</b>
2.1	<i>THE TURN OF THE SCREW</i> : HISTÓRIA .....	20
2.2	A ESTRUTURAÇÃO DA AMBIGUIDADE .....	26
2.3	MAIS VOLTAS NO PARAFUSO: THE TURN OF THE SCREW ENTRE MÍDIAS 39	
<b>3</b>	<b>O CINEMA DE WALTER LIMA JR. ....</b>	<b>45</b>
3.1	A FILMOGRAFIA DE WALTER LIMA JR. ATÉ ATRAVÉS DA SOMBRA.....	45
<b>4</b>	<b>TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E ANÁLISE FÍLMICA .....</b>	<b>55</b>
4.1	TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA .....	55
4.2	ADAPTAÇÃO.....	57
4.3	APROPRIAÇÃO INTERCULTURAL .....	62
4.4	ANÁLISE FÍLMICA.....	66
<b>5</b>	<b>AMBIGUIDADE ABANDONADA: ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO .....</b>	<b>73</b>
5.1	O MÉTODO DE ANÁLISE.....	73
5.2	ATRAVÉS DA ADAPTAÇÃO: O FILME DE WALTER LIMA JR.....	74
5.2.1	A narrativa proposta .....	77
5.2.1.1	<i>Sequências dúbias</i> .....	78
5.2.1.2	<i>Ponto de vista de Laura</i> .....	82
5.2.1.3	<i>Interação com outras personagens</i> .....	83
5.2.1.4	<i>A montagem na geração de estranheza</i> .....	84
5.2.2	A espacialidade fílmica: recursos culturais e plásticos .....	91
5.2.2.1	<i>A fumaça na composição visual</i> .....	95
5.3	ABANDONO DA AMBIGUIDADE .....	99
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>104</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>107</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo central analisar comparativamente a novela *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James, e a adaptação cinematográfica brasileira *Através da sombra* (2016), dirigida por Walter Lima Jr., que assume a tarefa de recriar o realismo psicológico e traços da era vitoriana para um Brasil pré-revolução de 1930. Reconhece-se essa adaptação enquanto adaptação, um produto autônomo, que, em uma relação intersemiótica, estabelece intertextualidade com o texto de partida.

*The Turn of the Screw*<sup>1</sup> é o trabalho mais ampla e repetidamente adaptado de James. São releituras e reescritas em diferentes mídias, na própria literatura, em peças de teatro e em minisséries para TV e *streaming*, e ao menos uma dezena de filmes, entre outros formatos. Ao surgir de um movimento gótico/de horror/sombrio combinado ao uso do narrador não confiável em primeira pessoa, que despontaram como novas dinâmicas literárias na segunda metade do século XIX, *The Turn of The Screw* tornou-se um exemplo clássico do realismo psicológico como delineador da narrativa – esta é fechada no ponto de vista da narradora não nomeada, o que gera ambiguidade e múltiplas possibilidades de interpretação por parte do leitor. James oferece uma contribuição fundamental a esse modo narrativo ao dar foco à consciência da personagem, prenunciando o que mais tarde viriam a se tornar outros métodos narrativos consolidados na “estética modernista”, como fluxo de consciência e monólogo interior, entre outras ramificações.

*The Turn of the Screw* é a obra mais popular de James desde sua publicação inicial. Tem sido continuamente impressa nas edições britânica e americana, e foi traduzida e publicada em todo o mundo. Sem dúvida, a combinação de sua brevidade e gênero (como história de fantasmas, história de terror ou como texto modernista canônico) contribuiu para o fluxo de edições.<sup>2</sup> (Orr, 2009, p. 66)

---

<sup>1</sup> As versões traduzidas receberam uma variedade de títulos em português: *A volta do parafuso* (1998, editora Ediouro, trad. Olivia Krähenbühl); (2004, Landmark, trad. Francisco Carlos Lopes); (2006, Martin Claret, trad. Luciano Alves Meirá); (2008, L&PM Editores, trad. Guilherme da Silva Braga); (2009, Rideel, trad. Ana Carolina Vieira Rodrigues); (2010, Hedra, Marcos Maffi); (2015, Best Bolso, trad. João Gaspar Simões), *A outra volta do parafuso* (2011, Penguin Classics, trad. Paulo Henriques Britto), *Os inocentes* (2000, Scipione, Cláudia Lopes), *OUTRA VOLTA DO PARAFUSO* (2010, Abril, trad. Brenno Silveira), *O aperto do parafuso* (2013, Sistema Solar, Aníbal Fernandes).

<sup>2</sup> Salvo quando indicado, todas as traduções foram feitas por mim. Tradução de: “*The Turn of the Screw has been James’s most popular work ever since its initial publication. It has been continually in print in both British and American editions, and has been translated and published around the world. No doubt the combination of its brevity and genre (as ghost story or horror story or as canonical modernist text) has contributed to the flow of editions.*”

O ponto de vista da narradora de *The Turn of the Screw* é um dos principais elementos que dificultam a adaptação do texto literário para o cinema, o que não tem impedido uma variedade de produtores, diretores e suas equipes de encarar a tarefa. Lançado pela Época Filmes em 2016, em uma parceria com várias produtoras (entre as quais a Globo Filmes), *Através da sombra*, do diretor Walter Lima Jr., é um longa-metragem colorido que segue, grosso modo, o enredo da novela, embora o transporte para outro tempo/espaço: uma moça recatada (interpretada por Virginia Cavendish, que também produziu o filme) é contratada como tutora de dois órfãos em uma fazenda de café no interior do Rio de Janeiro; após certo tempo, ela começa a suspeitar da presença dos falecidos criados no casarão da família.

Neste trabalho, parte-se da hipótese de que o filme é, ao mesmo tempo, uma tradução intersemiótica, uma adaptação e uma apropriação intercultural, já que recria a dinâmica das personagens jamesianas em outro meio, momento histórico e cultura. Nessa recriação, busca equivalências no Brasil dos anos 1930 – partindo, porém, de um olhar do século XXI – para o universo ficcional criado por James.

Ao mesmo tempo, *Através da sombra* parece integrar um movimento recente de retomada das produções cinematográficas dos gêneros terror e suspense no país, o que colabora para a efetivação de um terror nacional.

*Através da sombra* é extremamente bem filmado. Nem poderia ser de outra forma. Walter Lima Jr. é um dos mestres do cinema brasileiro, vindo ainda dos tempos do Cinema Novo. Além do mais, sabe como colocar sua marca. Não apenas no manejo clássico da linguagem cinematográfico, mas na presença de algumas constantes de pensamento em sua obra. (Oricchio, 2016, p. 04)

Assim, os objetos escolhidos – a novela jamesiana e a recriação brasileira – são analisados neste trabalho a fim de destacar suas principais características narrativas, como ambientação e ponto de vista, de modo a tecer considerações acerca da efetividade de técnicas cinematográficas usadas no filme para recriar a ambiguidade da novela, ambiguidade esta que resulta da natureza dos fatos e da forma como são narrados pela governanta. Para tanto, é preciso esmiuçar primeiramente a construção eficaz da ambiguidade na novela, investigando o modo como ela leva leitores a questionarem a veracidade dos fatos narrados e a sanidade da narradora, e depois confrontá-la com a maneira como a ambiguidade é (ou não) estabelecida na obra de Lima Jr.

Esta proposta de pesquisa é apoiada, portanto, em estudos literários e em estudos da tradução e da adaptação, que são intimamente relacionados, como aponta Linda Hutcheon

com base na noção de Susan Bassnett da tradução como um ato de comunicação intercultural e intertemporal:

Esse novo sentido de tradução está mais próximo também de definir a adaptação. Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). (Hutcheon, 2011, p. 40)

Fundamentando-se paralelamente em noções de tradução intersemiótica (Plaza, 2003) e de adaptação (Stam, 2003, 2006, 2008; Hutcheon, 2011), esta pesquisa pretende contribuir para a discussão sobre a relação adaptativa entre obras distantes no tempo e no espaço. Dedicase à proposta de estudo da adaptação cinematográfica no contexto do cinema nacional contemporâneo, bem como com estudos de literatura de língua inglesa em território brasileiro. Baseando-se em Hutcheon (2011), busca-se abordar a adaptação como adaptação, como produto autônomo que possui uma relação de referência com um texto anterior.

Tendo em vista que se trata de uma proposta de pesquisa qualitativa, o método de trabalho se pautará em uma abordagem bibliográfica, a fim de coletar referências da fortuna crítica das obras e considerações teóricas pertinentes para o seu entendimento, sobretudo no que diz respeito ao aspecto narrativo e a análise estrutural da narrativa (Todorov, 2006; Genette, 2011). A análise filmica, por sua vez, seguirá uma visão do cinema enquanto imagem manipulada para expressar algo por meio do advento da montagem, de modo que possa ser depois interpretada pelo público. O cinema também será abordado com o suporte dos procedimentos sugeridos por James Monaco (2000) e dos aspectos técnicos elencados por Jacques Aumont *et al.* (1995, 2004).

O foco metodológico do trabalho está subdividido em dois eixos: o primeiro é o de análise estrutural da novela jamesiana, com o objetivo de mapear os elementos estruturantes da narrativa por meio de uma análise formal do livro e o intuito de examinar as estratégias que geram efeitos de ambiguidade; o segundo concentra-se nos recursos filmicos empregados pela adaptação cinematográfica para “recriar” tanto as estratégias narrativas quanto o enredo, com vistas a entender como tais elementos literários são transpostos para uma estrutura da narrativa visual.

Este trabalho está dividido em outros cinco capítulos além desta Introdução. No Capítulo 2 apresenta-se a obra literária objeto deste estudo, propondo-se uma análise estrutural da narrativa. Conta, ainda, com um levantamento de adaptações anteriores do texto de Henry James. O Capítulo 3 apresenta a filmografia de Walter Lima Jr., realizador da adaptação,

caracterizando-o no universo do cinema brasileiro. No Capítulo 4, é feita a discussão teórica dos estudos da tradução e da adaptação que servem de base para a presente pesquisa. O Capítulo 5 é composto pela análise fílmica, subdividida em análise da narrativa e da espacialidade proposta. Por fim, nas considerações finais é feita a reflexão sobre a proposta de recriação dos elementos constitutivos da ambiguidade textual, principal fundamento da novela, e sua recriação na mídia audiovisual, intermediada pela análise de técnicas e procedimentos metodológicos da análise fílmica.

## 2 A NOVELA JAMESIANA

Este capítulo constitui-se de três seções: a primeira apresenta a novela de Henry James por intermédio de parte da vasta fortuna crítica de que ela dispõe; o segundo enfoca exemplos da estruturação textual que dotam o texto jamesiano de uma leitura intrincada, por meio do estabelecimento da ambiguidade; e no terceiro é proposto um panorama das adaptações da novela jamesiana, de forma que são também catalogadas as adaptações fílmicas interculturais.

### 2.1 *THE TURN OF THE SCREW*: HISTÓRIA

A crítica Jamesiana tradicionalmente separa a obra de Henry James em três períodos correspondentes às fases de maturidade e complexidade de seus romances (Orr, 2009). O primeiro<sup>3</sup> tem como elemento central a confrontação dos valores entre o novo e o velho mundo (Inglaterra e EUA), o senso de liberdade, o intercâmbio de princípios e a vida em Londres. O segundo<sup>4</sup> período, denominado *middle years* (“anos intermediários”) sob influência da corrente naturalista, abrange os romances com temas de complexo conteúdo político e social não tão bem recebidos pelo público. A última fase do autor é denominada *major phase*,<sup>5</sup> ou fase tardia, considerada uma fase de exploração mais madura das implicações de seus romances, com críticas significativas à melhora de seu estilo e técnica explorados anteriormente.

A década de 1890 foi particularmente difícil para Henry James, quando se arriscou no teatro com suas peças *The American*<sup>6</sup> (1890), de sucesso moderado, e *Guy Domville* (1895), um fiasco de crítica. Era uma fase de recessão, na qual a demanda por seu trabalho diminuía, e, com a humilhação no teatro (peça foi recebida sob vaias), James se muda para Rye, no condado inglês de Sussex, e passa a escrever uma série de contos para folhetim. É quando em 1898 publica *The Turn of the Screw*, seu mais notável trabalho do ponto de vista da popularidade.

<sup>3</sup> As obras deste período incluem *Roderick Hudson* (1875); *The American* (1877), seu primeiro romance bem-sucedido; *Daisy Miller* (1879); *The Europeans* (1878); O romance sucesso de crítica, *The Portrait of a Lady* (1881) finda essa primeira fase do escritor.

<sup>4</sup> *The Princess Casamassima* (1886), *The Bostonians* (1886), *The Spoils of Poynton* (1897), *What Maisie Knew* (1897), *The Turn of the Screw* (1898) e *The Awkward Age* (1899).

<sup>5</sup> *The Wings of the Dove* (1902), *The Ambassadors* (1903) e *The Golden Bowl* (1904).

<sup>6</sup> Adaptada da novela homônima (1876/77).



As histórias que James escreveu sobre uma série de temas novos para sua imaginação nos colocam eloquentemente em suas fantasias pré-conscientes e inconscientes: histórias sobre autores malsucedidos que são “bons demais” para seu público e parecem morrer por sua bondade, como se o episódio de Guy Domville tivesse sido uma espécie de morte e renascimento; histórias sobre crianças abusadas psicologicamente, garotinhas que se atrapalham até a vida adulta e garotinhos que morrem lutando por sua masculinidade. Este também é o período em que ele produz seus maiores e mais importantes contos fantasmagóricos, como se tivesse atravessado a fronteira para o mundo misterioso de Poe e as lendas de Ingoldsby de Canon Barham. É precisamente nessa conjuntura que ele escreve “*The Turn of the Screw*”, que incorpora todos os três elementos: o menino condenado, a menina lutando e o adolescente regredido – a governanta encarregada das crianças.<sup>7</sup> (Edel, 1907, p. 283)

*The Turn of the Screw*, uma novela (ou conto longo) de cerca de 100 páginas, foi recebida pelo público primeiramente no formato folhetim, publicada ao longo de quatro meses em uma série de doze capítulos pela revista americana *Weekly Collier*, de janeiro a abril de 1898; mais tarde, em outubro do mesmo ano, foi editada em livro pela Macmillan (ORR, 2009). O texto passou por algumas revisões durante a circulação e, em 1908, depois de dez anos da estreia em folhetim e de uma segunda edição, James publica uma coletânea de vinte e três volumes de seus escritos, *The New York Edition*, incluindo o texto revisado e adicionando um prefácio a *The Turn of the Screw*.

Segundo Kirsten MacLeod (2016), embora bem treinado para isso e adaptando seu trabalho durante grande parte de sua carreira, James odiava o formato serial, chegando até em uma de suas cartas<sup>8</sup> a desencorajar um amigo à leitura da revista até a publicação em livro, porém ele o fazia pelo pouco dinheiro que lhe garantia. Em folhetim o controle autoral é diferente, pois o formato serializado é dividido em capítulos semanais, com a intenção de apresentar histórias que prenderiam a atenção do leitor, de forma que o levasse a adquirir o próximo exemplar. Outros nomes como de J. D. Salinger, Scott Fitzgerald e Ray Bradbury

---

<sup>7</sup> “The stories James wrote on a series of themes new to his imagination eloquently put us into his preconscious and unconscious fantasies: stories about unsuccessful authors who are “too good” for their public and seem to die of their goodness, as if the Guy Domville episode had been a kind of death and rebirth; stories about psychologically abused children, little girls who muddle through to adult life, and little boys who die fighting for their manhood. This is the period too in which he produces his greatest and most important ghostly tales, as if he had crossed a boundary into the eerie world of Poe and the Ingoldsby Legends of Canon Barham. It is precisely at this juncture that he writes “*The Turn of the Screw*,” which incorporates all three elements: the doomed little boy, the struggling little girl, and the regressed adolescent—the governess in whose charge the children are placed.”

<sup>8</sup> Existe uma vertente dos estudos jamesianos que se dedica a estudar as correspondências de Henry James, de forma que revela especificidades sobre vida e obra do autor.

Ver: EDEL, Leon. **The Selected Letters of Henry James**. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1907. ZACHARIAS, Greg. **Materiality, Reproduction, Lost Meaning, and Henry James's Letters**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.

Lubbock, Percy. **The Letters of Henry James**. New York: Charles Scribner's Sons, 1920.

também faziam parte das publicações da revista, em uma investida na já em ascensão nova dinâmica de histórias de fantasmas e romances góticos lograda por Edgar Allan Poe.

A trama da novela gira em torno da governanta (não nomeada), uma convencional donzela vitoriana contratada para cuidar e ensinar os adoráveis Miles e Flora na fictícia mansão Bly, no interior da Inglaterra. Com o tempo, o comportamento das crianças e de outra empregada (Mrs. Grose) parecem intrigar a novata, que assume um papel protetor quase tutelar sobre os meninos. O conflito se inicia quando a moça acredita testemunhar presenças fantasmagóricas, que mais tarde relaciona aos antigos criados já falecidos da casa, Miss Jessel e Peter Quint, segundo ouve de Mrs. Grose.

A grande “jogada” da novela centra-se no modo como a narração é construída, o que torna a leitura uma tarefa árdua de interpretação, evocando crenças e experiências pessoais do leitor para questionar os fatos que permanecem inconclusivos. É uma novela modernista experimental que cria dicotomias, que confronta explicações racionais ao mesmo tempo em que funde horror sobrenatural e realismo psicológico. A ambiguidade narrativa aprofunda-se conforme a governanta vai se preocupando mais e mais com o bem-estar das crianças em um ambiente que ela considera assombrado por espíritos corruptores. Estaria a governanta infligida mentalmente pela própria repressão sexual? – seria esta a responsável por fazê-la enxergar coisas? Estariam os fantasmas dos antigos criados de fato assombrando a mansão e possuindo as crianças?

A “história de fantasmas” de James tem sido capaz de sustentar uma diversidade de leituras, muitas vezes contraditórias, como evidenciado pela crítica desde a sua primeira publicação (*The Turn of the Screw*, 1898; *The New York Edition*, 1908). Tradicionalmente, há dois grupos interpretativos principais (que se dividem em subgrupos) entre os estudiosos da novela de James: o grupo da narrativa fantástica, que crê se tratar de uma história de fantasmas; e o grupo da análise psicanalítica, que observa a possível perturbação psíquica da narradora protagonista.

“The Turn of the Screw” (1898; New York Edition, 1908) tem sido capaz de sustentar uma diversidade de leituras, muitas vezes contraditórias, como evidenciado pela sua história crítica ao longo do século passado: fantasmas reais (desde o início até Peter estudo extenso de G. Beidler de 1989 e além); a governanta insana e reprimida sexualmente está alucinando (começando em 1920 com o ensaio de Harold C. Goddard, e em 1934 com o trabalho de Edmund Wilson, talvez o mais conhecido dos primeiros estudos, e além); Sra. Grose é o gênio do mal por trás dos mistérios de Bly (1964 e mais tarde, com comentários de Eric Solomon e C. Knight Aldrich); não são os fantasmas que corrompem as crianças, mas o texto do conto da

governanta que está corrompido (1980 e continuação, com ensaio de Anthony J. Mazzella).”<sup>9</sup> (Mazzella, 2021, p. 11)

Para além dessas duas principais possibilidades de leitura, surgem novas perspectivas contemporâneas de análise, como a especulação metafísica (Gutman, 2005), que destaca possibilidades de contato com elementos “extraconscientes”. Em *The Turn of the Screw – Case Studies in Contemporary Criticism*, Peter G. Beidler elenca os principais estudos modernos sobre a novela de James, passando pelos que adotam a teoria marxista (Robbins, 1992), questionando as posições sociais dos criados que vivem na casa em associação com aqueles que já viveram; a teoria desconstrutivista (Felman, 1992), que, influenciada por Lacan e Derrida, argumenta que parte da consciência da narradora não está acessível ao leitor, podendo a história sustentar ambas as interpretações principais ao mesmo tempo; a crítica feminista (Walton, 1992), que observa como a subjetividade feminina é caracterizada pela sociedade patriarcal na novela, ao tempo em que a voz da narradora só existe subjugada a outros narradores masculinos e sob a visão de um autor homem; a crítica freudiana (Renner, 1992), que expande a visão psicanalítica sobre a novela ao caracterizá-la como uma “dramatização dos problemas psicosssexuais da moça”; enquanto a estética da recepção (*reader-response*), baseada em Wayne Booth (1992), explica como a “crítica ética” funciona na história.

A este trabalho, interessa, sobretudo, a construção da ambiguidade, isto é, os elementos que garantem a dupla interpretação principal (quanto à presença ou ausência de fantasmas) – isso porque, adiante, essa ambiguidade servirá de parâmetro para a análise da adaptação cinematográfica brasileira baseada na novela.

Em *The Turn of the Screw*, a história é narrada de forma meticulosamente controlada, a ponto de sustentar, ao mesmo tempo, a crença e a descrença. Críticos e leitores não terminarão a novela sabendo as respostas para as próprias perguntas que formularam, e este é o fator basilar da experiência de leitura.

Nos ensaios críticos reunidos em *The Art of the Novel* (1934), o próprio James comenta a inspiração para a novela: teria surgido a partir de um relato contado ao autor por outra pessoa,

---

<sup>9</sup>“‘*The Turn of the Screw*’ (1898; New York Edition, 1908) has been capable of sustaining a diversity of readings, often contradictory ones, as evidenced by its critical history over the past century: the ghosts are real (from the beginning through Peter G. Beidler’s book-length study of 1989 and beyond); the sex-repressed, insane governess is hallucinating (starting in 1920 with Harold C. Goddard’s essay, and in 1934 with Edmund Wilson’s work, perhaps the best known of the early studies, and into the future); Mrs. Grose is the evil genius behind the mysteries at Bly (1964 and later, with commentaries by Eric Solomon and C. Knight Aldrich); it is not the ghosts who are corrupting the children but the text of the governess’s tale that is corrupt (1980 and continuing, with an essay by Anthony J. Mazzella)”.

que o teria ouvido de quem a vivenciou. Isso explica a narrativa de moldura que James implantou em *The Turn of the Screw*, já que lemos dois narradores antes de entrarmos de fato no relato em primeira pessoa da governanta. Ele teve que lidar com a “sombra de uma sombra”<sup>10</sup> (James, 1934, p. 170) em referência aos poucos detalhes que compuseram o horror psicológico do relato e que atuam como dispositivo gerador de ambiguidade. A presença de fantasmas é propositalmente descrita sem muitos detalhes, deixando lacunas a serem preenchidas por quem lê e permitindo assim diferentes interpretações a partir das experiências do próprio leitor. “Outro grão, no entanto, teria estragado a preciosa pitada” (James, 1934, p. 170), de forma que “o mínimo de sugestão válida sirva melhor ao homem de imaginação do que o máximo”<sup>11</sup> (James, 1934, p. 161).

James considera a novela “uma peça de engenho puro e simples, de frio cálculo artístico, uma *amusement* para físgar aqueles não tão facilmente físgáveis<sup>12</sup> (a “diversão” da captura do ser meramente estúpido, mas pequeno), o cansado, o desiludido, o fastidioso” (James, 1934, p. 172). A forma como o autor encontrou de sugerir a impressão do mal segue na contramão da mera descrição do caso físico, enfatizando a descrição psicológica dos eventos ao focar em como a governanta os vivencia e instaurando, assim, insinuações para “físgar” o leitor, exigindo dele a criação parcial da história. A ideia central de James era de que os seus agentes (Quint e Jessel) “exalassessem o ar do mal”,<sup>13</sup> e isso só seria satisfatório se não o exemplificasse demasiadamente, pois isso afastaria a forma mais intensa de horror. Se o mal é exemplificado, então não há espaço para que seja mais bem desenvolvido e criado na cabeça do leitor. De fato, uma convenção do gênero horror, seja na literatura, seja no cinema, é sugerir em vez de mostrar, pois isso permite que a imaginação do receptor faça boa parte do trabalho – concebendo, inclusive, algo pior do que o ficcionista poderia conceber (Browning, 2014).

---

<sup>10</sup> “Shadow of a shadow”

<sup>11</sup> “*Another grain, none the less, would have spoiled the precious pinch*” (James, 1934, p. 170). “*The minimum of valid suggestion serve the man of imagination better than the maximum*” (James, 1934, p. 161).

<sup>12</sup> “Embora esse tipo de audiência fosse difícil de ser encontrado, James queria o leitor arguto, refinado, que se sentisse motivado a apreciar, a duvidar, a sentir, a participar. James caminha cada vez mais na direção de exigir o máximo de atenção de sua audiência. Se a prosa se adensa e as emoções se sutilizam, se os motivos se tornam mais inefáveis e as relações, mais refinadas, se os resultados finais se mostram cada vez mais abertos e criptografados, o leitor só pode corresponder com atenção redobrada, com os seus sentidos e capacidade de apreensão ligados na maior potência possível.” (Parreira, 2003, p.35)

<sup>13</sup> “Eu tive que decidir entre ter minhas aparições corretas e ter minha história ‘boa’ que está produzindo minha impressão do terrível, meu horror planejado. Bons fantasmas, falando por livro, são súditos ruins, e ficou claro que, desde o início, minhas presenças pairantes e errantes, meu par de agentes anormais, teriam que fugir totalmente das regras.” (James, 1934, p.174/175)

A criação de James de certa forma foi capaz de contribuir para os moldes do que conhecemos como boas histórias de terror, que não entregam ao leitor ou espectador muito do que ele mesmo pode imaginar. Ainda em *The Art of the Novel* (1934), James critica as novas histórias de fantasmas em evidência no final do século XIX, que descreviam com muitos detalhes seus horrores:

O novo tipo, de fato, o mero caso “psíquico” moderno, limpo de toda estranheza como pela exposição a uma torneira corrente de laboratório, e equipado com credenciais que atestam isso, o novo tipo claramente prometia pouco, pois quanto mais certificado, menos parecia de natureza a despertar o velho e querido terror sagrado.<sup>14</sup> (James, 1934, p. 169)

O cinema ainda era um meio extremamente jovem quando James escreveu *The Turn of the Screw*, em 1898, no entanto, nota-se que a estratégia particular do gótico adotada pela novela e o suspense instaurado incorporam e sustentam a compreensão contemporânea do que torna um filme de terror/horror o mais envolvente possível para seu público.

