

THE TURN OF THE SCREW – A TRANSPOSIÇÃO NÃO CONVINCENTE DE RUSTY LEMORANDE

Dr.^a Débora Ferri

Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Araraquara, São Paulo, Brasil.
(dferrri@terra.com.br)

Resumo: Este artigo analisa a transposição cinemato-gráfica do conto “The turn of the screw”, de Henry James, pelo diretor Rusty Lemorande. Discutem-se as técnicas utilizadas na tentativa de manter a atmosfera do conto e se houve sucesso na preservação do que Walter Benjamin denomina “núcleo essencial da obra”. Focalizam-se prioritariamente: 1) a questão da construção em níveis, trabalhada tanto na narrativa quanto no filme; 2) a preservação da ambiguidade, que consideramos elemento essencial, e 3) o desenvolvimento do aspecto psicológico nas duas produções. O referencial teórico é necessariamente complexo, já que advém de três direções diversas: estudos de intermedialidade e tradução intersemiótica; estudos sobre técnicas e montagem cinematográfica e estudos sobre a narrativa fantástica.

Palavras-chave: Intermedialidade. Narrativa fantástica. Linguagem cinematográfica. Ambiguidade. Narrativa psicológica.

Artigo recebido em 01 jun. 2016.
Aceito em 11 jul. 2016.

THE TURN OF THE SCREW – THE NON CONVINCING TRANSPOSITION BY RUSTY LEMORANDE

Abstract: This paper analyzes the transposition of Henry James's short story "The turn of the screw" to the cinema by director Rusty Lemorande. It discusses his use of techniques aimed at reproducing the story's atmosphere and whether or not he succeeded in preserving what Walter Benjamin calls "the essential nucleus of the narrative". The analysis covers primarily: 1) the construction in levels in both texts; 2) the preservation of ambiguity, which we consider an essential element of the narrative, and 3) the development of the psychological aspect. The theoretical embasement is necessarily complex as it encompasses three different fields of study: intermediality and intersemiotic translation; studies of cinematic and editing techniques, and studies of the fantastic.

Keywords: Intermediality. Fantastic narrative. Cinematic language. Ambiguity. Psychological narrative.

A intenção deste estudo é promover uma relação comparativa entre o famoso conto "The turn of the screw", de Henry James, – originalmente publicado em 1898, mas aqui consultado em edição de 2005 – e a obra cinematográfica de mesmo título, dirigida em 1992 por Rusty Lemorande. Consideramos que toda leitura comparativa tem o mérito de destacar relevantes aspectos da obra estudada, possivelmente ainda pouco evidenciados, em especial no caso da leitura comparativa que envolve a transposição de mídias, na medida em que tal processo põe a nu a leitura feita pelo autor da transposição.

Este conto, devido a sua excelente recepção, foi transposto para várias mídias em inúmeras versões, tais como a ópera de

Benjamin Britten (1952), o ballet de Luigi Zaninelli (1980) e o de Will Tucket (1999), a peça da Broadway dirigida por Harold Pinter (1950), e a peça assinada por Rebeca Lenkiewicz (2013). Também para o cinema e a televisão há várias realizações: o filme de cinema dirigido por Jack Clayton em 1950, com o título *Os inocentes* (provavelmente a versão mais famosa nas telas), a versão cinematográfica em espanhol de Eloy de la Iglesia, *Otra vuelta de tuerca* (1985), a versão televisiva de Tom McLoughlin, intitulada *The haunting of Helen Walker* (1995), entre outros que compõem extensa lista.

Tal situação remete a uma discussão frequente entre os estudiosos da transposição de textos: a existência de inúmeras versões de uma mesma história em diferentes mídias. Linda Hutcheon, por exemplo, no livro *Uma teoria da adaptação* (2013, p.149), aborda o fato de que diversas produções podem tomar por base um evento histórico. É o caso de um episódio ocorrido na França em 1794, quando dezesseis freiras carmelitas da região de Compiègne foram condenadas a morrer na guilhotina. O episódio sangrento deu origem a um romance, uma novela epistolar, um filme e uma ópera, todos eles operando, como era de se esperar, mudanças significativas relacionadas essencialmente às características específicas da mídia em questão.

É curioso pensar nos motivos que podem levar determinada obra a ser transposta tantas vezes, para mídias tão diversas. A intenção desse estudo, no entanto, não é investigar o que motivou tantos autores a trabalhar com “The turn of the screw”, mas enfatizar os danos que uma leitura rasa pode causar a uma obra de qualidade artística superior, como acreditamos ser o caso da versão dirigida por Rusty Lemorade. Embora James tenha afirmado que nunca compreendeu a aclamação que sua narrativa recebeu, por considerá-la vulgar, “um trabalho meramente mercenário” (EDEL, 1960, p. 52), argumentamos que a mais simples das análises pode desvendar sua superioridade. Assim, nossa proposta é estabelecer um contraponto entre os elementos que distinguem a sublimidade do conto da mediocridade do filme.