O período em que se insere a obra jamesiana (final do século XIX e início do século XX) representa um importante momento de transição entre realismo e modernismo literário. Há o surgimento de técnicas experimentais literárias características do período pós-vitoriano.<sup>15</sup> James foi um dos precursores do realismo psicológico, gênero que dota de consciência a personagem e que foi expandido no modernismo, de modo que a ambiguidade atrelada ao ponto de vista do narrador é hoje um recurso largamente utilizado tanto na literatura quanto no cinema. Dentre outras técnicas modernistas utilizadas em *The Turn of the Screw*, James narra em processo de autoficcionalização, à maneira de outros escritores, como Edgar Allan Poe em “A narrativa de Arthur Gordon Pym” (1938, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*) e da fiabilidade do narrador em *O coração das trevas* (1899, *Heart of darkness*), de Joseph Conrad.

Se o ideal teórico de James era uma narrativa onde tudo está submetido à psicologia das personagens, é difícil ignorar a existência de toda uma tendência da literatura na qual as ações não existem para servir de “ilustração” à personagem mas onde, pelo contrário, as personagens estão submetidas à ação; e onde, por outro lado, a palavra “personagem” significa

---

<sup>14</sup>“The new type indeed, the mere modern “psychical” case, washed clean of all queerness as by exposure to a flowing laboratory tap, and equipped with credentials vouching for this the new type clearly promised little, for the more it was respectably certified the less it seemed of a nature to rouse the dear old sacred terror.”

<sup>15</sup> A exemplo do fluxo de consciência termo cunhado por William James, irmão psicólogo de Henry James, o que mais tarde veio a se tornar uma técnica narrativa característica do período, com expoentes como Virginia Wolf. (Gutman, 2005)

coisa bem diversa de uma coerência psicológica ou de uma descrição de caráter. (Todorov, 2006, p. 119)

*The Turn of the Screw* exemplifica bem a revolução estética pós-vitoriana, a crítica social das estruturas culturais e morais que regiam o período, trazendo *motifs* como o grotesco, a depravação sexual, a inocência e outros temas que circundam o estabelecimento de uma literatura neogótica já consolidada com o nome muito forte e controverso de Poe.

Apesar da tímida recepção a princípio, com o passar do tempo a consagração da novela de James se deu por entre constantes críticas às distintas edições dessa que se tornou uma das fundadoras do realismo psicológico em língua inglesa. Com o tempo, apesar do objetivo comercial (ou justamente graças a ele), *The Turn of the Screw* tornou-se provavelmente o trabalho mais conhecido de James (seguido por *The Aspern Papers*, 1888), e certamente o mais adaptado a outros meios. Costuma ser estudado como um texto experimental que se utiliza de realismo psicológico para delinear a narração a partir do ponto de vista da consciência da narradora.

## 2.2 A ESTRUTURAÇÃO DA AMBIGUIDADE

Não é a intenção deste trabalho analisar a novela de James por inteiro, mas entender, sobretudo, como se dá a estruturação da ambiguidade e sua relação com o ponto de vista/foco narrativo. É a ambiguidade que servirá de parâmetro principal para a análise do filme, tal qual proposta adiante, no Capítulo 4.

Como já mencionado, a novela tornou-se conhecida por incitar no leitor dúvidas no decorrer da narrativa. Alguns fatores-chave, como o prenúncio dos fatos narrados, são reforçados pela adição do prefácio na edição nova-iorquina de 1908,<sup>16</sup> com um narrador inicial presente apenas neste ambiente narrativo e que espelha a forma como o próprio James foi inspirado: um relato de alguém que, por sua vez, ouviu o relato de outro alguém – e então da pessoa que supostamente vivenciou os fatos. Essa moldura, por si só, já instaura uma primeira camada de insegurança sobre o que é relatado, pois os horrores vividos pela governanta podem não passar do resultado de uma espécie de “telefone sem fio”.

*The Turn of the Screw* é uma obra aberta, que convida o leitor a seguir a perspectiva da narradora principal e preencher as lacunas que surgem pelo caminho; na falta de detalhes

---

<sup>16</sup> “Foi nesse espírito de ampliação dos limites artísticos que James produziu a Edição de Nova York, encetando modificações textuais, inserindo fotos e escrevendo seus Prefácios.” (Pen, 2003, p.65)

e de certezas, sua única alternativa é atrelar-se à última coisa de que dispõe, ou seja, à própria experiência. Em *Obra aberta*, Umberto Eco fala da liberdade interpretativa do leitor e da “autonomia” (dentro do controle do autor) que lhe é concedida na interpretação da narrativa. Para o autor, as obras abertas se desdobram em uma multiformidade de significados que o leitor deve selecionar a fim de gerar uma chave de leitura.

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. (Eco, 2015, p. 53-54)

Ao longo de *The Turn of the Screw*, James distribui “iscas”, situações, termos, frases e expressões que formam uma teia de estímulos à dúvida, envolvendo as situações descritas em técnicas textuais experimentais que geram incertezas no intérprete, incumbido da missão de traçar um caminho dentre os muitos outros possíveis no bosque da interpretação.

A novela não permite explicar os fenômenos aos olhos das categorias estipuladas por Todorov (2006), do fantástico, estranho ou maravilhoso, mas de todas elas ao mesmo tempo, pois são muitas as lacunas que podem ser preenchidas por qualquer dessas premissas, ao mesmo tempo que não corrobora totalmente apenas uma delas. Há espaço para a hesitação característica do fantástico; há a possibilidade de as leis da realidade serem mantidas após (ou durante, depende da chave de leitura) os embates entre o extraordinário e o real, contato caracterizado como estranho àquela “realidade”; em outra perspectiva, é possível explicar os fatos insólitos aderindo a novas leis da natureza.

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à “realidade”, tal qual ela existe para a opinião comum. No fim da história, o leitor, senão a personagem, toma entretanto uma decisão, opta por uma ou outra solução, e assim fazendo sai do fantástico (salvo em raros casos como *The Turn of the Screw* de Henry James). Se ele decide que as leis da realidade permanecem intatas e permitem explicar o fenômeno descrito, dizemos que a obra pertence ao gênero do estranho. Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (Todorov, 2006, p. 155)

O realismo psicológico da novela está intrinsecamente ligado ao uso das técnicas textuais como a narrativa de moldura, o prenúncio dos fatos, o recuo de consciência, as três vozes narrativas (a princípio) e a composição diegética e espaço-temporal definida pelo autor.

Todos esses elementos narrativos são utilizados para estruturar a ambiguidade, construindo uma experiência de fruição entre o narrado e o leitor.

Com frequência, a análise formal da literatura assume uma postura conceitual de observação, encontrando elementos e/ou aspectos nos quais é possível se aprofundar. Para Todorov (2006, p. 81), “a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma”. A análise estrutural evolui da tradição dos teóricos formalistas na busca de investigar a narrativa de forma conceitual, sequenciando seus níveis imbricados de significação.

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

Nesse sentido, nos apoiaremos na análise estrutural da narrativa a fim de evidenciar a construção da ambiguidade textual em *The Turn of the Screw*, que permite sugerir, como enfatizado no item anterior, variadas interpretações ao mesmo tempo. Decomporemos excertos do texto que permitam observar a estruturação interna da ambiguidade textual por meio da leitura cerrada (*close reading*). Temos como foco o texto sobre ele mesmo, suas unidades narrativas, e os elementos e combinações que formam a(s) mensagem(ns). O objetivo é destacar as unidades de sentido que servem de base para possíveis leituras, como as que foram supracitadas.

Alinhamos nosso pressuposto metodológico às visões de Todorov (2006, 2011) e Gérard Genette (2011), que dispõem sobre a narrativa observando as relações entre o narrativo e o descritivo, distinguidos pelas dicotomias de narrativa (ou história) e discurso, que dotam a obra de literariedade. A narrativa consiste na “representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita” (Genette, 2011, p. 265). Para os autores, a narrativa é um simulacro da realidade, uma representação verbal de uma realidade não verbal.



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

Para Todorov (evocando formulações de Emilio Benveniste), o discurso narrativo é referente à estrutura textual da obra literária, a forma como o narrador dá luz aos acontecimentos a se fazerem perceptíveis ao leitor (como é contado). A história diz respeito à cronologia dos fatos narrados, uma série de acontecimentos sucessivos que teriam ocorrido e se confundem com os da vida real (o que é contado). Já para Genette, do ponto de vista da representação, narrar e descrever são operações semelhantes que utilizam os mesmos recursos linguísticos. Narração é para o autor uma operação que se liga a ações e acontecimentos e se concentra no aspecto temporal e dramático. A descrição por sua vez se aplica sobre objetos e seres suspendendo o curso do tempo e contribuindo para o espalhamento da narrativa no espaço.

A análise estrutural intenta observar estrutura e funcionamento do discurso narrativo para além da literatura, na sua organização interna e armazém subjacentes, pois é esta estrutura que dialoga com o leitor e o modo como percebe os acontecimentos, gerando efeitos sobre a leitura, tensão, expectativa, interesse etc. Segundo Todorov (2011), o leitor é participante ativo no processo da leitura e são vários os fatores que interferem nesse processo, como o momento histórico e as suas crenças próprias. A organização da narrativa se dá no nível da interpretação, significa dizer que a interpretação da obra literária é influenciada tanto pelo autor quanto pelo leitor, e que a comunicação depende da interação entre o texto e o leitor que encontra sentido no que lê.

Na perspectiva da análise estrutural não encontraremos alguns conceitos como a ambiguidade em seu estado puro, ainda assim sendo este passível de conhecimento, pois, segundo Todorov (2006, p. 81), “é mesmo natural que os conceitos abstratos não se deixem observar diretamente, no nível da realidade empírica”. O que não impede a categorização dos elementos geradores e análise das amarras internas que manifestam essa estrutura literária abstrata que é a ambiguidade (ou várias interpretações do mesmo fato).

A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural. O termo “estrutura” tem pois aqui um sentido lógico, não espacial. (Todorov, 2006, p. 80)

Já que a análise estrutural é sobretudo linguística, as descrições de William Empson (1949) sobre a ambiguidade nos ajudam a entender léxico e sintaxe em um enunciado ambíguo. O autor considerava a obra como aberta porque a ambiguidade é uma expressão do próprio sujeito que a produz, por isso aponta que separar e diferenciar a expressão da ambiguidade seria apesar de tudo problemático, já que a ambiguidade é sobretudo subjetiva e surge a partir do ponto de vista do observador.

A ambiguidade no discurso é um componente pragmático, uma estratégia discursiva bivocal. Na literatura ela é intencional, sendo tratada mesmo como dispositivo literário. Ambiguidade é possibilidade, é, inclusive, um desafio à tradução, visto que cada língua possui características próprias, termos e expressões próprios na construção de um tópico ambíguo, no caso de uma tradução intersemiótica sua classificação é ainda de maior complexidade.

Para Empson, a ambiguidade é definida como uma “indecisão”, significação mútua que possibilitaria várias interpretações. Dota a narrativa de profundidade e complexidade, pois possibilita camadas de interpretação.

A própria 'ambigüidade' pode significar uma indecisão quanto ao que você quer dizer, uma intenção de significar várias coisas, uma probabilidade de que uma ou outra ou ambas as coisas tenham sido significadas e o fato de que uma declaração tem vários significados.<sup>17</sup> (Empson, 1949, p. 21)

A ambiguidade, na visão de Empson, deveria ser tratada como unitária, pois as unidades construídas pelos sujeitos possibilitam diferentes interpretações, e mesmo uma unidade de sentido não significa haver possibilidade de interpretação única. O autor cita como exemplo a poesia e o humor, que se estruturam a partir do duplo sentido. É um recurso que pode “fisgar” o público, produzindo um efeito de dúvida e suspense e um desejo de resolução.

Empson (1949) caracteriza sete tipos de ambiguidade: 1) Quando se diz duas coisas semelhantes e com propriedades diferentes, a exemplo de comparações, antíteses, adjetivos comparativos e metáforas; 2) Dois ou mais significados que se resolvem em um quando comparados; 3) Quando dois significados aparentemente desconexos emergem simultaneamente; 4) Quando dois ou mais significados se combinam para esclarecer o estado de espírito do autor; 5) Quando o autor descobre a ideia enquanto escreve e a mantém em

---

<sup>17</sup> *'Ambiguity' itself can mean an indecision as to what you mean, an intention to mean several things, a probability that one or other or both of two things has been meant, and the fact that a statement has several meanings.*

mente; 6) Quando o que é dito é contraditório ou irrelevante, obrigando ao leitor a tarefa de inventar uma interpretação; 7) Uma contradição, termos opostos no contexto que marcam a divisão na mente do autor.

A não discriminação da ambiguidade no nível do sentido permite a coexistência de interpretações, de modo que somente o leitor tem a aptidão de fazer escolhas, ou, se preferir, nem as fazer. Em *The Turn of the Screw*, as escolhas do leitor vão deslocando a história para o fantástico, o metafísico, o estranho, o psicológico e demais possibilidades, por isso o sexto tipo de ambiguidade é o mais explorado na novela. O texto parece indiferente à decisão tomada por quem o lê, mantendo-se fluido em suas incertezas. O discurso ambíguo afirma (ou parece afirmar) certas coisas baseando-se em uma estrutura que põe em risco a própria afirmação, ou que a contradiz logo após fornecer subsídios que possivelmente a confirmariam.

Como já exposto, ao analisar *The Turn of the Screw* nota-se, desde seu prefácio, a utilização de uma técnica literária utilizada desde os primórdios de contação de histórias, a narrativa de moldura, quando uma história é inserida dentro de outra história, que introduz ou prepara o cenário para outra narrativa mais enfatizada. Todorov (2006, p. 123) chama esse processo de encaixe, quando “uma história segunda é englobada na primeira”.

Aqui o encaixe das histórias serve de um primeiro elemento para fragmentar tempo e espaço, tal qual para descreditar a narradora principal, uma vez que se trata de acontecimentos narrados em três distintas camadas narrativas. O prefácio da novela constitui o primeiro ambiente narrativo, com amigos sentados ao redor da lareira em uma véspera de Natal a contar histórias. É então anunciada a futura leitura da história, que passa a ser a narrativa principal (e que, ao final, não retorna para o plano do ambiente narrativo inicial). Na própria introdução à história que está por vir, o clima instaurado é escorregadio, como se percebe na interação entre o narrador não nomeado, que começa comentando uma história de assombração envolvendo uma criança, e Douglas, que propõe a próxima história a ser relatada como a mais horrenda possível: “Se uma criança dá ao fenômeno outra volta do parafuso, o que me diriam de *duas* crianças...?” (James, 2011, p. 8, grifo do autor). Um pouco mais à frente, a ambiguidade é fundamentada:

“E o registro escrito? Foi você quem o fez?”

“Dele só guardo a impressão. Trago-o aqui” – disse, levando a mão ao coração. “Jamais o perdi.”

“Mas, então, o manuscrito...?”

“Está registrado numa tinta velha e desbotada, e na mais bela das caligrafias”. Fez mais uma pausa. “Letra de mulher. Ela morreu há vinte anos. Foi ela quem me enviou as páginas em questão antes de morrer.” (James, 2011, p. 9)

Vê-se, assim, como a história da governanta é introduzida de modo a gerar insegurança sobre o que está por vir: Douglas afirma ter a cópia de um manuscrito de uma mulher que morrerá 20 anos antes. Esse encaixe/emolduramento da narrativa pode ser compreendido como uma articulação de diferentes pontos de vista. O ponto de vista centralizador nessa primeira sequência é o do autor ficcionalizado, o anfitrião que a princípio recebe a história trazida por Douglas com certo ar de galhofa; esse ponto de vista, entretanto, será substituído pelo da terceira narradora, a da história apresentada por Douglas; este, apesar de não ter ponto de vista narrativo no prefácio, é também presumido como narrador, pois (supostamente) só temos acesso à história segundo seu ponto de vista. Além disso, para acrescentar ainda mais ao intrincamento narrativo, o primeiro narrador afirma mais à frente que Douglas agora está morto, e que trata-se da “transcrição exata” feita muito depois: “Aproveito para deixar claro agora, logo de uma vez, que esta narrativa, a partir de uma transcrição exata que fiz muito depois, é o que apresentarei mais adiante” (James, 2011, p. 12). Nesse sentido, a técnica de encadeamento cria uma escala entre as histórias que coabitam o mesmo universo, sendo duas delas no mesmo ambiente narrativo. As histórias – a que se passa no cenário natalino de contação de histórias de horror à beira da lareira e a que é contada por Douglas – sustentam-se em um ciclo indissociável.

Como James não confere voz narrativa a Douglas, o leitor do relato principal já pode ter uma primeira desconfiança, ainda que inconsciente, visto que ao término do prólogo o capítulo já se inicia com a narração da governanta em primeira pessoa; ou seja, convencionou-se então inferir que a leitura do relato (outra versão) que se dá, mesmo em primeira pessoa, ocorre através de Douglas.

Nesse sentido, apesar de três narradores, dois com voz narrativa e um anunciado, obtemos apenas dois pontos de vista inclusos na técnica de encaixamento da história. A função de cada narrador é estabelecida como uma configuração, de modo que são projetados para instaurar as primeiras rasuras e dissonâncias no tecido da história. Há um processo de digressão, de um quadro mais geral com o primeiro narrador (ou autor ficcionalizado), então um intermediário, Douglas (o segundo narrador apenas “sugerido”), e, por fim, a mais duradoura é a narração da preceptora.

O primeiro narrador tem um ponto de vista da periferia dos acontecimentos, que se dá em forma de relato retrospectivo, e está incluso na cena. Atua como narrador-personagem, espécie de “eu como testemunha”, pois participa dos eventos narrados e tem conhecimento dos fatos ocorridos anteriormente, fazendo conjecturas sobre o que os demais personagens sentem.

A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente a sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade. (Friedman, 2002, p. 176)

Ao introduzir Douglas como futuro narrador de uma história, o primeiro narrador não nomeado toma uma forma verossímil, pois narra segundo sua percepção dos acontecimentos e passa a credibilidade de testemunhar o que aconteceu de uma perspectiva privilegiada, criando uma relação de confiança com o leitor. Sua observação conduz a visão sobre pensamentos e sentimentos das demais personagens, que presumimos como verdadeiros, de forma que assevera a validade de sua palavra ao leitor:

**Foi essa observação que provocou em Douglas** — não de imediato, porém mais tarde naquela mesma noite — **uma reação** que teve a interessante consequência que vou relatar.<sup>18</sup> (James, 2011, p. 07, destaque nosso)

Além da mudança no tempo psicológico da narração, o trecho acima destaca a capacidade do narrador de conjecturar sobre o sentimento de Douglas. Apesar de não ter acesso à mente da personagem, o primeiro narrador coleta informações e as transfere ao leitor com base na observação que faz.

Esse anunciante, quando ela se apresentou para ser avaliada, numa casa na Harley Street que **lhe pareceu enorme e imponente** — esse possível cliente era um cavalheiro, um homem solteiro na flor da idade, **uma figura que jamais surgira, senão em sonhos e em velhos romances, diante de uma moça confusa e ansiosa, egressa de um presbitério em Hampshire.** (James, 2011, p. 12, destaque nosso)

---

<sup>18</sup> A tradução brasileira selecionada para consulta é: *A outra volta do paraíso* (2011, Penguin Classics, tradução de Paulo Henriques Britto; com cronologia de vida de Henry James por Philip Horne e posfácio de David Bromwich). A escolha deu-se devido à apreciação da tradução de Britto e à riqueza dos paratextos da edição.

**A ela pareceu, como era inevitável, galante e esplêndido**, mas o que mais **a impressionou** e lhe inspirou a **coragem que manifestou** depois foi o fato de que ele lhe apresentou a situação como se fosse uma espécie de favor, um obséquio pelo qual lhe ficaria grato. **Ela imaginava-o rico, porém terrivelmente extravagante — via-o num nimbo de elegância, beleza, hábitos caros, modos encantadores com as mulheres.** (James, 2011, p.12, destaque nosso)

É quando Douglas entra em cena que a narrativa se torna mais “movediça”. Isto é, a técnica de emolduramento da narrativa e o narrador-testemunha inserem a narração em um processo de terceirização, descentralizando as vozes narrativas e, potencialmente, confundindo o leitor. Apesar de testemunha, o narrador faz confundir suas impressões com as impressões da personagem. Nos destaques acima, já temos o relato da moça intermediado; obtemos a visão que a moça tem sobre a casa, segundo o primeiro narrador, e, logo em seguida, de forma imprecisa, sua opinião parece ter influência do que lhe foi contado por Douglas sobre o tio das crianças (pois ele não estava presente, nem Douglas, e partem dos pressupostos dos fatos com base no que lhes foi contado – ou, no caso de Douglas, imaginado, já que não sabemos por certo da existência da governanta que lhe teria confiado sua história).

Como poderia uma jovem moça, simples e recatada, não se impressionar por um homem de figura altiva e galante? Não satisfeito, o primeiro narrador ainda explora sua visão sobre a imaginação dela a respeito do homem. Além da caracterização da terceira narradora e de Douglas, o qual assume uma relação próxima com a moça, a terceirização da narração serve ao objetivo de influenciar a visão do leitor sobre ambos. São feitos comentários que instauram a descredibilização sobre a narração futura. O autor ficcionalizado insinua que o tio das crianças despertou sentimentos na moça (mesmo sem lhe dar voz) “como era inevitável”, construindo assim um fator intensificador. Ainda se trata apenas das informações contidas nos prenúncios feitos por Douglas, com uma versão limitada do ocorrido, e o primeiro narrador com uma visão ainda mais limitada, pois afirma baseado no que teria ouvido dele.

A articulação das técnicas narrativas inicia uma descredibilização da narração já no prefácio. Além disso, cria-se uma rede de instabilidades, pois as impressões, fatos e a história em si são terceirizados, trata-se de um texto alternativo à leitura de Douglas. É oferecido ao leitor a escrita de um relato de outra pessoa na voz de outra pessoa, e que foi escrito muito tempo após ouvido.

O formato de relato em memória permite adicionar mais um elemento de imprecisão à novela, pois sucumbe ao tempo, o que significa dizer que as ações narradas podem ter sofrido alguma influência temporal e fugido aos detalhes no ato de lembrar dos fatos. Ainda assim, o relato situa o leitor no tempo da narrativa, que oscila entre o passado dos fatos ocorridos, o presente que paira sobre a narração, e o futuro que espera o ato narrativo.

O pobre Douglas, **antes de morrer** — quando a morte já se anunciava —, **confiou-me** o manuscrito que **lhe chegou no terceiro dia daquela temporada** e que, no mesmo lugar, com grande impacto, ele **começou** a ler para nosso pequeno círculo silencioso na quarta noite. (James, 2011, p. 11-12, destaque nosso)

O trecho destaca algumas informações que servem de índices para gerar possíveis instabilidades na narrativa. Primeiramente, faz-se ciente de que o relato que se lerá não se trata da história original, mas da transcrição feita muito tempo depois pelo primeiro narrador, uma “transcrição exata” – termos ambivalentes em uma construção, pois não há possibilidade de transcrever exatamente o que foi dito muito tempo depois do ocorrido. Entra em ação a primeira categoria de Empson: “Quando se diz duas coisas semelhantes e com propriedades diferentes”. Outra informação é que o narrador tem por posse o manuscrito da preceptora, tal qual a transcrição que se lerá, somando duas cópias da mesma história. O trecho explora uma narração oscilante em três tempos narrativos no mesmo parágrafo.

O segundo narrador, Douglas, é o primeiro detentor do relato no sentido cronológico, mas o relato que iremos conhecer foi transcrito pelo primeiro narrador tempos depois. Douglas ocupa o mesmo âmbito narrativo do primeiro narrador ou autor ficcionalizado, pois pertencem ao mesmo plano da história. As participações de Douglas se resumem a algumas falas sobre (prenunciando) a história que se lerá e a contextualização da situação e personagens envolvidas. A afirmação de uma relação próxima com a escritora do relato confere ainda mais verossimilhança à sua narração, uma vez que também serve de certa forma como testemunha que o episódio realmente aconteceu, uma estratégia antiga da contação de histórias, conhecer alguém que vivenciou os fatos para instigar mais credibilidade ao relato.

O último e mais extenso ponto de vista narrativo pertence à moça que conta os acontecimentos vividos em Bly após estabelecido todo esse encadeamento complexo de narradores, manuscritos e transcrições. A cuidadora das crianças relata conforme uma consciência racionalizada, que se atenta em descrever os detalhes sensoriais das cenas, como o entardecer, as sombras das árvores e a brisa do vento. O espectro narrativo continua

semelhante, uma espécie de narrador-protagonista que narra em retrocesso de consciência em primeira pessoa.

Segundo Friedman (2002, p. 176-177) o narrador-protagonista “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções”. É ele quem conduz o leitor, que neste plano narrativo é transportado para a mente da narradora, de forma que é guiado seguindo a visão da moça. Nesse sentido, as demais personagens são caracterizadas com base em sua percepção delas, o que torna o leitor refém de sua narração. Seu ponto de vista é de centro fixo, pois está sempre incluso na descrição dos eventos e participa deles.

A narração é imprecisa, pois os sentimentos e a dimensão sensorial da governanta são imprecisos; ela não tem certeza do que vê ou sente. Suas palavras cobrem a psicologia dos fatos no ato de conjecturar possibilidades de interpretação dos acontecidos, o que compromete sua credibilidade. A imprecisão do relato então torna a narração não confiável, deixando brechas para diferentes possibilidades de leitura.

O dourado permanecia no céu, a limpidez no ar, e o homem que me olhava por detrás das ameias era tão nítido como um retrato numa moldura. Foi desse modo que **pensei**, com uma rapidez extraordinária, em cada pessoa que ele **poderia ter sido e não era**. (James, 2011, p. 33, destaque nosso)

O episódio em destaque é apenas um trecho de muitos outros em que a narração explora o discurso interno da personagem, que vê ou pensa ver coisas (como o homem detrás das ameias), que acredita vivenciar situações que acabam por não se confirmarem em outras partes de seu discurso, mas que também não são descartadas, deixando pairar para o leitor se seu pensamento é condizente e plausível com o que ele acredita da narrativa até então.

E **se** eu **entrasse** direto no quarto dele e **fosse** até a janela? E **se**, expondo à sua perplexidade infantil a revelação de meus motivos, eu **jogasse** sobre o que restava do mistério o longo cabresto de minha ousadia? (James, 2011, p. 81, destaque nosso)

Neste trecho nota-se a hesitação da governanta em estado de confusão, sem saber como proceder. Utiliza o modo condicional para fazer suposições, de forma que exprime ações cuja concretização dependeriam de uma condição, porém aqui o que falta é o resultado dessas ações, pois a narradora não apresenta os possíveis resultados, só lança as possibilidades. O trecho ilustra o modo como James conduz a narrativa de forma aberta.



Uma vez **imaginei reconhecer**, tênue e distante, o grito de uma criança; em outra ocasião **dei por mim** assustando-me ao ouvir passar pela minha porta passos leves. Mas **essas fantasias não eram tão nítidas** que não pudessem ser descartadas, e é só à luz, ou talvez, melhor dizendo, à treva de outras ocorrências subsequentes que elas agora **me voltam à mente**. (James, 2011, p. 19, destaque nosso)

Quanto mais eu **visse**, menos elas **veriam**. Passei a vigiá-las num **suspense sufocado**, numa **sofreguidão disfarçada que poderia muito bem, se tivesse se estendido por um tempo excessivo, ser transformada em algo assim como loucura**. O que me salvou, percebo-o agora, foi o fato de que **se transformou numa coisa muito diferente**. (James, 2011, p. 54, destaque nosso)

Nos trechos acima, além de presumir coisas no campo da possibilidade, a focalização interna na mente da narradora faz com que a ambiguidade gire em torno da loucura, inclusive nomeada por ela própria, de forma que flerta, ela mesma, com essa possibilidade. O recurso instaura no leitor uma dúvida sobre o estado de espírito da moça e sua própria sanidade mental, visto que ela mesma por vezes o faz, mostrando-se incerta dos fatos, aderindo a mais de uma possibilidade ao mesmo tempo, imaginando coisas, cometendo prováveis enganos e apresentando percepções diferentes. Os destaques refletem o tipo de ambiguidade mais observado no texto de James, aquele que segundo Empson (1949) ocorre “quando o que é dito é contraditório ou irrelevante obrigando ao leitor a tarefa de inventar uma interpretação”.

Enunciados de afirmações abertas, a exemplo de “uma coisa muito diferente”,<sup>19</sup> expressão que impede o acesso do leitor à ação, abrem a possibilidade dessa “coisa” ter diferentes definições; é um termo com dois ou mais significados, nesse caso opostos, de natureza corpórea ou incorpórea. As escolhas de termos pelo autor condenam hipóteses ao fracasso, mantendo abertas as possibilidades para caracterizar as aparições como seres animados ou inanimados e suas demais interpretações.

De repente, nessas circunstâncias, me dei conta de que, do outro lado do mar de Azov, havia uma pessoa a nos observar com interesse. O modo como a **consciência disso se formou em mim foi a coisa mais estranha deste mundo** — a mais estranha, isto é, excetuando-se a coisa **muito mais estranha com que ela rapidamente se fundiu**. Eu estava sentada, a trabalhar com as mãos — **pois eu era algo que podia se sentar** — no velho banco de pedra de onde se tinha uma vista do lago; e nessa posição **comecei a sentir com certeza, e no entanto sem visão direta**, a presença, à distância, de uma terceira pessoa. (James, 2011, p. 55, destaque nosso)

---

<sup>19</sup> No original “something like madness” (James, 1898, p. 47)

O destaque consiste em uma descrição psicológica de um dos encontros com Jessel, a antiga cuidadora das crianças que agora pode (ou não) estar assombrando Bly, no qual a narradora contesta a possível materialidade da aparição, tal que se compara a ela. O trecho “com que ela rapidamente se fundiu” é uma construção vaga, apenas utilizada para deixar livre a interpretação, pois não diz algo concreto. Essa é uma estratégia que muito se repete no texto e nesse caso serve à interpretação fantasmagórica de espectro que pode se fundir a algo, mesmo sem uma descrição direta desse fenômeno.

Na formulação “pois eu era algo que podia se sentar”, notamos o princípio de insinuação em aberto, ao se comparar torna tanto a aparição quanto a descrição desta questionável, pois não afirma que a aparição não podia se sentar (de forma física, palpável), traz a afirmação para si, e mesmo que se estabeleça um sentido de comparação, não afirma algo diretamente sobre Jessel, pois até o momento se passa ao nível de suposição baseado no que sente.

James elege a focalização interna para explorar a ambiguidade da narração, tanto seu narrador testemunha quanto protagonista servem de fundamentos para estruturar a ambiguidade. Colaboram tanto para conquistar a confiança do leitor e instaurar um tom realista à narrativa quanto para contestar a confiabilidade dos fatos narrados e abrir a possibilidade para o insólito se tornar fantástico ou estranho.

O prólogo em *The Turn of the Screw* é a primeira estratégia utilizada como composição da ambiguidade. Por meio do prenúncio dos fatos, James emula as condições da história real em que a novela se baseia, e a forma como chegou ao relato (mesmas circunstâncias que relata mais tarde ter tido acesso à história, como sabemos por condições externas). O prólogo então trabalha como uma espécie de metanarrativa na qual insufla a própria relação da novela com o leitor.

Exemplos pairam como o prenúncio que a personagem Douglas faz ao anteceder a leitura da história, o qual o autor também o faz ao utilizar o prenúncio da personagem como recurso constituinte do plano maior da narrativa, uma forma de sobrepor a realidade da novela à realidade do leitor adicionando “um prólogo para que a história seja melhor entendida” tal como diz Douglas em uma de suas falas. Outro fator externo consiste em Douglas tornar seu público ouvinte mais seletivo, é também algo que James buscava e comumente fazia para suas inovações textuais.

Ainda no prólogo, o prenúncio dos fatos se dá na voz dos ouvintes do relato utilizados como basilares dessa estrutura, com perguntas e afirmações sobre a periculosidade do trabalho, sobre a futura chegada do personagem Miles, e sobre a respeitabilidade dos criados.

Tudo já começa a ser contestado no prólogo, até mesmo a possibilidade de repressão sexual da moça. Esses elementos iniciais mesmo antes da narrativa principal já inserem o leitor em uma camada da experiência de leitura realista e psicológica, na qual parece ser objetivo conferir um efeito de permissão à confusão entre ficção e realidade.

### 2.3 MAIS VOLTAS NO PARAFUSO: *THE TURN OF THE SCREW* ENTRE MÍDIAS

*The Turn of the Screw* tem sido recontada inúmeras vezes no decorrer de mais de cem anos, a história da jovem cuidadora de crianças do interior da Inglaterra que de repente se vê em meio a dicotomia de presenças fantasmagóricas é definitivamente uma receita de sucesso. A novela inspirou grande número de adaptações para mídias diferentes, ópera por Benjamin Britten, trilha e balé por Luigi Zaninelli e Will Tucket, filmes para tv (John Frankenheimer, Dan Curtis, Petr Weigl, Graeme Clifford, Tom McLoughlin) (BROWN, 1998), Teatro por Rebecca Lenkiewicz, musical por Harold Pinter, séries e filmes que ainda são adaptados mesmo após 125 anos de sua publicação, só entre 2020 e 2021 foram registrados três espetáculos em óperas (Peter Maniura, Myriam Hoyer, Sonia Lovett), uma série (*The Haunting of Bly Manor* ep 02 – “The Pupil”, de Ciarán Foy) e dois filmes (*Turn of the Screw*, de Alex Galvin, e *The Turning*, de Floria Sigismondi).

É o trabalho mais amplamente adaptado de James. Ganhou filme preâmbulo (*The Nightcomers*, 1971, de Michael Winner), uma sequência em forma de romance (de Hilary Bailey, 2012) e uma reescrita em conto (*Accursed Inhabitants of the House of Bly*, de Joyce Carol Oates, 1994). Crê-se que ainda não esgotaram as possibilidades de adaptação, uma vez que não param de ser produzidas novas mídias da novela. Neste subtópico tratamos da contínua relevância da trama ao versarmos sobre suas principais adaptações.

A primeira adaptação catalogada da novela data de 1954, a ópera homônima de Benjamin Britten (Teatro La Fenice, Veneza), com libreto de Myfanwy Piper e prólogo de Peter Pears, David Hemmings e Olive Dyer nos papéis de Miles e Flora, e Jennifer Vyvyan como a governanta. Estreou na TV logo depois, em 1955, com um curta-metragem homônimo de 36 minutos estrelado por Geraldine Page e dirigida por Seymour Robbie, parte de um dos episódios do programa de TV norte-americano *Omnibus*. Depois se tornou performance de ópera regular ao redor do mundo e ganhou mais duas adaptações para TV (1957, Michael Dyne, 1959, John Frankenheimer).

Na opinião de Leonard Orr, há algumas diferenças entre as mídias adaptadas que impactam diretamente na recepção da adaptação. Para o crítico, a narrativa em primeira

peessoa é impossível de capturar totalmente nos filmes; nenhuma das adaptações filmicas (disponíveis para análise) incluem a narrativa de moldura, e terminam imediatamente com a morte do menino Miles como ato final, enquanto a ópera de Britten inicia com a narração da situação descrita no prefácio por Douglas em *voice-over*. Em *James's The Turn of the Screw*, Orr analisa adaptação interpretação e influência da novela de James em outras produções, e considera dentre todas a ópera como adaptação de maior êxito, mesmo com liberdades sobre o texto.

De muitas maneiras, a versão da ópera (como mostrado no filme da BBC/País de Gales de 2005 dirigido por Katie Mitchell com a Sinfonia City of London) é a adaptação de maior sucesso, talvez por causa da falta de realismo inerente ao gênero. A ópera de 1954 de Benjamin Britten, com libreto de Myfanwy Piper Evans, foi criada como uma ópera de câmara para apresentação em um palco de concerto com cantores assumindo vários papéis e ficando de frente para o público.<sup>20</sup> (Orr, 2009, p. 88)

Ainda há muitas performances da ópera de Benjamin Britten que continuam a ser reproduzidas com elenco diferente, ou produzidas por outros diretores, tal qual sua filmagem sendo exibida na TV (adaptação da adaptação), o que dificulta a precisão de vezes que foi reapresentada/adaptada. Tirando este fato, somam-se 12 filmes para o cinema e 14 para TV (incluindo uma adaptação para série de *streaming*) que enfrentam o desafio de recontar a história de *The Turn of the Screw*.

Considerando a enorme influência e popularidade da novela no cenário literário e o constante interesse que despertara no final do século XIX e meados do século XX, não demorou até que os diretores transportassem a história para as telas de cinema. Devido aos debates que incita, surgiram muitas adaptações diretas e também algumas “transformações”. Entendemos “adaptações diretas” como aquelas traduções intersemióticas que se propõem em realizar “pequenas mudanças”, enquanto outras se apropriam da novela, resultando em transformações no enredo, personagens e demais elementos do texto de partida.

Qualquer diretor tentando adaptar *The Turn of the Screw* para o cinema encara o desafio de encontrar formas visuais de representação de uma narrativa intrincada, é o caso de *The Innocents* (1961), a primeira adaptação cinematográfica da novela. Teve direção de Jack Clayton, roteiro de William Archibald (baseado em sua peça homônima) e Truman Capote,

---

<sup>20</sup> “In many ways, the opera version (as shown in the 2005 BBC/Wales film directed by Katie Mitchell with the City of London Sinfonia) is the most successful adaptation, perhaps because of the lack of realism inherent in the genre. Benjamin Britten’s 1954 opera, with a libretto by Myfanwy Piper Evans, was created as a chamber opera for performance on a concert stage with singers taking several parts and standing facing the audience.”

cenas adicionais e diálogo por John Mortimer, trilha sonora de Georges Auric e fotografia de Freddie Francis. É o primeiro longa-metragem da novela de Henry James, antes só foram adaptadas óperas, peças de teatro e filmes curtos para TV, o que de certa forma preparou o alcance para o grande público no cinema. Estrelado pela experiente Deborah Kerr no papel da preceptora, Martin Stephens e Pamela Franklin como as crianças Miles e Flora, o filme se dispõe em manter as propostas interpretativas em aberto assim como a novela, conserva a dúvida das aparições enquanto presenças fantasmagóricas ou frutos da mente fértil da preceptora.

Há uma certa relação de canonização deste filme, é o mais bem aceito pela crítica, considerado por muitos a melhor adaptação da novela. Apresenta os temas centrais da narrativa, a possível repressão sexual da governanta, a incógnita de possessão das crianças, as aparições materiais e metafóricas dos potenciais fantasmas e a possível perturbação mental da moça. O tempo e espaço em que o filme é ambientado e a construção das personagens seguem o descrito na narrativa, se atentando aos mínimos detalhes. A adaptação direta em monocromático simula o mesmo efeito de *chiaroscuro* utilizado por James para criar a atmosfera sinistra da novela, dentre outras soluções apresenta insinuações e estratégias de persuasão, “formas de instaurar ambiguidade a partir de sugestões e ao mesmo tempo possibilitar outras leituras antagônicas à interpretação anterior” (Santos, 2022). As referências psicológicas instauram dúvidas a partir do ato de explorar alternativas antagônicas, o que é mostrado com imagens é em cenas seguintes confrontado pelo diálogo e pelo roteiro.

Quando se trata do texto modernista e experimental de Henry James no cinema há propostas completamente distintas, os processos de adaptação são ainda mais discrepantes devido à estrutura narrativa da novela e as temáticas que incita, de forma que a narração influencia diretamente no delineamento do enredo. O mesmo texto possibilita diferentes leituras, afinal, não há certeza da sequência dos fatos devido ao modo de narração da novela, uma proposta enclausurada na mente da narradora protagonista em que se confundem e alternam entre primeira e terceira pessoa.

Há algumas adaptações que se diferenciam da experiência do livro, que transformam enredo e personagens, (atuando no limiar entre adaptação, referência e reescrita) talvez por escolherem dar vazão em alguns aspectos em detrimento de outros, ou reescrevê-los. O filme *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001) traz uma proposta com elementos semelhantes aos da novela em ação, ambientação e atmosfera, mesmo com discrepâncias se comparado ao texto original. Há paralelos entre a novela e o filme, uma

figura protetora, nesse caso a mãe, que cuida de duas crianças (menino e menina) que devido a uma doença rara são impedidos de entrar em contato com a luz do sol. Há também uma mudança para uma mansão isolada no interior e outras equivalências de roteiro. O filme conta ainda com possibilidades de aparições e mundos alternativos e crise de consciência da protagonista, vivida por Nicole Kidman.

*The Nightcomers* (1971, Michael Winner) é um drama psicológico que objetiva ser um *prequel* da história de Henry James, narra os acontecimentos que teriam ocorrido antes do falecimento dos criados da casa. Destaque para o protagonismo de Peter Quint vivido por Marlon Brando, de quem a história gira em torno. O filme se apega à insinuação do texto original de que os cuidadores da casa teriam corrompido as crianças. O roteiro toma certas “liberdades” com o texto de Henry James, de forma que lida com sexualidade, morte, inocência e perversão. Quint e Jessel protagonizam cenas de uma relação sadomasoquista controversa à época, o que cria um teor impactante de corrupção das crianças, já que cada um as desvirtua à sua maneira.

Além do filme brasileiro *Através da sombra*, objeto de estudo desta dissertação, o levantamento de adaptações feito revela outras propostas interculturais: *Die sündigen Engel* (1962, Ludwig Cremer) telefilme alemão; *Le tour d'écrrou* (1974, Raymond Rouleau) uma adaptação fílmica francesa; *Otra vuelta de tuerca* (1985, Eloy de La Iglesia) filme espanhol; *Il mistero del lago* (2009, Marco Serafini) adaptação italiana; *La tutora* (2016, Ivan Noel) longa argentino. As reconfigurações feitas pelas adaptações consistem em sua maioria de readequações de roteiro e construção do ambiente ficcional, já que algumas mais diretas emulam o local e contexto vitoriano mesmo fora do período e da Inglaterra, outras mais agressivas modificam o gênero do personagem principal e o contexto cultural de partida bruscamente.

Além de transportarem o enredo de James para uma impressionante variedade de contextos históricos, há algumas adaptações que parecem se apegar à ideia de angustiar o espectador, tocando em temas éticos sensíveis como insinuações de incesto entre os irmãos Miles e Flora, colocados em situações sugestivas de cunho sexual, e a ligação ao possível abuso sexual infantil pelos criados e da atual governanta.

Muitas das ambiguidades que James semeia ao longo de *The Turn of the Screw* pairam timidamente nas bordas dos dois tabus mais lucrativos de nossa cultura - sexo e morte - sem nomear os eventos específicos envolvidos. As personagens apenas descrevem as ações passadas de Quint e Jessel como "horrores" ou "terríveis", ou um exemplo de pessoas vivendo "muito livre(mente)". Essas semi-revelações infames permitem

convenientemente que cada nova geração de criadores forneça interpretações novas e provocativas, à medida que os costumes culturais mudam e o público se torna mais difícil de chocar.<sup>21</sup> (Davis, 2020, p. 05)

Nesse sentido, o desafio das adaptações interculturais consiste não apenas em recriar ou equivaler os efeitos narrativos da novela, mas em construir o horror para um público e contexto específico dentro do sistema de proposições e insinuações que tornam sua interpretação tão ambígua e retém seus sentidos. Talvez por isso em muitas delas a equipe de direção se propõe em responder questões deixadas em aberto, ou assumem interpretações menos complicadas de adaptar. O filme espanhol, por exemplo, deposita uma carga excessiva de referências religiosas e tende para uma leitura de repressão sexual do protagonista.

É impossível traçar a influência de *The Turn of the Screw* porque permeou duas vertentes seguindo a bifurcação da interpretação: os gêneros *ghost story*, *horror story*, *horror films*, por um lado, e obras focadas em loucura, depressão, negligência parental e relações entre pais e filhos. Junto com os conceitos freudianos, *The Turn of the Screw* se infiltrou no *Zeitgeist* e até mesmo pessoas que não a leram ou não viram nenhum dos muitos filmes ou outras adaptações, o experienciaram de segunda ou terceira mão.<sup>22</sup> (Orr, 2009, p. 90)

Em *The Turn of the Screw* os elementos de horror não precisam de detalhes muito macabros, pois a narrativa de James constantemente desafia o leitor, instiga, incomoda, é um terror envolvente, que utiliza como estratégia as experiências pessoais do leitor. O que torna a história o mais envolvente possível são os elementos incorporados à narração, o suspense, a indefinição em muitos atos, o horror se cria do eufemismo que ecoa por interpretações pessoais do leitor, é essa experiência que certamente mantém vivo o interesse de muitos diretores. Esse é sem dúvida seu segredo de sucesso, o que a torna depois de tanto tempo ainda relevante e adaptada ao menos trinta vezes. Um clássico que continua a receber adaptações, pois ninguém conseguiu se contentar com a história, ainda há muitas versões a contar.

---

<sup>21</sup> “Many of the ambiguities that James sows throughout *Turn* coyly hover at the edges of our culture’s two most luridly profitable taboos—sex and death—without naming the specific events entailed. Characters merely describe Quint’s and Jessel’s past actions as “horrors,” or “dreadful,” or an instance of people living “much too free[ly].” These winking half-revelations conveniently allow each new generation of creator to provide freshly provocative interpretations as cultural mores change and audiences become harder to shock.”

<sup>22</sup> “It is impossible to trace the influence of *The Turn of the Screw* because it has permeated two strands following the bifurcation of interpretation: the genres of *ghost story*, *horror story*, *horror films*, on the one hand, and works focused on insanity, depression, parental neglect and relationships between parents and children. Along with Freudian concepts, *The Turn of the Screw* has filtered into the *Zeitgeist* and even people who haven’t read it or haven’t seen any of the many films or other adaptations, have experienced it second or third hand.”

Do ponto de vista técnico, é um texto difícil de adaptar para o cinema, dado que a composição de estratégias textuais demanda recursos, elementos visuais e temáticos custosos à mídia cinematográfica. A narrativa emoldurada, a utilização aparente de três vozes narrativas e a composição diegética da novela, que articuladas geram ambiguidade, dúvidas e incertezas, exigem uma série de escolhas no processo de adaptação, há de se deixar para trás (ou ressignificar) o que compromete ou não é reproduzível à tela do cinema.



### 3 O CINEMA DE WALTER LIMA JR.

Este capítulo tem o intuito de comentar e ilustrar brevemente a filmografia de Walter Lima Jr., diretor do segundo objeto de estudo desta dissertação, o filme *Através da sombra* (2016). A seção única versa sobre a trajetória do realizador até estabelecer as nuances de sua obra. Revisitar brevemente a história de Lima Jr. no audiovisual brasileiro é essencial para conhecer e entender a tônica do estilo do diretor, um dos nomes mais importantes do cinema nacional no século XXI ainda em atividade.

#### 3.1 A FILMOGRAFIA DE WALTER LIMA JR. ATÉ ATRAVÉS DA SOMBRA

O cinema nacional é marcado por metamorfoses estéticas e revoluções memoráveis que representam a historiografia do cinema brasileiro, desde períodos mais produtivos até hiatos e escassez de recursos. Walter Lima Jr. (diretor de *Através da sombra*) um dos expoentes do Cinema Novo, assina uma filmografia que perpassa quedas e ascensões do cinema no Brasil, da investida de produções cinemanovistas inflamadas da década de 1960, até movimentos recentes de retomada das produções nacionais. Advogado, jornalista, cinéfilo e crítico de cinema, se consolidou cineasta entre o *set* de filmagem e o estúdio de gravação, duas vertentes de produção as quais também aperfeiçoou os feitos como roteirista. Em sua filmografia constam desde longas-metragens, minisséries e programas de TV, até videoclipes musicais. Inicia no cinema em 1963 ao lado de Glauber Rocha como assistente de direção em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), considerado uma obra-prima do cinema nacional.

A televisão como veículo de experimentação, tal qual o cinema, sempre fez parte da formação audiovisual do diretor. Desde sua infância em Niterói, na região metropolitana do Rio de Janeiro, ele se interessava por filmes de Hollywood, sobretudo de John Ford, frequentava o cineclube e gostava de musicais coloridos, paixões que marcam sua história. O crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, um de seus maiores estudiosos, enxerga com olhar sensível e refinado a trajetória de Lima Jr. na sua biografia crítica *Walter Lima Júnior: viver cinema*, em que documenta cada fase da vida do diretor, desde seus primeiros passos até a primordial identificação com o mundo do cinema, os momentos mais dramáticos e as histórias de bastidores.

Adepto de um cinema autoral, tanto que assina muitos dos roteiros de filmes que dirige (inclusive de *Através da sombra*), Lima Jr. assumiu uma postura peculiar já em seu primeiro longa-metragem, *Menino do engenho*, de 1965, adaptação do romance homônimo de José Lins

do Rego. No filme ele adota um recorte clássico, segundo Mattos (2000, p. 09), “influenciado por Humberto Mauro,<sup>23</sup> pelo *western* americano e pelos dramas familiares de Ford, com o quadro social condicionado aos personagens e uma visão nostálgica do velho mundo dos banguês”, do qual é fã. O cineasta demonstrou, assim, uma formação mista, admirando tanto os cinemas “novos”, revolucionários e transgressores, e “velhos”, em especial o cinema clássico mudo.

Em entrevista a Beth Formaggini (2000), Lima Jr. comenta:

Tudo o que eu quero é passar um sentimento para o público. O problema é de como se resolvem questões de narrativa sem a perda do objetivo fundamental, que é trazer a emoção para o espectador [...] eu quero fazer um filme de pessoas, de personagens. Cada vez mais me interessa por gente. As formas se transformaram para mim em pessoas. O que eu mais ambiciono na vida é fazer um filme em que ninguém me veja na tela, veja só os personagens. Se eu conseguir isso, aí terei feito um filme autoral (Formaggini, 2000, p. 15)

Um ponto de destaque nas produções de Walter Lima Jr. é a dramaturgia de seus filmes, mesmo os não roteirizados, mas dirigidos por ele, que conservam alguma forma de transgressão. Seja no nível da alegoria político-antropológica, seja na introdução de simbologia da modernidade industrial, sua obra é cinemanovista até certo ponto, graças a um hibridismo de perspectivas e produções. Enquanto cineasta incorpora alguns preceitos do cinema clássico e rompe com outros, confere à sua obra uma identidade própria que, mesmo envolto por tendências de época, dotou de personalidade os filmes que dirigiu e roteirizou.