Nosso estudo está pautado naquilo que Irina Rajewski, no artigo “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’” (2012), denomina intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática. Com essa denominação, a autora preocupa-se em destacar a transformação de um produto ou de seu substrato, transportado de uma mídia para outra. Trata-se de uma abordagem genética, tendo em vista que é voltada para a criação de um novo produto midiático, cuja fonte é o texto original. É, portanto, mais especificamente, uma intermedialidade extracomposicional.

O interesse em um estudo dessa natureza deve-se, em parte, à grande quantidade de obras, literárias ou não, que têm sido transpostas para o cinema, muitas delas refilmadas. Porém, o que se tem observado não é um aprimoramento das transposições, mas equívocos cada vez maiores na compreensão da obra de origem e outros, ainda mais graves, na estratégia de composição do filme.

Entendemos que o compromisso com a fidelidade do texto de há muito foi resolvido entre os estudiosos. Para citar apenas alguns exemplos, temos Randal Johnson, que, em seu texto “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*” (2003, p.42), aponta o fato de ser isso um “falso problema”, na medida em que ignora as diferenças essenciais entre os dois meios; também Ismail Xavier, em “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema” (2003, p.61), que menciona a problemática, esclarecendo, contudo, que tal postura tem perdido terreno; e Julio Plaza, que inicia seu livro *Tradução intersemiótica* (2003, p.1), afirmando que a operação tradutora não tem relação alguma com a questão da fidelidade; entre outros.

Nosso ponto de vista, contudo, na esteira de Walter Benjamin, é o de que a essência da obra deve ser preservada. Do contrário, não haveria sentido fazer uma transposição, sendo, talvez, mais adequado que fosse produzida uma obra totalmente nova, em que apenas o enredo essencial fosse mantido. Nesse sentido, a análise do filme *The turn of the screw* (1992), dirigido por Rusty Lemorande, tem como intenção demonstrar, justamente, em que aspectos consideramos que

a obra transposta falhou em relação ao original para, com isso, iluminar o núcleo essencial da obra literária e demonstrar de que maneira uma transposição deve – ou não – ser manejada.

Análise da transposição

“The turn of the screw” talvez seja uma das obras mais analisadas e discutidas do universo da literatura fantástica. Isso se deve, em grande parte, à divergência de posições que os estudiosos assumem em sua leitura, motivada pela ambiguidade do texto: enquanto alguns postulam que, de fato, são apresentados eventos sobrenaturais, outros defendem a interpretação de que houve somente loucura da governanta. Ora, elucidar a perspectiva que se segue a respeito do conto é essencial, a fim de se estabelecer relações comparativas válidas com o filme, que é aqui objeto de atenção, e escapar da interferência improdutiva da discussão sobre esses eventos na obra, aliás, que retomo em momento oportuno deste estudo.

Há três aspectos que chamam a atenção no conto: o primeiro é o fato de ser uma narrativa em níveis, por assim dizer; o segundo refere-se à matriz psicológica da narrativa, característica do escritor Henry James; por fim, há a questão da suposta possibilidade de se assumir diferentes interpretações a respeito da intriga. Consideramos que, desde que esses três elementos fundamentais fossem preservados, os demais poderiam ser alterados para se adequarem a necessidades e interesses de época, de acordo com a preferência do diretor, sem modificarem profundamente a essência do conto. Nesse sentido, o filme dirigido por Rusty Lemorade propõe algumas alterações sem maiores impactos, como o fato de ambientar a história nos anos 1960. Porém, demonstraremos que as três características essenciais não foram respeitadas, ou foram mal executadas, e aí reside o grande problema dessa transposição.

Iniciaremos analisando a primeira questão, referente aos níveis, que é fundamental para a composição da narrativa enquanto

representante do gênero fantástico canônico. Assim, no conto, temos, em primeiro nível, a história narrada por uma das personagens (não nomeada), a hospedeira de um grupo de amigos que se encontram em sua casa em uma noite de Natal, quando começam a contar histórias de terror. Uma das personagens que compõe o grupo de amigos, chamada Douglas, afirma ter o manuscrito de uma história de aparição sobrenatural que teria ocorrido verdadeiramente com duas crianças; ele é, então, incumbido pelos demais de localizar imediatamente o manuscrito para ler-lhes a história, ao que Douglas atende.