Walter Lima Junior manteve a sua ‘via própria’, interagindo com o tempo à sua maneira, definindo a sua tônica de cineasta de estilo variado que, no apogeu do Cinema Novo (de que foi figura destacada), deixou claros seus acenos a um cinema brasileiro mais clássico e, na diversidade de seus projetos [...]. (Xavier, 2000, p. 19)

O tratamento dos filmes de Lima Jr. não segue uma linearidade, (embora temas e elementos se repitam), o que o torna um diretor plural, que ensaia técnicas e procedimentos mais experimentais, ao mesmo tempo em que não descarta montagem e elementos clássicos<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Humberto Mauro (1897-1983) expoente diretor do início dos “ciclos regionais” mais conhecido pelo filme *Ganga bruta* (1933), “contribuiu para a construção de certa imagem sobre o país – nesse caso, uma imagem prosaica ligada a valores tradicionais, sugeridos pela vida no campo. Olhar para a vida simples ou ordinária, portanto, é buscar essa substância do social.” (Trevisan, 2019, p.07)

<sup>24</sup>“A narração clássica tende a ser onisciente, altamente comunicativa e apenas moderadamente autoconsciente. Se há um salto no tempo, somos informados por uma sequência de montagem ou por um fragmento de diálogo;

Para Ismail Xavier (2000, p. 21), na obra de Lima Jr. há momentos em que os impasses dramáticos somente ganham expressão graças ao estilo de montagem e edição das sequências pelo diretor, passagens em que “se desestabiliza a opção por um estilo que tende a dialogar, [...] com o cinema clássico”. Nessa tônica, talvez um pouco interpenetrada do “estilo indefinido” do diretor, é que se constitui a identidade do cinema de Walter Lima Jr.

É comum que o diretor se utilize de uma leitura muito próxima e pessoal de seus roteiros, até mesmo suas adaptações literárias, longas e minisséries para TV são dotadas de um modo bastante autoral de produção com ênfases em aspectos selecionados segundo sua curadoria e roteiro, atribuindo técnicas e efeitos a fim de destacar elementos do texto base e acrescentar demais conjecturas, como em *Menino do Engenho* (1965) que introduz o “Ciclo da Cana-de-Açúcar” de José Luiz do Rego (Mattos, 2000). Não se continha à reprodução passiva do texto literário, mas na experimentação de possibilidades na adaptação, a fim de harmonizar o texto à reprodução cinematográfica na linguagem do cinema, criando e imprimindo sua identidade aos roteiros e montagem.

Levar um texto à tela nunca foi para Walter Lima Jr. uma operação de fidelidade, seja factual ou de linguagem. Sua lealdade é pela emoção que perpassa o livro, o que implica uma leitura pessoal e a criação de um filme, no fim das contas autoral. Assim foi com adaptações como *Inocência*, *O Monge e a Filha do Carrasco* e *A Ostra e o Vento*, todas fruto de um envolvimento radical do cineasta com a obra literária e consigo próprio. (Mattos, 2000, p. 09-10)

No decorrer de sua obra, Lima Jr. adaptou alguns clássicos da literatura (além de adaptação de roteiros teatrais), após *Menino do Engenho* (1965), adapta *Chico Rei* (1985) com base no mito popular e nos versos de Cecília Meireles; *Inocência* (1983), romance de Visconde de Taunay; *O monge e a filha do carrasco* (1996) baseado no romance curto de Ambrose Bierce *The Monk and the Hangman's Daughter* (1892); *A ostra e o vento* (1997), homônimo ao romance de 1964 de Moacir C. Lopes, e mais recentemente *Através da sombra* (2016) a partir de *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James.

*Menino do Engenho* (1965), seu primeiro filme, conta com elementos estilísticos “distintos” da maioria dos filmes do Cinema Novo. É uma adaptação em tom clássico, preto e branco, e com escopo narrativo baseado nas experiências de um personagem infantil no meio rural, enquanto o segundo, *Brasil Ano 2000* (1969), usa de alegorias para ironizar a realidade

---

se uma causa é omitida, sua ausência nos é informada. A narração clássica opera como uma ‘inteligência editorial’ que seleciona certas porções de tempo para um tratamento a fundo, ao mesmo tempo em que recorta e elimina outros acontecimentos ‘inconsequentes’. (Stam, 2003, p. 167).

social e as contradições do regime militar, bem diferente da postura tradicionalista que esperavam dele, rótulo adotado após o primeiro filme, aponta Carlos Alberto Mattos em “Um Brasil de Cinema”.

No auge do regime hegemônico tecnocrático militar, diferente do filme anterior, Walter Lima Jr. apresenta em *Brasil Ano 2000* (1969) uma nova perspectiva cinematográfica no formato de chanchada musical, um filme autoral que antecipa aspectos do tropicalismo, e, em tom utópico, utiliza a virada de século como alegoria para ironizar o mito do desenvolvimento, configuração de modelo econômico programado pelo regime militar. A condição de dependência e subserviência retratada no filme é pautada em representar a sociedade cristã de classe média e o estado brasileiro. A reflexão sobre o atraso é uma maneira simbólica e sobretudo política de tentar reproduzir a identidade nacional.

A imersão de Lima Jr. na brasilidade resulta na criação de ambientes, atmosferas e personagens essencialmente brasileiros, expressões conceituais, traços característicos do olhar aguçado do diretor e dos acertos como roteirista. Temas como inocência, pureza e o apelo sexual (intendidos nas experiências das personagens), sensualidade e desejo (um pouco da característica carnal do brasileiro), o modo significativo de lidar com o tempo e espaço, como instância e como personagem (animismo), são utilizados como elementos expressivos no decorrer da obra do cineasta.

O Brasil, é claro, está sempre lá. Excluindo-se filmes domésticos e algumas entrevistas para uma série de TV, Walter nunca rodou um fotograma sequer no exterior. Brasileiro na luz, nas paisagens, nas histórias, e nos tipos humanos, esse é, no entanto, um cinema que não se subjugava ao típico nem aos cânones de uma suposta identidade cinematográfica nacional. (Mattos, 2000, p. 08)

Um belo exemplo de filme característico cinemanovista de Lima Jr. é *Na Boca da Noite* (1972), uma adaptação da peça *O Assalto*, de José Vicente, ousado por tocar em temas sensíveis à conjuntura militar da época. O filme se passa no interior de um banco e toma caráter de classe e sexual após a aproximação de dois funcionários em arquitetar o assalto à agência. O longa-metragem retrata o medo e a crise financeira do país na década de 1970. O bancário Victor Hugo (Ruben Correa) esboça o desejo de liberdade daquela situação dependente de dinheiro e estabilidade, enquanto o faxineiro vivido por Ivan de Albuquerque leva uma vida de subserviência e pobreza, porém conserva seus valores morais. A carga política e o retrato de alienação tornam este um dos filmes mais radicais de Lima Jr.

“De alguma maneira, eu me devia esse depoimento. Meu irmão estava preso. Amigos saíam do país. Companheiros de cinema sentiam-se de mãos atadas. As coisas estavam desabando em cima de nossas cabeças. Eu não tinha nenhum compromisso político formal, só uma raiva emocional.” (Mattos, 2000, p. 35)

Outro filme que demonstra a versatilidade e capacidade criativa de Walter Lima é *A Lira do Delírio* (1978), uma produção de registro documental influenciada pelas experiências em produções de documentários e curtas para a TV. O filme registra o espírito e espontaneidade do carnaval gravado na edição de 1973 em Niterói - RJ. Junto à atmosfera carnavalesca, trata da relação das pessoas com o tempo, de temas fortes e sensíveis como sequestro e homicídio, um *thriller* policial que se passa em meio ao bloco de foliões misturando ficção e realidade infundidos em um dos maiores signos de brasilidade. A produção faz parte do movimento do cinema marginal, que privilegiava o estilo de produção rústico e experimental, denunciando os problemas sociais urbanos do país.

Em *Joana Angélica* (1978) Lima Jr. repete a mescla de documentário e ficção, dessa vez, aplica a receita a um momento histórico ímpar da Bahia e do Brasil, quando a insatisfação com o domínio português gera a revolta que dá início à independência da Bahia, e conta a história de Joana Angélica, madre do convento franciscano da Lapa em Salvador, reverenciada como um ícone do movimento após usar o próprio corpo como obstáculo contra o grupo de soldados portugueses que tiram sua vida no local. A proposta é mostrar um momento histórico em sua gênese, permitindo repensar os motivos pelos quais a madre se dispôs a tal feito, de modo que se centra na figura do herói ao confrontar os limites da representação.

Chico Rei (1985) é mais uma das peculiaridades da filmografia de Walter Lima Jr., uma adaptação da tradição oral mineira, herói negro distinto de Chica da Silva e Zumbi, como aponta Mattos (2002, p.242) “era o tipo de herói político e habilidoso, um líder que reconstruíra seu poder em meio à repressão, associando-se a outro poder da época, a Igreja. Era um mito da habilidade e da conciliação, em que o negro tirava proveito do sistema para fazer sua liberdade.”. O filme de Walter Lima é uma reconstituição do mito oral, de forma que dialoga com o problema colonial, a herança africana e a luta política pela liberdade.

“Driblar havia impossibilidades foi a primeira e principal tarefa da realização. Saber esperar passou a ser um jogo dramático e valioso, cujo resultado final foi ver o filme pronto. Este filme também me permitiu recuperar certas passagens já vividas pelo meu inconsciente genético e restaurar minhas raízes negras. De toda essa luta eu saí um pouco mais brasileiro.” (Lima Jr. 2000, p. 41)

Seu próximo filme, *Inocência* (1983) é a primeira aproximação com formas pré-modernas de narração como jogos de luzes e utilização de metáforas. O filme adapta o romance homônimo de 1872, de Visconde Taunay que tem como plano de fundo o Brasil imperial do século XIX, e retrata o amor proibido de Inocência, uma jovem filha de fazendeiro, acometida por malária, e seu médico, Cirino. A partir do roteiro adaptado de Lima Barreto, Walter Lima ainda faz modificações que segundo Mattos (2002) conservam a espinha dorsal do texto, segue à risca os diálogos do livro, porém incorpora novas ideias que ampliam a simbologia das personagens. Com *Inocência* Lima Jr. rompe com a estética e ideais do Cinema Novo e aposta em um cinema narrativo mais antigo e estranho à sua época.

Após *Inocência*, o diretor mais uma vez modifica um roteiro de Lima Barreto que adapta um novo mito para filme, *Ele, o Boto* (1987), longa que se baseia na tradição ribeirinha e indígena brasileira. “Em sua recriação da história, ele tentou conciliar um triplo movimento: enfatizou o aspecto mágico das aparições do boto, aprofundou sugestões psicanalíticas da história e, ao mesmo tempo, criou um contexto de libelo ecológico e ante a exploração dos caiçaras” (Mattos, 2002, p. 290). Ainda segundo Carlos Alberto Mattos, o filme seria muito mais carregado da crítica antropológica do diretor ao progresso industrial destrutivo à ecologia, somando-se a isso arquétipos, misticismo, superstições e fantasia pensadas em cenas de insinuações, porém, a equipe de produção optou por dar vazão ao encantamento disposto pela riqueza do imaginário popular em supressão a via denunciadora do Cinema Novo.

Mesmo em filmes de roteiros “não originais” o diretor parece exprimir uma visão antropofágica ao utilizar o Brasil como cenário, ainda que partindo de uma tradição estrangeira, quando se adapta o contexto geográfico e cultural para o país, ou até mesmo o papel inverso, quando utiliza terras tupiniquins para recriar o estrangeiro de forma que os traços espaciais de brasilidade se tornem imperceptíveis, emulando o país estrangeiro.

Esse mergulho na brasilidade não desmentirá, porém, o universalismo cinematográfico abraçado pelo diretor. Procura de uma dramaturgia clássica, temperada por elementos mágicos e uma sensualidade irmã da poesia, vai levar à criação de espaços quase irreais, brasileiros na essência, mas perfeitamente adaptados ao país da tela. [...] A ligação com Pedro Farkas (a primeira a se repetir com um fotógrafo e que perdurou até *A Ostra* e *o Vento*) reforça o gosto do diretor pela imagem bem composta e o uso expressivo da luz como recurso cinematográfico, narrativo e emocional. [...] Walter aprofundou a impressão de fazer um cinema em terreno flutuante geograficamente e indefinido socialmente. Um cinema das emoções. *O monge e a filha do carrasco* transforma a paisagem de Ouro Preto na de uma cidade europeia do final do século XVII. (Mattos, 2000, p. 13)

Como percebido na filmografia de Lima Jr., *Através da sombra* não é o primeiro filme no qual o diretor faz uma transposição geográfica de uma história ou um contexto histórico-cultural. *O monge e a filha do carrasco* (1996) incorpora uma cidade europeia do século XVII, cuja fotografia cuidou de representar as cordilheiras do sudoeste da Europa, ainda que filmado inteiramente no Brasil. O filme faz uma reconstituição de época, porém é indefinido localmente, se passa em lugar qualquer, e é gravado totalmente em inglês. Ao contrário de *Através da sombra*, o filme gravado em Ouro Preto - MG tenta ocultar todo e qualquer traço de brasilidade, pois foi pensado para o mercado Internacional. É uma produção curiosa, que segundo Mattos (2002) foi encomendada por produtores americanos a um custo satisfatório segundo algumas imposições, que seriam custosas à realização. As filmagens envolviam um deslocamento geográfico e a caracterização por volta dos anos 1700, uma tarefa já familiar ao diretor. “Com alguns retoques cenográficos, a cidade mineira poderia passar pela Berchstesgaden original, um vilarejo próximo de Salzburgo” (Mattos, 2002, p. 331). Mesmo com algumas muitas intervenções do diretor, a proposta seguiu para supervisão dos estúdios em Los Angeles, responsáveis por americanizar o filme.

Singular aos filmes de mesma época, *A Ostra e o Vento* (1997) é um dos filmes de maior reconhecimento de Lima Jr., parte do “Cinema da Retomada”, nova fase de fomento da produção audiovisual após um longo período de estagnação. O longa se utiliza de metáforas e de uma montagem rebuscada para adaptar (roteiro em parceria com Flávio Tambellini) o romance homônimo de Moacir C. Lopes. Famoso por Planos e enquadramentos expressivos que delimitam como representa o tempo, o filme trata de Marcela, uma jovem residente de uma ilha distante do litoral e seu pai, um velho faroleiro possessivo e controlador. O contexto narrativo utilizado leva a crer que Marcela nutre fantasias de amor pelo vento, que acaba por ser incluído como um personagem da trama. O filme desenvolve temas intensos como a liberdade e sexualidade reprimidas de Marcela, ao mesmo tempo que explora os recursos plásticos para incluir a atmosfera dentro do próprio enredo.

Já nos anos 2000, Walter Lima Jr. dirige *Um Crime Nobre* (2001, O Filho Predileto, título provisório), filme exclusivo para a televisão, estilo dramático de realização e roteiro recheado de mistérios e reviravoltas dignas de uma novela das nove. A produção subsidiada pela Globo Filmes retrata o drama de uma mãe adotiva italiana que luta para localizar a família biológica de seu filho no Brasil, a ser a única saída para curar uma terrível doença. O telefilme fez parte de uma investida da Globo Filmes em coparticipação internacional de desenvolver uma série de filmes que não vingou.

*Os Desafinados* (2008) filme biográfico (baseado na história de vida de cantores da época) se passa nos anos 1960, época de grande ebulição cultural e surgimento da bossa nova. O filme conta a história dos membros da banda *Os Desafinados* que partem para Nova York em busca do reconhecimento internacional. O longa resgata a nostalgia da realidade brasileira de época ao utilizar a MPB como signo histórico de brasilidade, gênero que representa a utopia brasileira de belezas naturais, dinheiro, leveza, elegância e erudição, movimento cultural logo interrompido pelo regime militar. Ao mesmo tempo em que acontece a derrocada do gênero, é que o país mergulha em declínio político e cultural. Nesse sentido, Lima Jr. traça paralelos com o movimento do Cinema Novo, o qual fez parte. Apesar de se passar no presente (do ano de lançamento), o filme se utiliza de *flashbacks* como recurso para fragmentar o tempo da narrativa, de modo que o presente paira sobre a memória.

Se atentarmos para a filmografia de Walter Lima Júnior encontramos desde produções e programas educativos para a televisão, até documentários, jornalismo especializado, minisséries e videoclipes, um currículo plural que contém até mesmo ministração de oficinas de direção e interpretação. Os longas-metragens, que exploram seu maior potencial criativo, são um total de treze, que, para Mattos (2000), introduzem ou enfatizam algumas questões constantemente retomadas no conjunto de sua obra. “Existe ali uma constante busca de Liberdade dentro de um campo delimitado pelas conveniências da narratividade e da comunicação com o público” (Mattos, 2000, p. 10). Seu último filme, *Através da sombra* (2016) é mais uma adaptação que reconstitui algum aspecto de brasilidade. O filme, que transpõe um contexto inglês de época, encontra correspondências em um período de tensão e transformações políticas do Brasil, assim como o texto de partida que se utiliza do ideário pré-industrial vitoriano para operar.

*Através da sombra* encontra lugar na filmografia do diretor enquanto uma tentativa de permanecer experienciando as interfaces de país, uma vez que não é um filme tão distinto dos demais, porém é um dos poucos em que a proposta é adaptada diretamente do texto de partida, e, ainda que rejeite o título, se encaixa enquanto uma nova onda de produções do gênero horror no cinema brasileiro (sendo até patrocinado pela fundação Centro Cultural Banco do Brasil em mostras de horror brasileiro contemporâneo). É um filme de muitas contradições na filmografia de um dos mais completos (e contraditórios) criadores audiovisuais do país, parte de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora, lúcida e expressiva.

Além do reconhecimento de um cinema versátil com significativas produções, a filmografia de Lima Jr. perpassa pelo período de desenvolvimento do setor e do mercado interno, quando começa a vigorar um projeto de estabelecimento de uma indústria fílmica



nacional, principalmente graças à ascensão da Globo Filmes, instituição a qual sempre esteve vinculado. É no contexto de sobrevivência das produções nacionais dos anos 2010 que o filme *Através da sombra* (2016) foi realizado por Walter Lima Jr., roteirista (em parceria com Adriana Falcão) e diretor da adaptação, que vivenciou boa parte do percurso do cinema nacional enquanto cineasta. Como o estudo do cinema brasileiro em si nos revela, é importante observar o contexto de produção dos filmes, uma vez que a filmografia do diretor perpassa quedas e ascensões desde que surgiu no Cinema Novo.

Nos tempos de Indústria Cultural, de um cinema comercial invadido por produções hollywoodianas massivas, de *fan bases* e trilogias, a figura de Walter Lima Jr. segue ativa no cinema brasileiro. Sua obra é premiada com as mais diversas congratulações de cinema no Brasil e no exterior. Compreende o país pelas lentes de um cineasta sensível e atento ao que torna crível o ser brasileiro. Enquanto realizador, procurou experimentar as várias possibilidades de lidar com a linguagem cinematográfica, principalmente no que tange à forma de adaptar literatura ao cinema, duas experiências distintas que tem dialogado desde muito tempo na troca mútua de técnicas e recursos estilísticos necessários aos distintos modo de narrar. “Desenvolvida no tempo, a obra não é por isso recebida como um simples desfilar, mas dá lugar a um processo infinito de soma, de comparação, de classificação, em suma, de memória, que, por definição, fixa o tempo - em uma espécie de ‘espaço’, se se fizer questão” (Stam, 2004, p. 140).

Seu estilo de realização costuma abranger o envolvimento com temas históricos, políticos e culturais brasileiros, parece insistir em explorar a memória, a fim de engajar a reflexão sobre o velho e o novo que se cria. “A minha geração conviveu com o país ainda ingênuo, pré-industrial, e eu estou vendo esse país acabar. A verdade dos meus filmes pode estar nisso: talvez eu esteja procurando reter esse país” (Lima jr. *apud* Mattos, 2002, p. 304).

Nesse sentido de espaço virtual das narrativas é que se concentra o conjunto de aspirações de Walter Lima Jr., a memória que o diretor constantemente evoca se vale da implicação de espaço e de acontecimento para se estabelecer, pois o espectador sempre relaciona o acontecimento ao espaço (nesse caso narrativo), que envolve a rede de relações estabelecida a priori. Portanto, a recorrência de um ideário de brasilidade como plano de fundo (ou protagonista) em sua obra é o que estabelece uma significação com o espectador, ainda que não reconheça as principais representações de signos históricos do contexto cultural brasileiro, pois é estruturado pela dimensão espacial adotada pelo realizador. “O curioso nesses aparentes paradoxos é que sua obra, quase sempre alheia aos estereótipos de uma expressão “brasileira” seja reconhecida como uma das mais autenticamente nacionais”

(Mattos, 2002, p. 395). A trajetória de Walter Lima Jr. no cinema brasileiro lhe confere uma versatilidade de gêneros e experiências estéticas, desde um estilo mais clássico, documental e experimental, até um cinema mais rústico e transgressor.

## 4 TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E ANÁLISE FILMICA

Este capítulo tem por objetivo discutir as principais teorias de tradução utilizadas como suporte teórico desta pesquisa. Está dividido em quatro seções, cada qual focada em definições teóricas relevantes para o tratamento da relação entre o objeto literário e o objeto fílmico estudado, suportando assim a forma como os entendemos. O item 4.1 trata da tradução intersemiótica segundo seus principais expoentes, Roman Jakobson e Julio Plaza; o item 4.2 se ocupa da teoria da adaptação a partir dos pressupostos de Linda Hutcheon e Robert Stam; o item 4.3 trata da adaptação intercultural a partir das noções de Julie Sanders, Haroldo de Campos e Linda Hutcheon; 4.4 trata da teoria da análise fílmica a partir de Jacques Aumont, Michel Marie, James Monaco, Marcel Martin, Brian McFarlane e Tânia Pellegrini que dispõem sobre o modelo de análise fílmica e os principais elementos do filme.

### 4.1 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A tradução intersemiótica surge como uma das três distintas formas de interpretar um signo verbal postuladas por Roman Jakobson (1969, p. 64-65): tradução intralingual (por meio de outros signos da mesma língua); tradução interlingual (por meio dos signos verbais de outra língua) e, finalmente a tradução intersemiótica, a tradução entre mídias, ou de uma forma estética para outra, consiste em adaptar ou corresponder o conteúdo de um produto para uma forma totalmente diferente. Segundo Jakobson (1969, p. 65), a tradução intersemiótica ou “transmutação” “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou de um sistema de signos para outro, a exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.

A ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original" [...] Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas, e, finalmente, por circunlóquios. (Jakobson, 1969, p. 67)

A teoria de Jakobson enfatiza a possibilidade de tradução de qualquer coisa para qualquer língua, já que considera o ato da tradução como recodificação, não deve haver transporte de uma língua a outra, mas a recodificação da mensagem, a ser compreendida na

língua de chegada. A produção dessa mensagem é influenciada pelo sistema gramatical dessa língua.

Há uma relação de intertextualidade em reconhecer definidamente o projeto de partida à maneira que a experiência com a adaptação/tradução intersemiótica se estabelece na relação complementar e nas operações metalinguísticas. “O nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução” (Jakobson, 1969, p. 70). Assim como a adaptação, a tradução intersemiótica é um ato interpretativo, que se aproxima da construção da mensagem combinando protocolos, meios semióticos, textuais ou não, para além da significação permitida pelo texto.

A categoria de Tradução Intersemiótica dispõe de recursos variados para a tradução e a transcodificação considera os meios, os sentidos e os códigos disponíveis para a realização da tradução [...] A tradução, como prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias.” (Plaza, 2003, p. 210).

Nesse sentido, a proposta de *Através da sombra* recai sobre o diretor enquanto tradutor, pois elege o modo e os aspectos a serem transportados de uma mídia a outra. Traduzir da mídia escrita para o filme é uma operação que exige adições, empréstimos e adequações, tal que a proposição é submetida a uma nova estrutura de mídia a qual é recodificada. Nesse meio surgem impasses dada a transposição de elementos de uma mídia a outra, como por exemplo, o problema de adaptar um narrador não confiável, ou o enredo baseado em elementos abstratos, qual recurso será utilizado para buscar o mesmo efeito? Ou deve-se renunciar a aspectos fundamentais da obra de partida?

Julio Plaza (2003), que desenvolve a categoria de tradução intersemiótica de Jakobson, reconhece que o tradutor se situa diante de uma história na eleição de códigos, formas e convenções. Muitas das escolhas e formas de desenvolver a tradução afetam diretamente seu resultado, os recursos disponíveis pela plataforma de mídia audiovisual verbais e não verbais como trilha sonora, imagens e cores, créditos, títulos e legendas fazem parte dos protocolos utilizados para transpor com sucesso o sentido. “O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (Plaza, 2003 p. 10).

Em *Tradução intersemiótica*, Plaza amplia o escopo do tema proposto por Jakobson e a partir do próprio conceito de intersemiose expande a visão de seu antecessor, pois, segundo

ele, poderíamos considerar (além da tradução verbal para outros sistemas de signos) o trânsito de outros sistemas de signos para expressões verbais, afinal, traduzir sempre extrapolaria os limites linguísticos e, mesmo a tradução interlingual, intralingual, ou intersemiótica, dependeriam de outros sistemas de signos em sua concretude. O autor, além de considerar a tradução como forma de retextualização, aborda a tradução intersemiótica como forma criativa entre os diferentes sistemas de signos.

Mesmo com múltiplos aspectos e acepções sobre fazer tradutório, o objetivo primordial da tradução centra-se na comunicação como principal fator de intenção, levar conteúdo para além das barreiras linguísticas. A tradução/adaptação conserva ativas obras há séculos, e eleva o exponencial de público abrangido por esses trabalhos. Os diferentes sistemas de signos estabeleceram linguagens próprias, no caso do filme uma linguagem audiovisual em vídeo (pictórica, imagética) e áudio (sonora) constituída a partir de elementos independentes, de distintas formas e potencial de significação.

Ao se tratar das novelas jamesianas, há um desvio na dicotomia tradutória de fidelidade à forma ou ao sentido. Para além de uma tradução/adaptação em texto ou entre mídias dissemelhantes (intersemiótica), há um desarranjo, pois tratar-se de uma novela modernista ambígua que se recusa a tecer formas claras acerca dos fatos. É deveras complicado ser fiel à forma, pois muda-se a mídia, tal qual ao sentido, pois este não é claro no texto base. São oferecidos sentidos diferentes dentro de uma mesma noção, há dicotomias a serem escolhidas no processo de tradução intersemiótica de *The Turn of the Screw*, seja ele qual for.

## 4.2 ADAPTAÇÃO

A linguagem literária tem sido adaptada em diversas maneiras, formas, estruturas e mídias, bem como para outros momentos e contextos históricos e culturais. Adaptar obras literárias para o cinema é uma prática constante desde os primórdios da sétima arte no século XIX, uma atividade que serve de fonte de material para novas possibilidades criativas. São diferentes os termos aplicados, “inspirado”, “adaptado”, “baseado” com referências, autodeclaradas ou não, terminologias que definem o grau de inspiração em um produto original.

A adaptação amplia os horizontes de uma produção intelectual, torna-a de maior alcance, sobretudo com o nível de imersão da pós-modernidade na indústria cultural, já é um exercício intrínseco à contemporaneidade. 85% da categoria melhor filme do Oscar, 45% dos filmes para televisão e 85% das minisséries vencedoras do Emmy são adaptações (Seger,

2007, p. 11). É justamente pelo fato de a adaptação ser uma prática comum que demanda maior aprofundamento teórico.

Linda Hutcheon comenta em *Uma teoria da adaptação* que adaptar é uma atividade fundamental à cultura ocidental que tem sido realizada ao longo dos séculos. Está por toda parte, em diferentes mídias, de diferentes formas, conservando a arte de contar histórias. Talvez o sucesso comercial das adaptações fílmicas esteja ligado à validação do texto de partida, que, de certa forma, já passou pelo crivo do leitor e já tem público e prestígio cultural (o que não é sinônimo de sucesso, visto que muitas adaptações de textos famosos já fracassaram no cinema).

Mesmo com adaptações responsáveis pela maior parte da produção cinematográfica mundial há ainda uma hierarquia de mídia e gênero, segundo Hutcheon (2011) majoritariamente encabeçada pela crítica acadêmica e resenha jornalística, que consideram em sua maioria adaptações como simplificações, violações, produções secundárias. “Com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente reinscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema. (Stam, 2006, p. 20)”. Esse pensamento moralista é destacado por diferentes teóricos da adaptação como uma construção histórica, visto que o ato de adaptar é um procedimento contemporâneo da tradução em si. “A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações” (Hutcheon, 2011, p. 24).

Robert Stam também questiona a doutrina da fidelidade que permanece desde muito tempo fincada na crítica da adaptação. Para o autor, a relação origina-se quando não reconhecemos o que consideramos características estéticas fundamentais da fonte literária da adaptação. Se de acordo à noção de intertextualidade e dialogismo na criação artística a originalidade total não é possível, nem mesmo desejável, seria no mínimo inadequado analisar adaptações pelo prisma da fidelidade. “Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da "fidelidade" não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico” (Stam, 2008, p. 20).

O tropo da adaptação como uma "leitura" do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. (Stam, 2008, p. 21)

Ainda sobre a materialidade discursiva, sob uma perspectiva cultural, a adaptação faria parte de um “contínuo discursivo”, no qual as produções culturais estariam niveladas de forma igualitária em um mesmo espectro. Para Stam adaptações se envolvem em transformações contínuas e referências intertextuais com base em textos gerados, e que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, do qual não há um ponto de origem visível.

Ao abandonar a postura discriminatória baseada na fidelidade, e tomando uma abordagem ampla ao analisar adaptações, não se abandona a noção de avaliação, pois os critérios estéticos não estarão menos comprometidos com o julgamento da qualidade da obra, mas com a forma de construção da adaptação. Nesse sentido, a análise leva em conta as possíveis lacunas, escolhas, transformações na passagem de mídias e discursos de expressão diferentes, se voltando às respostas dialógicas adotadas em como se dá a leitura, a interpretação, a reescrita do texto-fonte.

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (Stam, 2006, p. 27)

É necessário estudar a adaptação enquanto adaptação, como produto e como processo, pois o fenômeno conserva problemáticas particulares e é necessário compreender seus meios e especificidade. “Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações” (Hutcheon, 2011, p. 28). Tomando a limitação da média de tempo de um filme como especificidade tradicional do tipo de mídia, por exemplo, a adaptação fílmica tende a tecer cortes em personagens secundários e núcleos não tão importantes à disposição do projeto. Assim como diz Campos (2006) que a tradução construiu uma relação de isomorfia com o texto anterior, Hutcheon (2011, p. 27) vê a herança como “obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ assombradas a todo instante pelos textos adaptados”.

Hutcheon (2011) define adaptação enquanto três modos distintos:

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

Esse princípio epistemológico considera a adaptação como uma leitura, das muitas outras possíveis dentro de um processo dialógico, no qual se estabelece uma relação intertextual com um texto anterior, uma nova obra, resultante de outro ato criativo. Devemos encarar a adaptação enquanto transmutação, tendo como foco o estudo do processo, não seus resultados.

A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade. (Stam, 2006, p. 48)

Nesse sentido, adaptações são obras “duplas”, peças autônomas que estabelecem uma relação de referência multifacetada com outra obra. “Assim a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (Hutcheon, 2011, p. 30). Consideramos o estudo da adaptação enquanto adaptação a partir do modo como é feita, a transposição de sua estrutura narrativa, de seus efeitos, e como se apresenta ao espectador, de forma que a especificidade midiática revele as “alterações”, “adequações”, “adições” por meio de seus protocolos linguísticos próprios, e como os comunica.

As adaptações, de certa forma, tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte – que elas são todas, em algum nível, “derivadas”. E, nesse sentido, o estudo das adaptações causa potencialmente um impacto na nossa compreensão de todos os filmes. (Stam, 2006, p. 49)

Para Hutcheon a adaptação de uma mídia escrita para a mídia performativa (teatro ou filme) recupera, num sentido bastante concreto, sobre os modos de engajamento, pois a ênfase no processo expande as possibilidades de estudo, que se centram, geralmente, na especificidade midiática e nos casos comparativos, o que permite observar como as adaptações lidam com o processo de contar histórias. Nesse sentido, uma história pode ser contada ou mostrada, de modo que imergem o espectador/leitor/apreciador de maneiras diferentes.

O modo de contar em um conto ou romance nos proporciona uma experiência no mundo ficcional por meio da imaginação, o modo de mostrar de peças e filmes trabalha por meio da percepção do espectador. Hutcheon (2011) acrescenta ainda o modo de interagir, no qual engajamos fisicamente no mundo da história (games) de forma participativa. A autora argumenta que os três modos são imersivos em graus e maneiras diferentes, e cada um dispõe



de diferentes meios de expressão, porém a especificidade midiática torna tarefas mais fáceis que outras nos diferentes modos.

Convencionou-se que o cinema enquanto mídia performativa conta mostrando, e a literatura mostra contando, porém, ambos os meios conservam a prerrogativa para, de certo modo, fazer tanto um quanto outro. O cinema também mostra contando, seja por preencher a tela com algum texto ligado à história que se passa, ou pelo artifício de alguém contar algo a alguém em tela. As ilustrações em páginas de livros também contam mostrando, a capa do livro conta mostrando, as técnicas textuais plásticas como o *chiaroscuro* e ambientação também contam mostrando. Assim como a literatura evoluiu na expressão de técnicas textuais, o cinema trabalhou por introduzir uma linguagem própria (não segmentada), evolução que concede ao diretor do filme condições de utilizar técnicas, símbolos, e protocolos próprios, que, diferente da literatura, não necessariamente utiliza palavras para contar, mas o faz de modo distinto.

Os discursos fílmico e literário conservam diferentes elementos em comum, personagens, enredo, ambientação, narração, entre outros que constituem o produto artístico. A partir da dinâmica de ambos os meios, esta pesquisa analisa comparativamente esses elementos em ambas as produções, de forma que na sua especificidade se concentram na geração de ambiguidade, principal fundamento da novela. Observamos a estrutura narrativa no texto por meio do modo narrativo e técnicas literárias, e no filme ao verificar a utilização de técnicas cinematográficas e protocolos fílmicos. Nesse sentido, para uma análise fílmica comparativa nos baseamos em capturas de tela do filme a servir como ilustrações de seu modo de construção plástica, e descrevemos, por vezes, construtos de trilha sonora e diálogo.

A adaptação buscaria, em linhas gerais, equivalências em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante. (Hutcheon, 2011, p. 32)

Nas palavras Stam (2006, p. 44) “adaptações cinematográficas frequentemente “corrigem” ou “melhoram” o texto original, de formas muito diferentes e até contraditórias”. O pensamento do autor se refere ao sentido de evidenciar alguma problemática ou construto social, como o caso de adaptações Hollywoodianas que se distanciam de qualquer ideologia política ou críticas sociais extremas que possam “afetar” o desempenho comercial do filme. O que quer dizer (a exemplo da adaptação analisada) que o projeto não necessariamente tem a obrigação de capturar os mesmos efeitos ou pressupostos do texto de partida, depende do

tipo de adaptação realizada, tanto que geralmente as adaptações se autoproclamam baseadas, inspiradas (e demais sinônimos) para serem reconhecidas em algum nível enquanto adaptações.

A arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas. [...] A Intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem "herda" a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som "herda" toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora a adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos. (Stam, 2008, p. 23-24)

Nesse sentido, o realizador, seja o diretor ou a equipe de direção, se apropria da história a ser adaptada. Utiliza códigos audiovisuais para equivaler/recriar em algum nível (já que se trata de adaptação de um texto outro) construtos do texto de partida, como enredo, personagens, efeitos e demais elementos temáticos. Um universo ficcional existente que funciona segundo um conjunto de regras internas, de condições, cultura, espaços e ícones próprios.” Em alguns casos, os contextos culturais facilitam o exercício dessa atividade adaptativa (Hutcheon, 2011, p. 230). Adaptar implica em escolhas que envolvem a duplicidade de reinterpretação seguida de criação, em um contexto que envolve diversos outros fatores, internos e externos à produção.

#### 4.3 APROPRIAÇÃO INTERCULTURAL

A partir do pressuposto inicial do filme *Através da sombra* (2016), uma transposição autodeclarada e um “ato criativo de apropriação” como uma adaptação brasileira de *The Turn of The Screw*, recaímos sob o prisma da adaptação entre culturas, já que o filme se dispõe a adaptar a novela em um contexto histórico do Brasil de “época” e suas mudanças de tempo e lugar logicamente representam uma tomada de posse da história alheia, e a recriação criativa desta em outro contexto a partir de outro viés político, crítico e social. Aqui nos parece mais apropriado o uso do termo “intercultural” visto que “transcultural”, “multicultural”, “indigenização” e “aculturação” já possuem um lugar epistêmico nos estudos culturais.

Assumimos então uma postura dialógica entre a conceituação metodológica aqui utilizada, tendo por base os conceitos de “apropriação” segundo Julie Sanders e “antropofagia” tal qual tratado por Haroldo de Campos. Nesse sentido, todos os textos

estariam de alguma forma interligados em uma rede de demais textos. Para Sanders a apropriação é vista como uma apoderação do texto-fonte:

A apropriação frequentemente afeta uma jornada mais decisiva para longe da fonte de informação em um produto e domínio cultural totalmente novo. Isso pode ou não envolver uma mudança genérica, e ainda pode exigir a justaposição intelectual de (ao menos) um texto contra outro, o que sugerimos ser central para a experiência de leitura e observação das adaptações.<sup>25</sup> (Sanders, 2006, p. 26)

Consideramos o filme como adaptação e apropriação ao mesmo tempo, pois, embora não se aproprie radicalmente da novela, adapta seu enredo e personagens quase que integralmente, e seu aspecto principal centra-se na adaptação dos elementos formais. Apropria-se da história de James para desenvolvê-la em um contexto pós-colonial<sup>26</sup>, com uma nova roupagem sujeita a novas associações culturais.

Ainda sobre o conceito de apropriação aqui adotada, incorporamos a noção de transcrição apresentada por Haroldo de Campos em função da antropofagia e a ideia de devoração, uma forma de canibalismo cultural presente no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade em 1928, que visa absorver e transformar influências culturais estrangeiras para a autoafirmação da cultura nacional, de forma que as interpreta como novo criador, transcribando os códigos de partida em novos códigos no idioma de chegada, estabelecendo assim uma relação de isomorfia com o texto de partida. A noção de apropriação e antropofagia corroboram por transcender a crítica da fidelidade, uma vez que exploramos a noção intertextual de uma criação nova baseada em outra.

A adaptação entre culturas não é algo novo, segundo Heide Pohling (2009) a adaptação existe desde os primórdios da tradução, mesmo antes do estabelecimento de uma teoria. A globalização e o trânsito cultural são responsáveis por aproximar culturas de forma que as trocas culturais se dão também em forma de adaptação, modificando contexto geográfico, tempo, e demais aspectos. “As adaptações também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno e o resultado é algo novo e híbrido” (Hutcheon, 2011, p. 202).

---

<sup>25</sup> “*Appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations.*”

<sup>26</sup> Pós-colonial aqui é utilizado no sentido histórico brasileiro, após o período imperial, quando se torna república ao se desvencilhar de Portugal.

De uma forma ou de outra, qualquer adaptação implica em uma mudança cultural, afinal, o adaptador tende a tornar o texto adaptado similar na cultura de chegada. O contexto de recepção é tão importante quanto o de criação, afinal o contexto pode mudar o significado (Hutcheon, 2011). Observando cultura como um conceito amplo, mudam-se os meios, cultura literária/cultura cinematográfica, cada um com suas especificidades, sempre haverá “reconfigurações” quando se trata de matrizes culturais distintas.

Sob a estrutura primária da comunicação, a tradução se dá no contexto em que é produzida, a fim de levar os signos para o interlocutor agir no campo do sentido ao se valer de repertório específico de seu contexto cultural, produzindo a operação semiótica nos sentidos estrito e correlato da própria literatura, e do processo essencial da sua realização. O tradutor refaz o percurso configurador da função estética ao reproduzir, transcribindo como projeto isomórfico do texto de partida. A técnica de recriação de Campos (2006) explora o tradutor como artista, e também como autor.

Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente a luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (Campos, 2006, p. 43)

Para Haroldo de Campos, o tradutor é como cocriador, estabelecendo uma relação de isomorfia como o texto de partida. O autor foge da concepção de tradutor como traidor, mas aquele que passa a contribuir para o texto, sendo este um reconfigurador dos elementos da composição estética, aquele que desmonta e remonta o texto em outra língua. Para Campos (2006, p. 35) “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. O tradutor deve manter o modo de intencionalidade do original de maneira a assumir uma criação na qual se expressa a sua criatividade.

Adaptações de romances de outros períodos confrontam o cineasta com a escolha de criar um drama de época ou atualizar o romance para o período contemporâneo. Obras de época apresentam desafios especiais, não apenas em termos de reconstruir uma era, mas também em termos de evitar anacronismos temporais tais como antenas de TV na Inglaterra vitoriana ou aviões nos céus da França revolucionária. (Stam, 2006, p. 45)

Desta forma, entendemos apropriação intercultural como uma adaptação que se dá entre culturas, se apropria de um produto cultural de outro meio e contexto para um novo,

resultando em outro produto artístico segundo às noções de Sanders (2006), Campos (2006), e Hutcheon (2011). A adaptação intercultural lida com aspectos políticos, culturais e sociais de um contexto geográfico, de um tempo e espaço, os quais podem, como é o caso, revelar certas relações de poder, quando se trata de uma conjuntura pós-colonial de adaptação. “As adaptações pós-coloniais são, por definição, reinterpretações intencionais para um contexto diferente, inclusive quando a precisão histórica acerca do tempo e do cenário é mantida”. (Hutcheon, 2006, p. 205)

A adaptação intercultural ocupa-se de aspectos históricos e tradicionais, comportamentos, linguagem, vestimentas e conhecimentos de um povo do texto e cultura-fonte para outro texto e cultura-alvo. Trata-se de uma tradução de um ambiente ficcional delineado a partir de referências na realidade do texto e cultura de partida, em que o adaptador encara o desafio de fazer funcionar na cultura-alvo, ou o modifica segundo suas escolhas a facilitar a recepção, afinal, o contexto condiciona o significado (Hutcheon, 2011), ou seja, a depender de como adaptada, onde e quando, a adaptação pode tomar rumos exageradamente “diferentes” do texto inicial (a “alma daquilo que se referencia), ou, pode ser recebido insociavelmente fugindo de uma especificidade nacional, ou de uma regionalidade histórica.

Com efeito, o tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo (no sentido técnico da palavra): ele faz sua escolha nas virtualidades e nos percursos possíveis do texto a ser traduzido, ele “ficcionaliza” e “ideologiza” o texto ao imaginar em qual situação de enunciação está enunciado: quem fala para quem e para quais fins? [...] Ele estabelece a fábula de acordo com a lógica actancial que lhe parecer conveniente; reconstitui a “totalidade artística”, o sistema de personagens, o espaço e o tempo em que evoluem os actantes, o ponto de vista ideológico do autor ou da época que transparecem no texto; faz a parte dos traços individuais e específicos de cada personagem e os traços supra-segmentados do autor, que tende a homogeneizar todos os discursos; esboça o sistema de ecos, repetições, reprises, correspondências, que asseguram a coerência do texto-fonte”. (Pavis, 2008, p. 127)

O sentido de interculturalidade que buscamos cobrir é o de mediar os trânsitos culturais cada vez mais comuns na sociedade moderna globalizada, que dispõe cada vez de maior número de adaptações entre culturas. Entendemos a adaptação intercultural como uma apropriação da cultura de origem, na qual é necessário observar para além das escolhas tradutórias e equivalências semânticas entre os dois objetos, o anterior e o novo, de forma que o fator (inter)cultural seja parte de análise dos procedimentos tradutórios adotados pelo adaptador.

#### 4.4 ANÁLISE FÍLMICA

A análise fílmica surge com o advento do cinema, bem como, com efeito, explora este prisma como instituição cultural. A forma de análise do filme é porventura subjetiva, mas sobretudo sistemática, ainda que precedida por uma noção de análise estrutural com métodos e conceitos próprios, que vieram a se tornar protocolos específicos. Assim como Campos (2006) acerca da tradução, Hutcheon (2011) da adaptação, Aumont (2004, p. 09) preocupa-se em considerar os filmes “enquanto obras em si mesmas, independentes, infinitamente singulares”. Para tal, este estudo perpassa a ordem estética e linguística, a análise sistemática aqui é definida enquanto um discurso específico no intuito de observar a relação entre obra literária e cinematográfica, seus trânsitos e transferências, de modo que compreendam as complexidades críticas, históricas e criativas envolvidas no processo de produção artística.

James Monaco, conceituado teórico do cinema, considera que tudo que pode ser dito na forma impressa em um romance pode ser contado em um filme, embora sejam necessárias diferentes técnicas para gerar os efeitos. A especificidade midiática centra-se no modo como se explora a narração, tradicionalmente pictórica no filme e linguística no romance. “Ao mesmo tempo em que o filme se limita a uma narração mais curta, no entanto, ele naturalmente tem possibilidades pictóricas que o romance não tem. O que não pode ser transferido por incidente pode ser traduzido em imagem” (Monaco, 2000, p. 45). São necessariamente duas formas de narração distintas que desenvolveram o próprio modo de contar.

Monaco (2000) destaca a capacidade de significação e o potencial narrativo de romance e filme, ambos com inúmeras possibilidades de comunicar, porém, o nível como o fazem é completamente distinto. “Seria uma tarefa absurda para um romancista tentar descrever uma cena com tantos detalhes quanto ela é transmitida no cinema” (Monaco, 2000, p. 45). A mídia cinematográfica tem certa objetividade, já que trabalha com imagens que tem natureza explícita, pois da maneira em que é manipulada, manifesta as formas que o diretor pretendeu exprimir com a montagem. Nesse sentido, o espectador participa da experiência mais ativamente (que de certa forma também é a dinâmica da novela realista de Henry James, ainda que em uma mídia não performativa). Para Monaco as palavras são sempre as mesmas, enquanto as imagens mudam continuamente, demandando maior atenção do espectador. Defende que o filme é uma experiência mais rica, porém o narrador é muito mais fraco comparado ao romance.

Brian McFarlane (1996), estudioso da tradução intersemiótica e um expoente da análise estrutural entre obras cinematográficas e literárias, preconiza a narratologia como centro do estudo do processo de adaptação. O foco se dá na análise da estrutura narrativa entre ambos os diferentes sistemas de signos, uma vez que o que é apresentado ao espectador é a interpretação de outro leitor, montada e oferecida como um outro produto derivado do anterior, a “fantasia de outra pessoa”<sup>27</sup> (Metz, 1982). Segundo o autor, o filme superou o romance como a forma narrativa mais popular do século XX, e a literatura tem sido usada como fonte de conteúdo desde que o filme se estabeleceu como meio narrativo, sendo o estudo da adaptação tão antigo quanto o cinema.

McFarlane comenta que James utiliza como fundamento da ficção escrita a criação de uma imagem mental da cena,<sup>28</sup> (enquanto o filme entrega a imagem pronta, o que não quer dizer que não usa a experiência do leitor, mas o faz de forma distinta) o romance utiliza a capacidade do leitor de imaginar para formar o cenário narrativo próprio, se utilizando de imagens conceituais evocadas pelo estímulo verbal e de uma distribuição balanceada dos detalhes da narração. Com efeito, enfatiza o foco das novelas de James ser nos objetos e não no observador o que torna a narração “palpável”.

McFarlane destaca a existência de um curioso vínculo entre os autores da literatura tardia do século XIX, que prenunciam a forma narrativa pictórica do cinema que viria a florescer logo depois.

Conrad com sua insistência em fazer o leitor “ver” e James com sua técnica de “consciência restrita”, ambos minimizando a óbvia mediação autoral em favor de limitar o ponto de vista a partir do qual ações e objetos são observados, fornecem bons exemplos. Dessa forma, pode-se dizer que eles romperam com a tradição de “transparência” em relação ao mundo referencial do romance, de modo que o modo e o ângulo de visão faziam parte do conteúdo do romance tanto quanto o que era visto. As comparações com a técnica cinematográfica são claras, mas, paradoxalmente, o romance moderno não se tem mostrado muito adaptável ao cinema.<sup>29</sup> (McFarlane, 1996, p. 56)

<sup>27</sup> “*Somebody else’s phantasy*” (Metz, 1982)

<sup>28</sup> É mencionado o romance *What Maisie Knew* (1897) lançado um ano antes de *The Turn of the Screw* (1898) objeto deste estudo.

<sup>29</sup> “*Conrad with his insistence on making the reader ‘see’ and James with his technique of ‘restricted consciousness’, both playing down obvious authorial mediation in favour of limiting the point of view from which actions and objects are observed, provide dear examples. In this way they may be said to have broken with the tradition of ‘transparency’ in relation to the novel’s referential world so that the mode and angle of vision were as much a part of the novel’s content as what was viewed. The comparisons with cinematic technique are clear but, paradoxically, the modern novel has not shown itself very adaptable to film.*”

Em um romance os fatos são narrados por um narrador, uma presença multifacetada que intermedia a história em diferentes formas, em um filme a narração é conduzida pela câmera (quando não há narração em *voice-over*, ou um narrador que conta a história), um dispositivo que explora as tomadas e controla a perspectiva do espectador, que geralmente acompanha a história em terceira pessoa. O autor literário controla o acesso do leitor aos fatos assim como o cineasta controla o que é visto pela audiência, o que se desenrola em vários níveis de significação.

Percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama. [...] A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor. (Pellegrini, 2003, p. 15-16)

No cinema, cada movimento de câmera implica em diferentes relações entre o tema, o sujeito e o todo disposto em cena, o que, dentre outros fatores, é determinante no significado do filme. A câmera atua como um olho mecânico que enfoca e recorta a realidade, descentralizada, pronta para ser observada. Ainda que objetiva, a câmera não é neutra. Há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina, extraindo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece.

Embora a câmera não reproduza exatamente o processo fisiológico da visão, ela captura realidades visuais que até um certo ponto, podem estar livres da interpretação da mente humana. A imagem filmada, assim, estaria liberta de sentimentos e emoções e apresentaria uma perspectiva mais objetiva que a da palavra, pois capturaria aspectos insuspeitos do movimento e da paisagem, “invisíveis a olho nu”. (Pellegrini, 2003, p. 26-27)

Apesar da imagem estabelecer uma objetividade do que é apresentado e reproduzi-lo exatamente como montado, a própria montagem e a produção da imagem são manipuladas e dirigidas pelo realizador, nesse sentido há diferentes níveis de objetividade e intenção, pois a imagem compõe uma realidade material de valor figurativo.

A imagem essencialmente mostra e não necessariamente demonstra, o que pode tomar um sentido contraditório já que é polivalente em termos de significação, por isso a análise da imagem (ainda que em movimento) é subjetiva, pois em si permite a ambivalência. Todos veem o mesmo quadro, que exprime significados diferentes a partir de diferentes pontos de vista (cinematográficos e pessoais). Além disso, há a construção intencional da sequência de



imagens e planos (a montagem) intencionalizada pelo realizador, segundo sua percepção e composição em favor de uma simbologia, conjugação de sugestões pictóricas que formarão a estética e a dinâmica interna do filme.

No cinema tudo o que é mostrado em tela é significável, exprime um sentido na montagem proposta pela equipe de direção. Que também pode escapar ao espectador mais desatento ou em lapso de atenção, ou pela forma estética de construção sutil, por exemplo. “A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um sentimento de realidade em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela” (Martin, 2005, p. 28) afinal emerge o espectador naquele universo constitutivo assim como a narrativa emerge o leitor. A imagem em si é aberta de variadas possibilidades de interpretação, apesar de, diferente da palavra representar uma imagem dada, objetiva e já existente, enquanto a palavra se vale mais da imaginação do leitor, ou seja, ambas contam e mostram de formas distintas, cada uma com potencialidades e limitações.

Como muito bem disse Marcel Martin em *A linguagem Cinematográfica* “o cinema possui uma prodigiosa possibilidade de densificação do real”, pois captura momentos, espaços e ações encenadas e as projeta (de forma manipulada) para a tela. O cinema é carregado de intencionalidade, como podemos observar em exemplos tradicionais que marcam a historiografia do cinema em suas muitas fases.

O mesmo acontece no plano da significação. Apesar de reproduzir fielmente os acontecimentos filmados pela câmera, a imagem não nos fornece por si própria qualquer indicação quanto ao sentido profundo desses acontecimentos: ela afirma somente a materialidade do facto bruto que reproduz (com a condição, bem entendido, de não ter sido objeto de trucagem), mas não nos dá a sua significação. (Martin, 2005, p. 33)

O filme exige uma rapidez na observação, tal qual numa sequência de planos rápidos que exprimem algum tipo de associação importante para a trama, mas se comparado à literatura escrita com sugestões verbais traduzidas em imagens mentais, é deveras menos exigente já que a imagem já está posta, pronta para ser observada, enquanto na forma escrita ainda será construída pela mente do leitor.

Assim, é a objetividade relativa da imagem filmada que permite sua aproximação com a linguagem, numa nova maneira de organizar a matéria narrada, por meio da montagem, a qual manifesta, tanto no filme quanto na literatura, uma orientação mais espacial que temporal da realidade: uma corrente de "imagens visuais" que flui, englobando tempos e espaços diversos. Com o intercâmbio e a interpenetração dialética daquilo que se vê e daquilo que se diz, cria-se algo novo na literatura. (Pellegrini, 2003, p. 28)

Há diferenças materiais entre o filme e o texto escrito, pois as palavras se convertem em cenário, montagem, planos e demais elementos característicos da linguagem fílmica. A mídia audiovisual se empenhou em desenvolver protocolos próprios no estabelecimento de uma nova forma de arte, que, diferente das demais, condensa outras mídias, sendo capaz de projetar em tela o mundo exterior por meio de sons e imagens em movimento.

Deixando de lado a ultrapassada crítica da fidelidade, quando se trata de uma adaptação, o realizador, diretor ou equipe de direção, não tem que transpor situações de enredo e traços estilísticos do produto adaptado à risca, afinal, estudamos a obra fílmica como produto artístico autônomo e neste caso autodeclarado, estabelecida a referência com uma obra literária anterior.

Como discutido, conseguimos notar as diferenças na forma de narrar tanto no cinema quanto na literatura, cada um com sua potencialidade e limitação de significação dentro da própria especificidade midiática. É por meio da narração, pictórica ou textual que o leitor/espectador é apresentado à história. Assim sendo, nossos objetos de pesquisa se constituem enquanto mídias com linguagem característica, e para a análise comparativa observamos os construtos pictóricos que a adaptação fílmica utiliza para recriar (em seus diversos níveis) a ambiguidade textual que é pilar da novela jamesiana.

Em *A análise do Filme* Jacques Aumont e Michel Marie discutem a maneira de analisar filmes, já que não há uma teoria unificada do cinema. O livro dos autores aponta para a observação de práticas bem-sucedidas na carência do desenvolvimento sistemático de uma prática de análise de filmes. Nesse sentido, por meio de um olhar analítico tomamos como ponto de partida a abordagem da análise estrutural aplicada ao filme considerando os seus protocolos e técnicas cinematográficas, pois o que nos interessa reside na reconfiguração da ambiguidade de origem textual.

Tendo em mente o tipo de análise a qual queremos praticar, consideramos a adaptação fílmica enquanto obra singular e independente, assim como já apontado pela teoria da adaptação, produtos autônomos que estabelecem uma relação de referência com texto anterior. Focamos então no estudo interno da obra fílmica enquanto decomposmos os seus elementos de significação e representação observáveis, e confrontamos com aqueles do texto de origem, miramos a ambiguidade visual no filme, pois sua análise como um todo é interminável sempre havendo o que ser analisado.

O objetivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor. Pode igualmente ser um desejo de clarificação da linguagem cinematográfica, sempre com um pressuposto de valorização desta. [...] vamos considerar o filme como obra artística autônoma, susceptível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). (Aumont, 2004, p. 10)

Aumont e Marie (2004) veem a análise do filme como uma atividade descritiva e não modeladora, ainda que por vezes se torne mais explicativa, sem professar juízo de valores ou estabelecer normas. Os autores apresentam três tipos de instrumentos para a análise fílmica, descritivos, citacionais e documentais. Os instrumentos descritivos seriam responsáveis por caracterizar detalhes da imagem ou da trilha sonora, descrevendo assim as unidades narrativas fílmicas. Consistem nos planos (porções compreendidas entre duas colagens) e sequências (série de planos que organizam as unidades narrativas). Os instrumentos citacionais se põem em intermédio do seu exame analítico e do filme em si, a exemplo dos fotogramas, nos quais parâmetros formais da imagem podem ser analisados, e os documentais, que se diferenciam ao explorar elementos anteriores e posteriores ao filme.

Os instrumentos apresentados se limitam a exercer um papel representativo no filme, essenciais à exposição plástica dos detalhes da narração. Nossa análise se baseia na interpretação, e, mais especificamente, nas possibilidades de interpretação apresentadas pela adaptação fílmica em um contexto, a partir disto, consideramos uma estrutura lógica que nos permita apresentar resultados satisfatórios na análise do filme.

A questão da adaptação está situada no ponto de convergência de uma série de fatores cruciais: a especificidade cinematográfica, a reflexividade modernista e as relações interartes e intersemióticas. Porém estas questões são todas intrincadas uma vez que a ênfase na especificidade é, muitas vezes, ligada a uma instância modernista, ao passo que o modernismo fílmico necessariamente passa pela interação com outras artes, mais marcadamente modernistas. (Stam, 2008, p. 334)

Analisamos os aspectos formais do filme por meio da decomposição das cenas, exame dos planos, iluminação, cortes, transições e sequências. Estudamos o diálogo, as interações entre os personagens, os elementos em cena, o figurino e demais técnicas utilizadas para caracterizar um todo universo de significação. Há cinco diferentes formas de construção do conteúdo: linguagem verbal, imagens, músicas, efeitos sonoros e efeitos de iluminação (Stam, 2003). O filme é constituído de unidades (a depender, até de núcleos) e sequências menores, “marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa.

Cada sequência seria constituída de cenas - cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal” (Xavier, 2005, p. 27).

O filme é composto por uma sucessão de planos e cenas que em suas unidades mínimas são formadas por imagens, agrupadas e ajustadas com o advento sonoro. Nesse sentido, a decomposição de cenas se dá a partir dos fotogramas, imagens fixas dispostas em sequência, que podem revelar os efeitos obtidos no processo de produção. “Evidentemente, existem grandes diferenças entre o fotograma e a imagem na tela - começando pela impressão de movimento que a última dá; mas ambos se apresentam a nós sob a forma de uma imagem plana e delimitada por um quadro” (Aumont, 1995, p. 19).

O importante neste ponto é observar estruturalmente o processo no qual várias cenas curtas são tecidas juntas para comunicar as informações pretendidas. Para Aumont (1995) reagimos diante da imagem plana como um espaço de três dimensões análogo ao espaço real, uma imagem bidimensional e limitada, e a representação visual e sonora é que causa a impressão de realidade. Reagimos ao filme diante de uma representação muito realista de um espaço imaginário no qual o espectador é incorporado. Outra impressão é a de aparentemente estarmos vendo segundo um movimento similar e físico do dia a dia, pois técnicas de profundidade, dentro e fora de campo, movimentos de câmera e outros procedimentos técnicos conseguem controlar a perspectiva do espectador em relação à cena.

Para observar as técnicas, procedimentos e efeitos utilizados por *Através da sombra* para recriar a ambiguidade textual e o universo ficcional de *The Turn of the Screw*, nos utilizamos de fotogramas (capturas de tela do filme em detalhe) para evidenciar a utilização de protocolos e elementos cinematográficos, descrevendo e interpretando suas relações, sentidos e efeitos entre planos, elementos de configuração estética que compõem a cena e se projetam para o nível maior em toda a obra cinematográfica, com seus diferentes níveis de significação.

## 5 AMBIGUIDADE ABANDONADA: ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO

Este capítulo objetiva observar como o filme recria a ambiguidade característica da mídia textual para a mídia audiovisual. Para tal, na seção 5.1 é definida a metodologia de análise do filme; na seção 5.2 é apresentada a hipótese conceitual de análise da adaptação e como entendemos a relação do filme com a novela. Este é subdividido em dois subtópicos, o primeiro no qual é analisada a narrativa proposta, com novos subtítulos que versam sobre os aspectos de narração fílmica adotados, e o segundo que observa os recursos plásticos utilizados para a criação da espacialidade fílmica; a seção 5.3 faz uma análise dos elementos fílmicos utilizados para adaptar a ambiguidade da novela que resultam no abandono deste elemento condutor do enredo de James.

### 5.1 O MÉTODO DE ANÁLISE

Em nossa concepção de análise fílmica é importante apresentar uma perspectiva de cinema enquanto possibilidade criativa e discursiva, que engloba demais formas de arte<sup>30</sup>, resultante da manipulação de elementos visuais, como cor, luz, panorama e demais aspectos que servem à composição da imagem, que se move em ritmo e trilha próprios, a serviço de um universo de significação delimitado pelo realizador para comunicar mensagem verbal e/ou visual, que pode ser considerado pela análise de seus códigos, protocolos e técnicas de produção.

O filme se comunica com o espectador em uma dinâmica visual e verbal por meio das falas, encenação, gestos, ações, cortes, ângulos, trilha, cores e demais aspectos, tal como áudio, sons e trilha sonora, e mesmo a ausência de algum fator pode representar algum efeito sobre a mensagem fílmica. A linguagem cinematográfica consiste nos recursos utilizados para estruturar o universo fílmico e, no caso da adaptação, as imagens e sons são organizados a fim de explorar as nuances de um texto anterior.

A imagem, o som e o decorrente dos dois são propriedades básicas para a criação dos signos cinematográficos. Nesse sentido, a análise que sucede se baseia na decomposição de cenas selecionadas do filme *Através da sombra* (2016, Walter Lima Jr.), de modo que são analisadas as sequências fílmicas utilizadas para denotar situações ambíguas, responsáveis por constituir uma atmosfera de tensão construída por sugestões e possibilidades em fomentar um

---

<sup>30</sup> Riccioto Canudo, em seu manifesto “O nascimento de uma sexta arte” (1911), previa que o cinema absorveria as demais formas de arte, arquitetura, escultura e pintura, poesia, música e dança. (Stam, 2003)

possível sobrenatural no limiar da admissão à loucura. De forma que não nos interessa a adjetivação, (ainda que o faça) mas a configuração interna de um sistema de significação que dá uma nova roupagem, reconfigura, transpõe, um outro universo de significação para uma mídia diferente explorando protocolos distintos.

## 5.2 ATRAVÉS DA ADAPTAÇÃO: O FILME DE WALTER LIMA JR.

Tendo em vista a adaptação de textos experimentais como uma tarefa custosa, principalmente quando se trata de uma mídia diferente, a análise fílmica de *Através da sombra* (2016) que se segue examina aspectos de composição fílmica que recriam elementos formais e temáticos encontrados em *The Turn of the Screw* (1898). Em especial, observa os possíveis impasses gerados pela adaptação de pressupostos da novela, tal como a ambiguidade criada por técnicas narrativas experimentais e modernistas em uma forma de engajamento diferente.

Com base na análise e comparação dos objetos aqui apresentados, consideramos o filme analisado como um produto que absorve e transforma influências culturais de um produto outro, transcribindo-as em uma espécie de devoração dos pressupostos jamesianos com a finalidade de se estabelecer como uma adaptação intercultural da novela, uma vez que se utiliza de referências explícitas de outras adaptações mais famosas, e autoafirma a história e a cultura brasileira por meio de alusões e referências dentro do novo mundo ficcional que cria a partir da novela.

Entendemos que a relação intertextual de *Através da sombra* com a novela de James se dá a partir de um contexto cultural novo, e que, apesar de *The Turn of the Screw* ser bastante conceituada e extremamente popular, talvez o espectador tradicional do mercado cinematográfico brasileiro (principal público do filme) não a reconheça mesmo com a autodeclarada adaptação. Assim como a novela, o filme transita entre os gêneros terror e suspense, observada a dificuldade em se estabelecer em um gênero específico. Em entrevista concedida a Maria Caetano da *Revista de cinema*, Lima Jr. afirma:

Não fiz um filme de terror. Este tipo de filme aposta em sustos e sangue. Este não é o caso de “Através da sombra”. Fiz um filme de atmosfera, segui a mesma trilha de “A Ostra e o Vento”, “Inocência”, “Ele, o Boto”. Laura, a professora, é um mulher reprimida sexualmente, que se veste de negro (luto pela perda da mãe) e se abotoa até o pescoço. Este clima de repressão sexual estava presente em “A Ostra e o Vento”, em “Inocência”. e até em “Ele, o Boto”. Faço filmes centrados em personagens, que contam histórias e

buscam atmosferas. Não faço filme para assustar as pessoas, não estou atrás de gritos”. (Caetano, 2016, p. 02)

Laura (Virgínia Cavendish) é uma professora contratada por um homem rico (Domingos Montagner), para ser tutora de seus sobrinhos Elisa e Antônio (Mel Maia e Xande Valois), que moram em uma fazenda no interior do Rio de Janeiro. Com o passar do tempo, a moça percebe coisas estranhas acontecendo, o que a levam a crer na presença das figuras de seus antecessores, dois antigos criados já falecidos. O filme foi exibido e ganhou prêmios em mostras e festivais de cinema como a Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, o FestAruanda (João Pessoa-PB), e a Mostra de Cinema de Tiradentes, sendo congratulado com os prêmios de melhor roteiro, melhor direção de fotografia e melhor atriz (Virginia Cavendish).

A adaptação apropria-se de elementos como enredo e personagens e transforma a estrutura narrativa da novela para produzir um longa-metragem carregado de traços brasileiros para um público brasileiro. A representação dos aspectos jamesianos da novela perpassa o esboço de uma ambiguidade interpretativa que se estrutura a partir do contexto histórico, social e iconográfico brasileiro. Dotando de nova roupagem uma novela clássica, evidencia um contexto em que restam vestígios da era colonial, notada a semelhança com os traços europeus influentes na novela, a partir da história e da cultura brasileira, conservando marcações de regionalismos, elementos da cultura nacional, símbolos do sistema racial e de classe que remontam à história do país.

Tal como o tio inglês da novela que não tem o intuito de se envolver na criação dos sobrinhos, Lima Jr., responsável pela direção e pelo enredo, cria um tio da época dos barões do café, classe que fazia parte de uma elite de donos de fazendas produtoras no Brasil. Afonso é constantemente tratado como “Doutor”, título de valor social, marca cultural da colonização brasileira: “No Brasil, o termo ‘doutor’, além de designar o médico, é título de prestígio, dado a qualquer um a que se queira atribuir (merecidamente ou não) autoridade” (Reichmann; Vasconcelos, 2009, p. 147). Em diálogo, revela viagens constantes ao exterior, e a ocupação com negócios, sempre demandando tarefas a outros. Nas cenas iniciais, é visível o cortejo à jovem Laura e o tom passivo-agressivo que a dota de uma responsabilidade. Com uma retórica fora dos meios típicos de coerção, Afonso passa a sensação de pessoa calma e educada, que, por meio de um charme impositivo, torna Laura, pela cordialidade, incumbida do favor de cuidar das crianças, ainda que mascare uma possível relação de exploração.

A breve e rasa construção da personagem recai sobre o diagnóstico sócio-histórico do brasileiro sugerido por Sergio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (que inclusive

ganhou versão cinematográfica em 2004, por Nelson Pereira dos Santos): uma espécie de homem cordial, fruto do colonialismo e do patrimonialismo, que repousa nos mais altos leitos da hierarquia social, uma classe habilitada a tudo que condena todas as outras à servidão e à inferioridade, que demanda a outros as tarefas, é quem manda, baseado no privilégio e prestígio herdados de seus antepassados na colonização. Trata-se de um comportamento inerente que reflete no menino Antônio, que por vezes encarna as maneiras do tio.

O filme utiliza alguns recursos para transformar a conjuntura social e histórica da era vitoriana de *The Turn of the Screw*, os quais servem de base para uma identificação com o espectador brasileiro. Para tal, a princípio, é feita a transposição geográfica da Inglaterra vitoriana época de profundas reformas sociais acompanhadas de marcantes traços culturais, para a época do modernismo brasileiro de 1930, mais especificamente, a ambientação passa de uma mansão vitoriana para uma fazenda típica dos barões do café, principal atividade econômica da época caracterizada pelo declínio dos grandes cafezais da região Sudeste. Como explica Lima Jr. em entrevista:

A Inglaterra dos fins do século XIX, cujos valores éticos e morais começavam a mostrar-se em conflito com o progresso industrial e as consequentes mudanças de comportamento social, reaparece num cenário onde ainda são visíveis as sequelas da escravidão, da submissão e da crise econômica, o Brasil do início dos anos 1930. O chão arde com o café sendo queimado (para manter seu valor de mercado) e ao mesmo tempo eleva a temperatura de conflitos internos não dimensionados. (Stefanel, 2016, n.p.)

Em sua nova ambientação, a história de James não é recontada de forma radicalmente diferente, os aspectos centrais da obra de partida são reimaginados em um contexto sócio-histórico brasileiro. O filme faz isso remoldando a receita jamesiana em uma das mais célebres épocas da história recente do Brasil, a Era Vargas, facilmente reconhecida por traços culturais e a súbita depressão econômica do período, na qual a queima do café, principal produto de exportação, tentou reduzir o impacto negativo da crise.

Era Vargas não se valeu somente de tradições históricas e culturais dos grupos sociais dominantes, mas também de valores constitutivos da cultura popular, ou seja, de uma circularidade cultural impressa e manifesta tanto em elementos concretos, como por exemplo, o anúncio de uma legislação trabalhista, como em elementos simbólicos e imaginários – o mito da democracia racial. (Alves, 2010, p. 40-41)

Nesta conjuntura histórica o objetivo era a afirmação de um Brasil autêntico, distinto do padrão europeu do período imperial, de forma que se buscava a brasilidade, rompendo com



o passado de dependência política e cultural. No governo de Getúlio Vargas cria-se um movimento capaz de se estabelecer no imaginário social, prontamente reconhecido pelos símbolos que iconizou.

### 5.2.1 A narrativa proposta

No filme, a ambiguidade que o roteiro adaptado ambiciona recriar reside principalmente no trabalho de fotografia (Pedro Farkas), na direção de arte (Clóvis Bueno), e na montagem (cortes, planos, enquadramentos) que ordenam a narrativa proposta. Movimentos de câmera enigmáticos, enquadramentos sutis e cortes estratégicos são unidos a uma paleta de cores pálidas e escuras, uma fotografia sombreada que serve de base para a ação. Para Xavier (2003), o modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens, o momento em que uma informação é dada, o modo como isso é feito é a forma de expressão da narrativa, tal que:

A narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço-tempo imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material. (Xavier, 2003, p. 64)

Não só o diálogo, mas, para além do texto, em *Através da sombra* a câmera assume a tarefa de conduzir o acesso aos fatos, de forma que contribui para as dicotomias interpretativas da história. Os enquadramentos e ângulos de visão corroboram com a dúvida inerente das coisas vistas, tanto pelo espectador quanto pela protagonista. Somam-se a isso algumas estratégias plásticas e referências culturais que exploram a identificação com o espectador e, além dos aspectos formais, são elementos que dão sustentação ao enredo, como princípios e componentes essencialmente brasileiros.

Como o objetivo central do presente trabalho é analisar a construção da ambiguidade no filme, a análise abordará alguns aspectos que colaboram para essa construção – que procura espelhar a ambiguidade da novela jamesiana, isto é, a existência ou não do sobrenatural, e até que ponto a protagonista está projetando uma turbulência interna, psicológica sua.

### 5.2.1.1 Sequências dúbias

A ambiguidade do filme baseia-se com frequência na ausência de objetividade em algumas sequências, que se limitam a mostrar apenas um ângulo de visão, o que pode significar duas propriedades diferentes provocadas pela mesma imagem da ação. A exemplo dos cortes que brincam com a possibilidade de as crianças estarem vendo a aparição, como no exemplo que se segue.

Imagem 1: Laura confronta elisa frente a aparição - da esquerda para a direita de cima pra baixo – (01:26:16 - 01:27:19)



Fonte: Capturas de tela *Através da sombra*, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

Na sequência, Laura é enquadrada em primeiro plano, de modo que a câmera seja capaz de registrar nos próximos cortes tanto sua expressão, quanto a visão do espelho, o que seria a representação do ponto de vista de ambas, ela e Elisa, já que ela se posiciona logo atrás da menina e suas visões estariam em paralelo. A cena coloca em dúvida a visão da menina e os cortes intensificam o efeito pelo ângulo de observação. Laura claramente vê Izabel, mas a dúvida reside na visão de Elisa, que nega a todo momento a presença da falecida. A câmera é utilizada como testemunha e se equipara (em posicionamento) com Laura, ora se posicionando ao seu lado, ora em sua frente.

No desenrolar da ação, elas conversam se entreolhando pelo espelho, com algumas trocas de posicionamento. Laura se vira para conferir se o que observa no espelho está materializado atrás de si, mas, com a constatação negativa, resta a ela confrontar a menina frente ao espelho. Diante da investida, Elisa se vira e então não somos capazes de observar diretamente a perspectiva da garota, pois a câmera mostra apenas o que seria a visão de Laura intermediada pelo espelho, ainda que Elisa negue o avistamento pelo diálogo. A câmera em

toda a sequência não utiliza o ângulo de visão de primeira pessoa, que seria de uma das duas, mas terceiriza a visão por meio do espelho, que, é utilizado neste caso para adicionar nuances psicológicas, já que o intuito do objeto é mostrar a imagem de algo em um lugar que de fato ele não está, um espaço irreal, e, ao mesmo tempo, real e físico, o qual mostra uma visão virtual de algo teoricamente presente.

O sentido global da cena não permite observar a perspectiva de Elisa, de modo que o espectador não é habilitado a concluir se de fato a criança viu ou não a imagem da falecida criada. A estratégia evidencia a possibilidade de apenas Laura presenciar os fatos, já que ao final da cena mesmo após a chegada de Dina em quadro ela permanece pedindo que observem o espelho, porém, por meio de cenas anteriores, o enredo descredita tanto Dina quanto Elisa quando mostra ao espectador que ambas mentiram para a professora, desse modo, ainda há a possibilidade de desconfiança das afirmações de ambas as personagens. Na sequência, também não é permitida a visão de Dina que, com a confusão, tenta acalmar a menina, já que esta, em um ataque de fúria, expulsa Laura de seu quarto.

A próxima cena decomposta consiste em um segundo confronto entre Laura, a aparição e, desta vez, Antônio. De início, o diálogo entre os dois se passa na sala de jantar, em um ambiente quase que totalmente escuro, justificado pela falta de energia.

Imagem 2: Alternância de cortes para simular a visão - da esquerda para a direita de cima pra baixo - (01:35:35 – 01:36:57)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

Nesta cena o recurso mais evidente é a alternância de cortes, usados para deixar claro que o menino realmente não vê a figura na janela. A relação entre primeiro plano e quadro da janela fornece a interpretação sobre o ângulo de visão, porém as imagens continuam a relação da cena decomposta anteriormente, de que somente ela vê a aparição. Nesse sentido, o jogo de câmera insiste na hipótese de loucura da moça.

Imagem 3 - Relação da visão, crianças e aparição – (01;18;51 - 01;19;28)



Fonte: Capturas de tela *Através da sombra*, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

A cena acima lança dúvida no espectador: são as crianças e os demais trabalhadores cúmplices dos falecidos criados? Eles presenciam ou não as aparições? Em meio ao terreiro de café em chamas ouvimos sons de batuques, em plano médio, vemos Elisa e Antônio correndo (até que ficam fora de campo), a câmera que os acompanha sutilmente se inclina até o ângulo de visão de seus pés, de encontro com os de outra pessoa, que se revela como Bento pela caracterização de bota e capa feita desde os primeiros momentos do filme, e porque a câmera lentamente acompanha a revelação de toda a figura do personagem. O que é rapidamente substituído pela visão em profundidade de Laura que parece acompanhar o movimento pela janela. A cena tem o intuito de colocar em dúvida a visão das crianças, pois a câmera suprime a visão de seus rostos, e ainda explora a relação da visão de Laura, pois o ângulo da câmera em terceira pessoa revela-se como sua perspectiva, ainda que só a introduza

na cena após a revelação de Bento. A narrativa que se estrutura não é clara o suficiente para que o espectador depreenda de alguma maneira sob os fatos.

A construção das interfaces do filme, assim como ilustram os exemplos supracitados, decorre de um aporte de montagem eisensteiniana, na qual Lima Jr. opta por explorar a construção dos planos, a fragmentação e ordenação desses gera uma tensão multifacetada. Conforme organizada no primeiro ato, explora a possibilidade de intervenção cognitiva do espectador, na tentativa de interpretar a articulação estabelecida entre os signos audiovisuais, um trabalho intelectual do espectador como leitor, que interpreta a concretude da rede de relações montada em cena. Assim como na novela de James, o filme explora a experiência do espectador, ainda que em menor grau, mas o faz ao se utilizar de uma montagem de planos ambíguos que, ou possibilitam mais de uma interpretação, ou na emergência de significados desconexos ou antitéticos.

#### 5.2.1.2 *Ponto de vista de Laura*

Em *The Turn of the Screw*, a figura do narrador é imprescindível para a construção de dúvidas e incertezas, pois emoldura a história e desenvolve fragmentação de tempo e espaço com a oscilação de narração em primeira e terceira pessoa, e a alternância de narradores/inflexão de ponto de vista. No filme, a montagem “organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (Martin, 2005, p.167), tenta compensar o efeito textual por meio da representação da espacialidade promovida pela fotografia, bem como os cortes de câmera que delineiam o contexto narrativo.

Trata-se de uma câmera onisciente, que vê tudo e todos ao redor, uma testemunha da ação. O que reforça a ideia de um espectador mais passivo, (seguindo a dinâmica das novelas brasileiras), porém, com o decorrer da trama, há momentos de impasse nos quais os cortes causam estranhamento, pois não há um delineamento claro da ação. Algumas vezes o diretor se vale da utilização de elipses, as quais obrigam o espectador a inferir o acontecimento da ação mesmo quando não é mostrado, uma estratégia para criar suspense e aumentar a intensidade dramática das cenas, pois, enquanto fator externo, obriga o espectador a tentar interpretar a ação.

De que ponto de vista são apresentados os diferentes eventos e personagens?  
De que ângulo e com que grau de detalhamento (proximidade, distância) somos levados a observar determinada situação ou experiência? Claro que, em cada modalidade de arte, os recursos são diferentes, mas cineasta, diretor

de teatro e romancista têm em comum esse exercício de uma escolha que pode ser descrita, em parte, nos mesmos termos. (Xavier, 2003, p. 67)

Como a câmera quase sempre acompanha alguma ação que envolva Laura, ela quase sempre está em cena, exceto por momentos pontuais. A protagonista da novela é mais melancólica, sentimental e confusa, muito mais instável, de forma que projeta essa instabilidade emocional para o relato, já que ela é quem narra ação. No filme a narração é feita pela câmera que acompanha a personagem, o que tenta compensar esse efeito, visto que não enfoca tanto na mente da moça. O diretor utiliza algumas falas em *voice over* quando Laura fala sozinha para compensar o efeito de narração introspectiva, uma forma de adentrarmos no pensamento da moça, pois ou escutamos sua reflexão, ou ela fala consigo mesma. Um exemplo do diálogo que projeta uma inferência sobre os pensamentos da moça é quando confunde o nome de um criado com o nome do patrão, revelando que o nome dele permanece em sua memória.

Tudo na fazenda acontece em decorrência de alguma ação vivida pela personagem ou que ela acompanhou, não havendo segundos núcleos que não tratem sobre ela, mesmo em momentos que não está presente. O protagonismo não se desvencilha de Laura, ainda com câmera em terceira pessoa, é forte o sentimento de que se trata da história dela, como se narrasse os fatos.

### 5.2.1.3 *Interação com outras personagens*

Como na maioria das adaptações (quase todas) o prólogo da novela que introduz a história da moça é abolido, são adicionados personagens secundários (que também são mencionados na novela) que, por vezes, atuam como informantes no enredo, a fim de intensificar a ação por meio do diálogo ou de sua dinâmica, como Agemiro, Nazaré e Dina, personagens que dialogam diretamente com a protagonista. Nesse sentido, a interação com a personagem tenta compensar a narração em monólogo interior da novela, levando a crer em determinado ponto que Laura enlouqueceu, pois os demais personagens a temem, ainda que a conduta da moça não demonstre (não direta ou literalmente) a excepcionalidade de um desvario. A dinâmica reside na subjetividade dos diálogos e nas ações ao redor da personagem, criando um estranhamento pautado em olhares pesados e respostas vagas que tentam causar o mesmo efeito no espectador.

Em determinada cena (01:16:58) Dina diz: “A senhora tá vendo coisa que ninguém vê, sabe o que eu acho? A senhora ainda não se acostumou com a fazenda, com os bichos, com os barulhos que tem aqui, e criança é assim mesmo”. No trecho, além de a personagem explicitar a opinião sobre os fatos, ainda apresenta uma possível solução (ligada à ambientação adaptada) para os fatos relatados. Ainda na continuação desse diálogo, Laura faz uma indagação “Então sou eu que estou louca?”, um questionamento que serve de indício ao espectador para contestar as atitudes da moça, já que somente ela relata a visão dos eventos anormais.

Em outra cena (01:18:07), observamos Nazaré fazendo uma defumação de determinado cômodo, técnica conhecida pelo objetivo de purificar os ambientes e afastar más energias. A ação, além de revelar um caráter religioso, serve à dúvida. O objetivo é afastar as más energias da possível insanidade de Laura, ou afastar os falecidos criados?

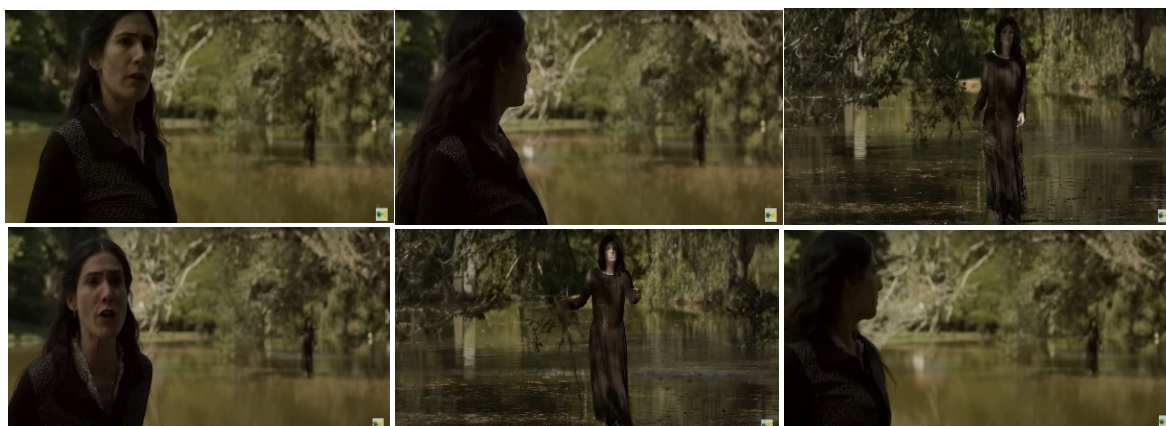
#### 5.2.1.4 *A montagem na geração de estranheza*

A montagem do filme segue uma proposta de mostrar parcialmente, ou suprimir a observação sequencial da cena. Assim, cria uma concepção narrativa baseada na relação de elipses e *motifs*. Por meio das elipses o filme rasura a sequência lógica das cenas, os cortes contribuem para fazer avançar a ambiguidade interpretativa, que, do ponto de vista dramático, quebra com o encadeamento e a relação de causalidade interferindo na compreensão dos acontecimentos. Uma estratégia que rompe com a planificação que acontece virtualmente pela interpretação do espectador.

Esta espécie de montagem expressiva, segundo Martin (2005, p. 167), tende a “produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente para tornar mais viva nele a influência da ideia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos”. Dados os cortes abaixo, observemos como a técnica funciona.



Imagem 4 – Laura vê Izabel (00:51:21 – 00:51:31)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

As capturas de tela fazem parte do primeiro avistamento de Laura, o qual explora os cortes de câmera para simular a visão da moça em primeira pessoa. Vemos tanto a falecida criada como Laura enquadradas em cena, porém não nos é permitido observar a visão de Agemi, personagem que ela clama após a visão, e que segue andando mesmo após suas súplicas. Até então o contexto trabalha para imputar a Laura a observação do que se trataria de um fenômeno paranormal, afinal o enredo já havia confirmado anteriormente que a antiga professora havia falecido. Nesse caso se confirma mais a frente se tratar mesmo de Izabel em um diálogo com outra personagem, no qual Laura afirma ter visto uma mulher do “cabelo picotado” e a personagem confirma que Izabel “ficou assim, antes de morrer”.

O que causa a ambiguidade interpretativa vem logo a seguir, já que nos demais planos e cortes, não somos permitidos observar como se dá o desfecho da cena do avistamento de Izabel, pois cortes e transições mudam a dinâmica interpretativa, como observamos a seguir.

Imagem 5 – Transições enigmáticas - (00:51:36 – 00:52:08)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

Além de uma sugestão de afogamento da antiga professora, dada a transição de sobreposição (*fade in/fade out*) de imagens com câmera subaquática, os próximos planos enquadram um reflexo de Eliza à beira do açude a cantarolar uma canção de ninar macabra (supostamente ensinada pela antiga professora), que a ligam diretamente à cena anterior explorando a ligação da canção como *motif* da professora, principalmente após cenas anteriores nas quais ela joga a boneca na água e foge orgulhosa do feito.

Todos os acontecimentos se estendem em uma sequência não tão clara no *continuum*, iniciados e não finalizados, levando a crer que estão interligados, pois as transições de forma gradual introduzem mais camadas na cena, não deixando claro o encerramento em sua completude. Logo após o avistamento e a transição para o reflexo de Eliza na água, outra transição muda o tempo, convertendo dia em noite, e que, nesse contínuo direciona o espectador imediatamente para a próxima cena, na qual Laura ouve chamarem seu nome e então ocorrem novas aparições de ambos os falecidos criados. O ambiente é todo escuro, são utilizadas cortinas e sombras para intermediar o contato, ouve-se gritos e som de trovões. Ao desfecho da cena descobrimos se tratar de um pesadelo da moça, logo acordada por Dina.

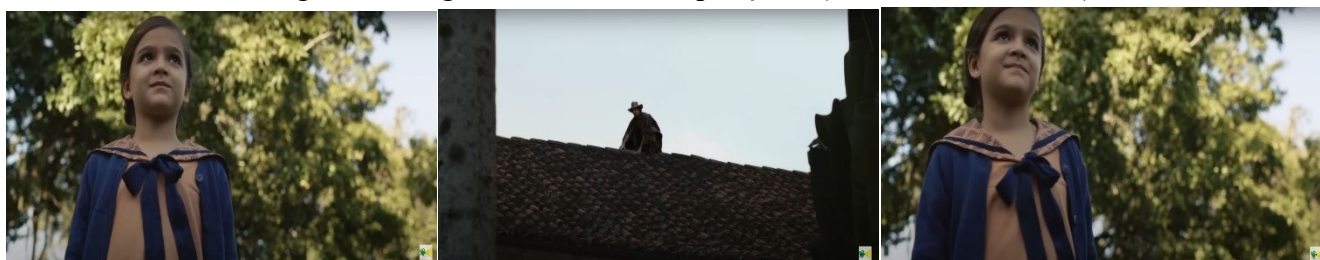
A associação confusa e rasurada entre os planos faz duvidar do acontecimento anterior, já que não somos permitidos observar seu desfecho e logo somos levados ao pesadelo de Laura. O avistamento anterior realmente aconteceu ou faz parte do pesadelo da moça que acabara de acordar? Nesse sentido ocorre a gestação do elemento de conflito na rede de relações montada com os planos anteriores, a montagem instaura um embate interpretativo a partir dos cortes e reprodução das cenas, as elipses, responsáveis por instaurar a ambiguidade.

As elipses por vezes usadas quebram com um contínuo narrativo que se estendia por longos takes em mesmo enquadramento, só dá para inferir pelo que é visto, e a forma como o filme não mostra acontecimentos subsequentes cria um vazio que o espectador sente a necessidade de preencher. “Mais geralmente a elipse pode ter por finalidade dissimular ao espectador um momento decisivo da ação, a fim de suscitar um sentimento de expectativa angustiada, que se chama *suspense*” (Martin, 2005, p. 98). Há uma cisão que suprime o núcleo interpretativo que, por meio dos agrupamentos de cenas anteriores, vem sendo criado. É também uma estratégia para encorajar a hipótese de que ela e tão somente ela presencia as aparições, já que não vemos seu desfecho ou é mostrado alguma outra personagem avistando os falecidos criados.

Elipses são geralmente usadas para criar suspense e aumentar a intensidade dramática das cenas, Martin (2005, p. 96) as define como a “capacidade de evocação através de meias palavras” já que o uso de meia imagem ou corte na visualização sugere ao espectador que a

ação ocorreu mesmo sem mostrá-la. “A sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e os momentos vazios, mas antes sugerir o *sólido* e o *pleno*, deixando fora de campo (fora de jogo) o que o espírito do espectador consegue preencher sem dificuldade” (Martin, 2005, p. 107). No filme esse recurso não atinge um sentido tão claro, pois sua utilização se resume ao primeiro ato.

Imagem 6 – Sugestão de visão da aparição - (00:31:34 - 00:31:37)

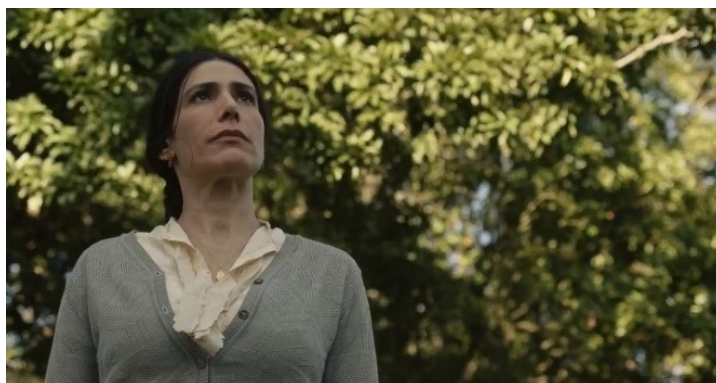


Fonte: Capturas de tela *Através da sombra*, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

Nas capturas acima a garota parece olhar/interagir com a aparição, (até então desconhecida, não referenciada como tal) olha para cima na mesma direção e logo após esboça um sorriso enigmático. Não nos é permitido observar se o sorriso se refere ao evento que acabou de ocorrer (Elisa afogou a boneca) ou se pela visão da aparição, já que a satisfação poderia estar ligada a um dos eventos, ou até mesmo aos dois, um exemplo de ambiguidade no qual pela indefinição os eventos se combinam para esclarecer a ação. O mau comportamento da garota sucedido logo após pela interação com a aparição sugere uma relação de influência, esta seria desvirtuada por essa presença, uma espécie de possessão, que pode ser compreendida a partir dos ângulos utilizados.

Nesta composição, o contra-plongée é um enquadramento utilizado tanto para sugerir que a garota está vendo o homem ao telhado, como para demonstrar uma submissão da criança à figura até o momento desconhecida, já que a diferença de posição entre os dois é filmada de baixo para cima, a fim de compor uma sensação de poder ou a falta dele. Na cena a câmera assume a visão de primeira e terceira pessoa em uma espécie de assunção da visão da garota. Neste sentido, a próxima cena trabalha para instaurar a interferência do espectador, pois coloca Laura na mesma posição que Elisa, com ângulo de visão de baixo para cima, porém não mostra sua visão em primeira pessoa, apenas foca em sua reação (para, observa e reage a algo) e deixa ao espectador conjecturar se a reação da moça é ou não referente ao homem no telhado.

## Imagem 7 – Sugestão de visão da aparição (00:32:11)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

A visão de Laura é substituída por um take direto de seu rosto em contra-plongé, levando o espectador a inferir sobre a sua visão, ela viu algo? Se ela viu, foi o mesmo que Eliza? Eliza viu algo? Logo após o evento vemos Laura perguntar a Dina se tem alguém consertando o telhado, observa-se que a fala é construída de forma ambígua, uma vez que ela pode se referir a um acontecimento anterior e não o que acabara de ser mostrado ao espectador. Não se pode confiar totalmente na câmera, pois a troca de ângulo não necessariamente representa a visão da personagem, uma vez que em outras cenas assume uma visão de testemunha ainda que não estabeleça uma relação com algum personagem em cena, ou faça um corte justamente para algo mencionado no diálogo. Em nenhum momento é permitido confirmar alguma alternativa, pois a câmera não enquadra ambas as personagens em cena, nos resta conjecturar sobre a ação.

Além das elipses são utilizados outros elementos de linguagem fílmica para instaurar certas dúvidas ou aumentar a tensão interpretativa, a metáfora e o *motif*. Este último consiste em algum tipo de elemento em padrão recorrente, veiculado repetidas vezes, um recurso narrativo usado para intensificar uma mensagem. É um elemento condutor que representa uma personagem, emoção ou situação na narrativa. No filme um *motif* musical ou *leitmotif* é veiculado toda vez que a personagem aparece, funciona como um marcador de presença do possível fantasma.

Imagem 8 - Bento no telhado - (01:25:03)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

Trata-se de um efeito sonoro de pegadas e som de esporas, que remetem à figura do falecido capataz. Nas primeiras cenas são introduzidos o som e a personagem em plano detalhe, no qual a câmera foca em suas pegadas ao telhado. O tinir das esporas serve em favor de explorar a relação do som com tal personagem, de modo que nas cenas seguintes, sempre que o som é ouvido é criada a relação da sua presença ainda que não apareça. O filme repetidas vezes usa do artifício para insinuar a presença do personagem em momentos de conflito, suportando uma ideia de influência sob as crianças. Este é um recurso de pós-produção que não nos permite saber se as demais personagens escutam, uma vez que não é mencionado no enredo.

O recurso, entretanto, pode colocar em contradição som e imagem, uma vez que as cenas em que o *motif* ocorre enquanto são mostrados outros personagens além de Laura, pode significar a ciência deles com o ocorrido, ou que estamos ouvindo somente o que a professora ouve, assim como na maioria das vezes só acompanhamos o que ela vê.

A metáfora visual também funciona como *motif*, já que aparece algumas vezes em cena. Para Martin (2005, p. 118) o termo consiste na “justaposição, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir”. A metáfora no filme tem a intenção de reforçar a hipótese de uma repressão sexual da moça de forma intensa, sendo essa uma das possibilidades de explicação do possível insólito que se passará.

Desde os primeiros minutos do longa a representação das frutas em justaposição à Laura ocupam espaço considerável na montagem das cenas, se repetindo ao longo de todo filme. Há a intencionalidade de mostrar a cesta de frutas repetidas vezes como símbolo do

desenvolvimento da personagem, que, no decorrer das cenas tem uma tensão sexual com quase toda figura masculina. As frutas representam a feminilidade e a fertilidade, o pecado e a tentação, são uma referência direta ao possível desabrochar (defloramento) da personagem, já que os frutos são o ovário da planta que se desenvolvem logo após perder flor. Laura passa por um certo amadurecimento desde o processo de luto e toda sua introspecção é traduzida pelas vestimentas, que seguem mudando para tons mais claros e roupas menos contidas. Nesse sentido, a metáfora das frutas acompanha seu desenvolvimento, de forma que, em certo ponto dos acontecimentos, há uma contraposição com os frutos podres, simbolizando o possível deterioramento da personagem.

Imagem 9 – Metáfora das frutas - 00:06:07/00:21:57/00:53:03/01:21:50



Fonte: Capturas de tela *Através da sombra*, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

A representação das frutas toma uma significação em paralelo com Laura, pois ora estão inclusas em algum lugar na cena, ora são focadas diretamente por um plano detalhe após a figura da moça. A simbologia das frutas ilustra a contraposição com o pecado e a tentação, denotam que Laura foi de alguma maneira deturpada de suas condições normais, bem como há aparições que acontecem logo após uma fantasia da moça com o patrão. A utilização da metáfora das frutas eleva a carga dramática sobre a repressão sexual da moça, tema trabalhado fortemente pelo filme, de forma que explora a hipótese de repressão sexual por meio de cenas de sedução (com o tio das crianças), masturbação (vista por Antônio) e relação sexual explícita dos falecidos criados em cenas diretas que somente elevam a carga sexual do filme, optando por dar mais tempo de tela para apenas uma das muitas possíveis interpretações do enredo.

Não há um padrão de construção das cenas, pois ora o filme adota uma montagem narrativa tradicional, ora uma configuração de elementos mais modulares e experimentais, a exemplo de elipses que isentam a câmera de mostrar, requerendo ao espectador a inferência sobre os acontecimentos. A forma narrativa escolhida delinea um cenário de tensão interior tanto da casa quanto da personagem, o que gera hesitações na interpretação dos fatos. As crianças são inocentes? Os criados são confiáveis? A casa é mal-assombrada? Estão as crianças possuídas? Questões que evoluem com a ambivalência das possíveis respostas e a estratégia narrativa em ação.

### **5.2.2 A espacialidade fílmica: recursos culturais e plásticos**

Além do figurino de época, da cenografia ter como base um conservado casarão ainda dos tempos do Brasil colônia nos anos 1800, são percebidos alguns quadros na caracterização do espaço interno da casa. Uma das telas expostas trata-se de “Moema”, de Victor Meireles, uma representação da personagem Moema de “Caramuru”, poema épico do descobrimento, a qual parece fazer parte de uma alusão ao legado da colonização portuguesa. A pintura é, assim como o filme, uma adaptação de um texto literário que representa o perecimento da moça em face da figura masculina, objeto de seu desejo.

Outra réplica que aparece em cena é “Descanso da modelo”, de Almeida Júnior, uma adaptação pintada do conto “A obra prima ignorada” de Honoré De Balzac, a qual adapta um trecho do conto em que ocorre a primeira visita ao ateliê de François Porbus. Ambas as telas são obras realistas de dois dos precursores dos modernistas brasileiros, ambas retratam mulheres submetidas em algum tipo de relação à figura masculina. Ainda que em poucos segundos e sem nenhum destaque ou foco, servem à composição da ambientação e simbologia interna da casa.

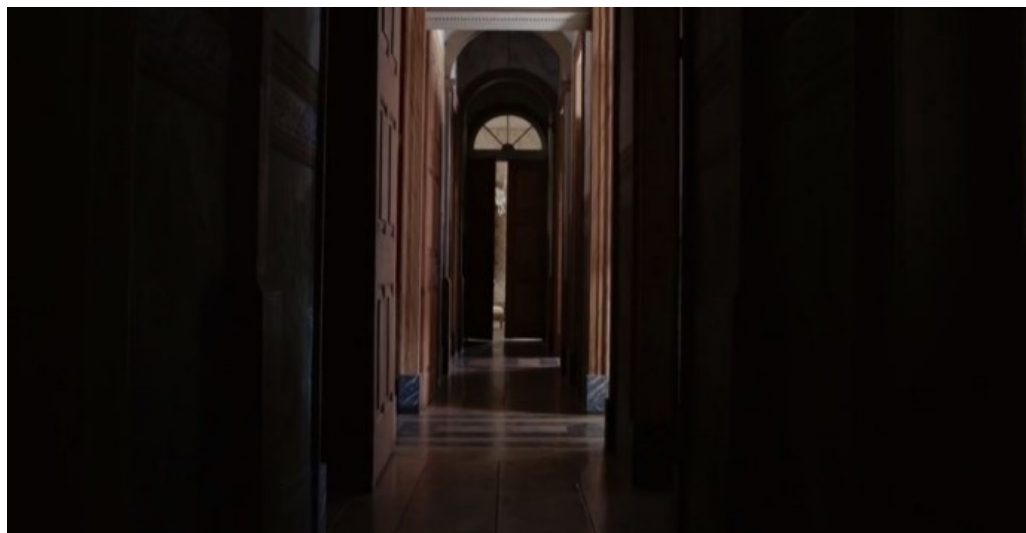
Imagem 10 - “Moema”, de Victor Meireles e “Descanso da modelo” de Almeida Júnior – (00:26:53/00:27:04)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

O filme se utiliza de uma considerável sequência de cenas em um único enquadramento, muitos primeiros planos para figurar uma proximidade com a professora, e muitos planos gerais para evidenciar a imponência e imensidão da casa.

Imagem 11 - construção do espaço interno da casa (00:19:25)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

Como composição diegética são utilizados truques de fotografia como iluminação, fumaça e sombras para gerar a tensão expressiva. O filme tem coloração mais alaranjada ou azulada a depender das tomadas, pois explora o calor e clima tropical nas cenas diurnas e a fotografia gélida do ambiente noturno. Sombras são bastante utilizadas pelo trabalho de iluminação para aproveitar as propriedades espaciais e a mobilidade das aparições.



Imagem 12 – Utilização de sombras - (01:37:43 - 01:20:18)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

A espacialidade em montagem se utiliza da alteração gradativa da iluminação como recurso visual, é a forma de justificar a ausência de luz na ambientação tanto interna quanto externa. Percebe-se que desde o início do filme há uma transição de brilho, as cenas após a chegada na casa parecem mais escuras com vistas a produzir uma sensação enfadonha, mas de apreensão, misto de monotonia e mistério, resultando em um final filmado quase que totalmente no escuro. Mesmo branco não é reproduzido com tanta luminosidade, enquanto o preto é muito preto, quase não existem outras variações de cor em figurino ou em cena. A pouca incidência de outras cores como o azul ou rosa se limitam a tons pálidos, escuros ou acinzentados.

A bruma lívida e melancólica da era vitoriana que constrói a atmosfera obscura de *The Turn of the Screw*, em *Através da sombra*, dá lugar ao intenso nevoeiro gerado pela queima do café, justificado pelo contexto histórico que, apesar de não introduzir o mesmo efeito melodramático, serve à representação de uma fotografia opaca e enigmática que promove a hipótese de leitura da ambiguidade da visão, o que é marcante para um filme que se passa em sua maioria à luz do dia

Imagem 13 – Ambientação externa - (00:45:25 - 00:53:07)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

A fotografia e a construção das cenas são intencionalmente tão mórbidas que por vezes não se consegue distinguir noite e dia, pois os cômodos são muito escuros e as imagens externas são carregadas de contraste. É tudo parte de uma estratégia para criar uma atmosfera soturna, uma fotografia gélida, mesmo à luz do sol no ápice da manhã, não é tão laranja e quente como deveria. Além da fumaça da queima do café, outra solução tomada pelo enredo que sustenta a pouca visão é a eletricidade a motor, que justifica a oscilação de luz e a tendência por cenas escuras de iluminação mínima, por isso paira sempre um clima acinzentado, para tal justificam-se escolhas orgânicas utilizadas como composição diegética, tanto que fazem parte do contexto sociocultural do período que se passa a adaptação.

Imagem 14 - Ausência de luz justificada pela falta de eletricidade – (00:22:44 - 00:22:59)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

Outra estratégia plástica incorporada ao enredo consiste nas referências históricas que o filme adota para situar o espectador na época adaptada. Além da iluminação a motor, da locomotiva a vapor como meio de transporte de pessoas e de grãos, soma-se a esses elementos sócio-históricos aspectos da cultura negra africana como sons de batuques de tambor, e turbantes. Nos fotogramas a seguir são relacionados dois planos da mesma cena que constituem uma clara ideia de contraposição.

Imagem 15 – Justaposição de realidades - (00:27:21- 00:27:28)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

A cena tem início com um movimento de *travelling* horizontal (quando a câmera se desloca continuamente em uma direção), que serve a explorar a grandeza da casa, mostrar os objetos e arquitetura requintados. Ao fundo ouve-se Laura tocar *Für Elise* de Beethoven ao piano, corta-se do plano geral que enquadra o ambiente interior da casa para um plano geral do espaço externo da fazenda, logo ao centro do quadro se encontra uma das criadas no movimento de espalhamento do café em meio à fumaça.

O corte direto de um plano geral para outro plano geral distinto serve ao princípio de comparação. A cena utiliza a caracterização da escravidão, um fato extraordinário da história do país, para apontar o problema da desigualdade racial que historicamente condenou a população negra à subserviência mesmo após a conquista da alforria, pois o negro, apesar de liberto não foi inserido na sociedade. No filme é possível observar a hierarquia social herdada da época da escravidão, na qual somente os brancos dormem e frequentam a casa grande, os pretos se limitam à cozinha, à entrada e áreas de serviço, quando em qualquer outro cômodo estão a serviço de Laura. Nesse sentido, além dos costumes, o longa tematiza a mão-de-obra escrava como o principal alicerce da economia brasileira no século passado, mesmo após a caracterização geográfica anos à frente, o ocorrido ainda reserva resquícios da manutenção de condições escravistas.

Os recursos plásticos são a principal aposta do filme, pois sustentam a identificação com o espectador e criam a identidade cultural, incorporada tanto de forma sensorial pela trilha sonora como pelo design e produção de referências. Não obstante, a configuração da fotografia compõe a tão ambicionada atmosfera que o diretor almeja. As soluções visuais demarcam papel importante na tarefa de evidenciar as transformações propostas pelo roteiro adaptado.

#### 5.2.2.1 *A fumaça na composição visual*

Em *Através da sombra* a fumaça é utilizada como elemento plástico para composição diegética das cenas, além de ordenar a ambientação externa do casarão e explorar a ambiguidade de um possível avistamento das aparições, serve como elemento de transição entre atos e alteração de temporalidade. A direção de arte elege o recurso visual como um elemento que se incorpora à narrativa, de modo que se justifica pelo apelo histórico e cultural proposto. O filme se aproveita do recurso tanto como signo visual que representa o contexto político histórico, quanto como signo narrativo ao inseri-lo no modo como a montagem narrativa é delineada.

Imagem 16 – Fumaça usada como transição – (00:42:10 – 00:42:15)



Fonte: Capturas de tela *Através da sombra*, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

Um primeiro contato com essa solução orgânica do roteiro coloca em prática uma espécie de aclimação, na qual a sequência de planos que se vê a seguir evoca uma espécie de adentramento, como se ao passar pelo limítrofe do mundo externo a partir das dimensões da fazenda a fumaça funcionasse como abertura para compreender o insólito, um ambiente no qual podem acontecer coisas fora das dimensões do “normal”.

Imagem 17 - Laura chega à fazenda (00:14:42-00:15:03)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

A fumaça é uma estratégia plástica que ajuda a criar a ambientação do filme nos planos externos, tanto que a adaptação tenta deixar claro que imagens vistas por entre janelas e a distância podem não ser confiáveis, uma vez que a fumaça pode limitar a visão.

Imagem 18 – Antônio olha pela janela – (00:44:59/00:45:05)



Fonte: Capturas de tela Através da sombra, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

As dimensões espaciais retratadas no filme compreendem a imponência do casarão em meio a bruma formada pela queima do café. A ambientação externa é caracterizada com vias a introduzir a propensão ao engano, seja pela proporção, perspectiva ou opacidade.

Imagem 19 – Tomadas externas – (01:21:52/00:45:10)



Fonte: Capturas de tela *Através da sombra*, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

Além da utilização de reflexos, espelhos e sombras, a fumaça é utilizada como mais um operador de horror, pois assume os preceitos noturnos ao limitar a visão. A fumaça em abundância é um signo visual da transmutação feita, tal que transpõe a neblina do clima inglês vitoriano, uma solução estética e cultural que compõe a identidade visual do filme, nesse sentido, a fotografia usa a fumaça do café para compensar a depressão e o clima lúgubre de um dia tradicionalmente cinza como descrito na novela.

No que se refere às traduções entre culturas Hutcheon afirma que:

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. Como reagimos hoje, por exemplo, quando um diretor do sexo masculino adapta o romance de uma mulher, ou quando um diretor americano adapta um romance britânico [...] Ao trocar as culturas e, por conseguinte, em alguns casos, também as línguas, as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção. (Hutcheon, 2011, p. 54)

A relação da fumaça com o contexto histórico e econômico brasileiro é diretamente revelado tanto pelo enredo quanto pelo diálogo dos personagens.

“Essa fumaça toda é o café queimando, foi-se o tempo de fartura.” (Agemiro: 00:15:12)

“Tem muita fumaça aqui, manda alguém parar com essa fumaça!” (Antônio:00:43:28)

“Num pode, é ordem do governo.” (Dina: 00:43:32)

Visualmente a fumaça atua como agente de tensão, turva a visibilidade e aumenta a sensação de mistério. É uma solução orgânica que configura a atmosfera, referência cultural e histórica e ainda assume uma função narrativa servindo à potencial ambiguidade da visão.

### 5.3 ABANDONO DA AMBIGUIDADE

Em *Através da sombra*, a transposição geográfica do enredo e os aspectos visuais mostram o potencial dramático e adaptativo da história criada por James, mas o filme segue um rumo diferente ao renunciar aos pressupostos da novela. A proposta de montagem ambígua declina quando o enredo se vê obrigado a mostrar demais para dar conta de um aspecto fundamental de *The Turn of the Screw*, as aparições dos possíveis fantasmas à luz do dia, pois não consegue construir dúvida quanto a isso; por vezes, deixa a cargo do estranhamento, optando por filmar demais interações em período noturno ou no campo da subjetividade do pesadelo de Laura. Nesse sentido, a dinâmica das aparições no filme não recria a capacidade de ambivalência primordial do texto de partida, uma vez que opta por dar evidência à repressão sexual de Laura como a causa de ela ver a figura dos falecidos.

O enredo atua no limite do fantástico, dada sua inclinação para uma interpretação sobrenatural dos acontecimentos, o que, porventura, conflita com aparições diurnas que acenam, andam e provocam barulhos. Por outro lado, a construção ambígua das cenas e a destacada repressão sexual de Laura exploram outra interpretação de que a moça não preserva condição de suas faculdades mentais, servindo de descrédito à sua perspectiva que é acompanhada de perto pelo espectador. Nesse sentido, ambas as interpretações são pautadas de forma muito direta, se limitando às únicas possibilidades de leitura.

Os aspectos catalisadores de uma ambivalência são pontuais, pouco explorados e se perdem com o decorrer do filme, resumindo-se ao primeiro ato. A montagem narrativa que funciona como agente do estranhamento não dura o suficiente para sustentar a ambiguidade, dando lugar a um desenvolvimento narrativo com poucos conflitos dramáticos, quando opta por montar cenas muito didáticas que desperdiçam o potencial de interferência do espectador em ação no primeiro ato.

O filme apropria-se do enredo da novela e até ambiciona certa ambiguidade, um elemento difícil de manter, principalmente por se tratar de uma mídia que engaja o espectador de uma maneira diferente. Inicia sugestões e não as desenvolve, perdendo-se na tarefa de mantê-las, abandonando a oportunidade de utilizá-las para dar outras camadas à narrativa. A ambientação histórica, temas como a escravidão, resquícios da colonização e a fumaça como signo político e social, aspectos autorais propostos pelo filme, não são integrados ao desenvolvimento das possibilidades do insólito. Esses recursos plásticos são timidamente explorados de modo que são alternativas não utilizadas no decorrer do segundo e terceiro ato.

Demais interpretações são deixadas nos atos iniciais ou por meio do enredo, de modo que abre mão de utilizar as experiências do espectador, característica primordial da novela de partida. O filme não se contém em deixar pairar as possibilidades interpretativas para a escolha do espectador. Ao final, a decisão de terminar com uma cena original na qual Antônio concretamente vê a figura de Bento (e logo após desfalece ao subitamente encarar Laura), dilui toda e qualquer outra possibilidade interpretativa, pois adota um desfecho, o que é constantemente evitado por *The Turn of the Screw*. Nas capturas de tela abaixo é possível atestar que o filme desenreda o conflito.



Imagem 20 – Antônio vê Bento (01:37:44 - 01:38:00)



Fonte: Capturas de tela *Através da sombra*, 2016 Dir. Walter Lima Jr.

A cena utiliza o recurso de *flash* de luz e fumaça para criar um efeito de contato sobrenatural, a câmera assume o ângulo de perspectiva do garoto assentindo a visão, tal que a aproximação com a luz é refletida em seu rosto. Em seguida, ao tentar evadir da figura de Bento, o garoto fica de frente com Laura, retratada em um quadro quase que totalmente escuro e com semblante macabro. — Neste momento é instaurada uma nova possibilidade de leitura não explorada pela novela, a possibilidade de Laura estar possuída, que decorre das escolhas de direção, no processo de abandono da ambiguidade narrativa. — O menino cai, Laura o ampara e checa seus sinais vitais. O longa termina com Laura beijando o menino Antônio caído aparentemente sem vida, em uma referência direta a *The Innocents* (Jack Clayton, 1961). Com esse delineamento o filme mostra que sim, as aparições são algum tipo de presença fantasmagórica, que ao final acaba se mostrando a Antônio.

Diferente do texto original, Laura nunca teve dúvidas da visão das aparições, ela nunca hesitou, talvez esse seja o principal fator responsável pelo pobre desenvolvimento

psicológico da moça. A Laura de Lima Jr./Virgínia Cavendish tem presença, mas não é uma mente tão complexa de entender, a moça tem um comportamento questionável, mas sempre aparenta mais lucidez do que loucura.

Como tudo na arte evoca preceitos prévios, o filme se utiliza de outras adaptações anteriores como fontes pontuais as quais referencia, dois dos principais sucessos de bilheteria, a cena de contato de *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001) e a cena final do beijo em *The Innocents* (Jack Clayton, 1961) inexistentes no texto de partida, adições de enredos adaptados.

Imagem 21 – Referência a filmes anteriores – (00:56:56/01:39:14)



Fonte: Elaborado pelo autor

A montagem composta por elipses e bifurcações delineiam a história em um modo de narração fílmica que causa estranhamento no espectador. O filme esboça, em um primeiro ato, uma ambiguidade que se baseia na boa habilitação de recursos plásticos e na proposta de montagem narrativa intencionalmente marcada pela estranheza, porém, os atos seguintes não mantêm a primeira configuração pretendida, desta forma a ambiguidade parcial que se estrutura não é aproveitada em todo o filme, e o estranhamento proposto recai mais sobre a confusão do que a dúvida, assim, o recurso com o potencial de aproximar acaba distanciando o espectador. Há certas modulações no modo narrativo do filme que, por vezes, seguem uma forma narrativa clássica e, por outras, mais experimental, o que parece representar bem o estilo de realização de Lima Jr., que não segue a forma clássica, mas também não investe em uma

ruptura, em uma forma de o filme deixar de ser uma proposta autoral para ser mais popular e comercial.

Contudo, apesar de *Através da sombra* desperdiçar oportunidades de se apropriar dos potenciais elementos que adiciona ao enredo, a produção não deixa de se apresentar como mais uma adaptação de *The Turn of the Screw*, marcando suas individualidades em meio a um emaranhado de outras adaptações ao utilizar de acréscimos representativos próprios, de um momento histórico e cultural brasileiro, estes que operam por instaurar uma atmosfera única, que, diferente da maioria das demais adaptações do mesmo texto, adiciona aspectos locais para conduzir a trama baseada na novela jamesiana.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a novela *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James e sua adaptação brasileira *Através da sombra* (2016) para outro meio, este trabalho reconhece os principais elementos de composição fílmica utilizados para reconstituir uma representação verbal de uma realidade “virtual”, criada em um contexto próprio de significação, que, a partir da combinação de suas amarras internas, é estruturada por meio do conceito abstrato da ambiguidade. Notou-se que o filme esboça aspectos de uma ambiguidade narrativa abandonada com o decorrer da trama, diminuindo também um dos elementos principais de condução do texto de partida, a multiplicidade das possibilidades de leitura. No processo de transposição de mídia, são utilizados recursos como bifurcações, elipses e metáforas que tendem a apelar por interpretações nos primeiros atos, porém, a intervenção do espectador deixa de ser livre e passa a ser guiada quando assume uma interpretação de leitura.

*Através da sombra* segue a linha de ordenação do discurso do cinema contemporâneo, de uma montagem não linear. A proposta de apropriação centra-se na utilização dos aspectos plásticos de composição visual e sonora, a fim de promover uma transposição geográfica e intercultural da novela de Henry James, pertencente a outra época, lugar, contexto histórico e político no qual a adaptação é ambientada. Como se não bastasse a distância temática, soma-se à proposta os impasses de ordem midiática, que representam modos de engajamento e concepções de narração distintas. Ainda assim, a produção lida com a manifestação de elementos abstratos (ambiguidade, suspense, incerteza) característicos de um estilo de escrita próprio do autor do texto de partida, estruturado em um *design* experimental de técnicas narrativas próprias da mídia escrita.

À luz da antropofagia, o filme transforma o texto de partida ao se utilizar de influências culturais do imaginário social brasileiro para transcriar o ambiente da novela. Como uma produção inspirada, o filme de Walter Lima Jr. transpõe o enredo principal da novela de Henry James se baseando em soluções visuais que transcriam convenções do texto de partida. A fumaça como signo histórico, cultural e político equivalente ao *chiaroscuro* de uma era vitoriana marcada pelas transformações sociais, iluminação gradativa que remonta a penumbra do texto jamesiano, e, sobretudo, a proposta de montagem narrativa não linear que remonta a ambivalência da descrição da novela.

*Através da sombra* dialoga diretamente com os filmes anteriores na filmografia de Walter Lima Jr., de modo que dá sequência à representação de aspectos brasileiros (atrelamento ao tema nacional) tão perseguida pelo diretor, um dos traços que lhe aproximam

do próprio Henry James, o qual, assim como o diretor, explora temas e elementos recorrentes em sua obra, como a narração da sociedade e cultura de seu tempo, a complexidade psicológica das personagens, mulheres protagonistas, distintas, fortes e sexualmente controversas.

Neste trabalho, os três primeiros capítulos consideram a fortuna crítica da novela, do autor e do diretor da adaptação, tal que servem como corolário à pesquisa. Revelam as especificidades, relevância, e como a academia e o público em geral reconhecem tanto a novela quanto as trajetórias como produto. Nesse sentido, são apresentados o contexto de produção de *The Turn of the Screw*, sua análise estrutural por meio de uma leitura cerrada de trechos selecionados, a conjuntura da obra jamesiana e duas filmografias comentadas, das adaptações da novela para o cinema, e a filmografia de Walter Lima Jr.

No Capítulo 4 são apresentados os conceitos que basearam os estudos do trabalho, com as noções de tradução intersemiótica de Jakobson (1969) e Plaza (2003), adaptação por Stam (2003), e Hutcheon (2011), assim como aspectos de narratologia por Todorov (2006) e Genette (2011), e técnicos do filme segundo Monaco (2000), Aumont *et al.* (1995, 2004), Xavier (2001) e Stam (2006, 2008). É neste capítulo que se estabelece a base teórica para a discussão posterior, de modo que tipifica o enquadramento teórico no qual considera o filme como uma tradução intersemiótica, uma adaptação e uma apropriação intercultural, pois, de forma não conflitante, não se limita o escopo de procedimentos de análise.

O Capítulo 5 está subdividido em oito subtópicos, que versam desde uma análise da narrativa proposta e da montagem empregada, até o exame da espacialidade idealizada pela realização. Partindo da hipótese inicial deste trabalho, a análise da adaptação (tendo em vista as especificidades midiáticas e os pressupostos da obra de partida) revela a mudança de paradigma narrativo no decorrer da trama, resultando no abandono da ambiguidade, e, a exploração de signos históricos para conduzir a identificação com o espectador e transcriar a ambientação de partida. A decomposição das propriedades da imagem e do som corroboram com a identificação dos aspectos de composição fílmica, os recursos de fotografia escolhidos para gerar uma atmosfera soturna tal qual o texto de partida.

*Através da sombra* de Walter Lima Jr., conhecido por adicionar certas nuances em histórias já existentes por meio da adaptação de enredos, recorre à ambientação histórica, recursos visuais e temas contumazes de suas produções anteriores para devorar a história mais contada de Henry James, que segue sendo um deleite cobiçado por muitos (e futuros) adaptadores, cada qual, lendo-a à sua maneira.

Neste trabalho tencionou-se confrontar duas produções artísticas distantes em idioma, cultura, mídia e tempo, mas interligadas inerentemente, um ato criativo e interpretativo de apropriação da outra. Nesta seara do conhecimento, deixo a abertura para uma ampliação futura deste tipo de pesquisa quanto à exploração do cinema produzido no Brasil, que carece de visibilidade para continuar desempenhando boas produções; no que diz respeito aos estudos jamesianos e da tradução, sugiro a análise de outras adaptações interculturais de *The Turn of the Screw*, que são muitas.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Bernadete Martins; ARRUDA, Susana Margareth. **Como fazer referências:** bibliográficas, eletrônicas e demais formas de documento. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Biblioteca Universitária, c2001. Documento não publicado.

ALENCAR, Míriam. **Walter Lima Jr.: um cinema em delírio.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 26 nov. 1978.

ATRAVÉS da Sombra. Direção: Walter Lima Jr. Produção: Maria Dulce Saldanha.; Virgínia Cavendish; **Canal Prime Terror HD;** Brasil: Europa filmes, 2016. (100 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f-W9Gnv2jyU&t=29s> [Acesso em 15 fev. 2021].

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

\_\_\_\_\_. **O olho interminável: cinema e pintura.** São Paulo, SP: CosacNaify, 2004.

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

BEIDLER, Peter G. From the Preface to Henry James's 1908 Edition of *The Turn of the Screw*. In: BEIDLER, Peter G. (org.) **The Turn of the Screw. Case Studies in Contemporary Criticism.** Palgrave, London: 1995.

BROWNING, John Edgar. **Classical Hollywood Horror.** In: BENSCHOFF, Harry M. *A Companion to the Horror Film.* Malden (MA): Wiley Blackwell, 2014. p. 225-236.

BROWN, Monica. *Film Music as Sister Art: Adaptations of The Turn of the Screw.* In: **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal.** Winnipeg, CA: University of Manitoba, 1998. p. 61-81.

CAMPOS, Haroldo de. *Da Tradução como Criação e como Crítica.* In: **Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

DAVIS, Chelsea. *Why We Keep Getting New Adaptations of "The Turn of the Screw"*. **Electric Literature.** 2020. Disponível em: <[Why We Keep Getting New Adaptations of "The Turn of the Screw" - Electric Literature](#)> Acesso em: 12 set. 2023.

EDEL, Leon. **The Selected Letters of Henry James.** New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1907.

EDEL, Leon. **Henry James: The Middle Years.** New York: Bibliolife, 2008.

EMPSON, William. **Seven types of ambiguity.** London: Peregrine, 1963.

FORMAGGINI, Beth. **Dois ou três coisas que sei dele.** Catálogo da mostra Inocência e Delírio. CCBB/Rio, nov-2000.

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

GUTMAN, G. The turn of the screw: sobre Henry James, William James, cérebros e fantasmas. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 7, n. 1, p. 79–100, jan. 2005

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

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

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

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAMES, Henry; PARREIRA, M. P. (Org.). **A arte do romance: antologia de prefácios**. 1. ed. São Paulo: Editora Globo, 2003. v. 1. 320p.

\_\_\_\_\_. **A outra volta do parafuso**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **The Art of The Novel: Critical Prefaces**, with an introduction by R. P. Blackmur. New York: Charles Scribner’s Sons, 1934.

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

JUNIOR, Almeida. **Descanso do Modelo**. 1882. Óleo sob tela. 98 x 131 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

MACLEOD, Kirsten. Material Turns of the Screw: The Collier’s Weekly Serialization of The Turn of the Screw (1898). **Cahiers victoriens et édouardiens** [En ligne], 84 Automne, 2016. Disponível em: <[Material Turns of the Screw: The Collier’s Weekly Serialization of The Turn of the Screw \(1898\) \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/60900)> Acesso em: 24 set. 2023.

MATTOS, Carlos Alberto. **Um Brasil de cinema**. Catálogo da mostra Inocência e Delírio. CCBB/Rio, nov-2000.

\_\_\_\_\_. **Walter Lima Júnior Viver Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MAZZELLA, Anthony J. “The History...held us”. In: GRIFFIN, Susan M. (org.). **Henry James Goes to the Movies**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2002. p. 19 – 42.

MARCIO, Fagundes Alves. **A reconstrução da identidade nacional na Era Vargas: práticas e rituais cívicos e nacionalistas impressos na cultura do grupo escolar José Rangel/Juiz de Fora/Minas Gerais (1930-1945)**. Rio de Janeiro, 2010. 139 p. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.



- McFARLANE, B. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University, 1996.
- MEIRELLES, Victor. **Moema**. 1866. 1 original de arte, óleo sobre tela, 130 × 196,5 cm. Museu de Arte de São Paulo.
- MOTTA, Carlos M. **A Lira do Delírio: o caos como se fosse uma charada**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 10 fev. 1979.
- MONACO, James. **How to read a film**. New York: Oxford University Press, 2000.
- OATES, Joyce Carol. Accursed Inhabitants of the House of Bly. In: **Tales of the Grotesque**. Dutton, New York, 1994.
- ORICCIO, Luiz Zanin. Através da sombra de Walter Lima Jr. revela-se um suspense de qualidade. **Estadão**. São Paulo, 15 de novembro de 2016, 21h15. Disponível em: <['Através da Sombra', de Walter Lima Jr., revela-se um suspense de qualidade - Estadão \(estadao.com.br\)](http://estadao.com.br)>. Acesso em: 20 de Jul. de 2022
- ORR, Leonard. **James's the turn of the screw: A Readers Guide**. London: Continuum International Publishing Group, 2009.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POHLING, Heide. Sobre a história da tradução. Cardozo, Maurício; Heidermann, Werner; Weininger, Markus (Orgs.). **A escola tradutológica de Leipzig**. Tradução de Ludmila Sandmann. Peter Lang Frankfurt a. M., Berlim etc., 2009.
- REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- SANDERS. J. **Adaptation and appropriation**. London; New York: Routledge, 2006.
- SANTOS, Danilo de Oliveira. The Innocents, uma adaptação fílmica de The Turn of the Screw, de Henry James. In: COSTA, Cynthia Beatrice; PISETTA, Lenita Maria Rimoli. **Tradução e Narrativa**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2022.
- SEGER, L. **A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme**. São Paulo: Bossa Nova, 2007.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernandes Mascarella. Campinas, SP: Paripus, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro. Florianópolis, n. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: STAM, Robert. **Literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

STEFANEL, Xandra. 'Através da Sombra', de Walter Lima Jr., mergulha em suspense de época. **Rede Brasil Atual**. 2016. Disponível em: <['Através da Sombra', de Walter Lima Jr., mergulha em suspense de época - Rede Brasil Atual](#)>. Acesso em: 22 de março de 2023.

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

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

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

XAVIER, Ismail. Walter Lima Junior, o ano 2000 e a ilha dos patriarcas. In: MATTOS, Carlos Alberto (org.). **Inocência e delírio: o cinema de Walter Lima Jr.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In. PELLEGRINI, Tânia. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.