A partir daí, inicia-se a narrativa em segundo nível, em que nos deparamos com a história registrada em diário por uma governanta, também não nomeada. Entramos em contato com os acontecimentos narrados somente por meio de sua perspectiva, pelas palavras que deixou registradas. Isso, porém, não implica perda de credibilidade na narrativa porque todo o procedimento anterior – a narrativa do primeiro nível – teve a finalidade de tornar possível que alguém atestasse a verossimilhança dos eventos. Assim, a personagem narradora do primeiro nível constrói a credibilidade de Douglas, referindo-se a ele com adjetivos elogiosos e evidente simpatia: *"it was just his scruples that charmed me"* (JAMES, 2005, p.5).¹

Douglas, por sua vez, atesta a confiabilidade da narradora do segundo nível: *"She was the most agreeable woman I've ever known in her position; she would have been worthy of any whatever"* (JAMES, 2005, p.6).²

Essa composição é fundamental para um texto pertencente à literatura fantástica, como é o caso aqui, por ser necessário assegurar

¹ "Mas foram justamente os seus escrúpulos que me encantaram" (tradução de Brenno Silveira).

² "Foi a mulher mais agradável que já conheci; era digna de qualquer ocupação infinitamente superior" (tradução de Brenno Silveira).

a crença compartilhada nos elementos sobrenaturais. A estudiosa Irène Bessière (1974, p. 34) considera que esse tipo de narrativa permite a manutenção da motivação realista e o banimento do verossímil, por ser um gênero misto. Trabalhando com os conceitos de tético (que coloca a realidade daquilo que representa) e não-tético (que não coloca a realidade do que representa), Bessière conclui que a narrativa fantástica se origina a partir da contaminação dos métodos de composição dos dois tipos de narração, sendo, ao mesmo tempo, tética e não-tética. Assim, a inconsistência, que é um princípio necessário, une-se ao real, para que o indizível se instale. O que temos no conto, portanto, são duas personagens descritas como críveis e ponderadas pelos narradores dos dois níveis (motivação realista) e que, ao mesmo tempo, apresentam fatos que fogem ao conceito de realidade tal como a concebemos (motivação fantástica).

No caso do filme, o diretor Rusty Lemorande mantém a narrativa em níveis (há, inclusive, uma menção simbólica a isso na abertura do filme – a cortina de teatro que se abre para outra cortina). Porém, ele promove uma alteração importante: a pessoa que lê o diário não é mais alguém próximo à governanta que participou dos eventos, como é o caso de Douglas, mas uma das crianças que vivenciou os eventos – Flora, em idade adulta. Ressalta-se que, no primeiro nível, no filme, Flora participa de um grupo de apoio (no filme, a mansão Bly é transformada em um hospital para doentes mentais) e narra os acontecimentos dos quais fez parte, só revelando, no final, que é a própria garotinha da história. No segundo nível, assistimos ao desenrolar dos eventos envolvendo as duas crianças – Flora e Miles – e a tutora que recebe o nome de Miss Jenny.

O grande problema dessa alteração diz respeito a sua falta de fundamento. Toda a construção em dois níveis no conto, com um narrador relativamente imparcial e construído como merecedor de confiança, tem por função, como dito antes, atestar a credibilidade da narrativa, contrabalançando o aparente desequilíbrio da protagonista e mantendo a ambiguidade. Já no filme, a narradora mostra evidente propensão a acreditar que Miss Jenny era louca, como deixa claro o

tom irônico que usa ao dizer que tudo o que ela fazia "era sempre pelas crianças", além das afirmações de que "ela não tinha incluído uma informação importante em seu currículo" (em uma clara alusão ao suposto desequilíbrio da personagem) e a de que a única coisa da qual ela tinha certeza era que "Miss Jenny tinha matado seu irmão".

Isso poderia significar que o diretor estava escolhendo uma interpretação para o livro – a de que Miss Jenny era louca –, subvertendo, por esse fato, a essência da obra, que é, acima de tudo, um jogo com a ambiguidade. Porém, isso não se mostra verdade, tendo em vista que Flora, também no segmento final, afirma que não se lembrava de nada. Dessa forma, é uma narradora destituída da capacidade de atestar a veracidade dos acontecimentos, tanto no sentido do sobrenatural quanto no sentido da loucura. A opção por ter Flora como narradora torna-se, dessa forma, aleatória, não trazendo qualquer contribuição para a recepção dos acontecimentos demonstrados no filme.

Essa alteração, aliás, remete a uma discussão trazida por Gaudreault e Marion (2012), no artigo "Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade". Os autores propõem que uma ficção é composta por três intervenções: a **invenção** dos diversos elementos da história (tema); a **organização** deles (estrutura); e a **expressão**, por meio de uma mídia, dos elementos narrativos já inventados e ordenados (texto) (GAUDREAU E MARION, 2012, p.118). Nos termos escolhidos pelos autores (inspirados nas denominações do formalismo russo), essa divisão tripartida é composta por uma fábula, um *syuzhet*-estrutura e um *syuzhet*-texto. Trazendo o conto em questão para esse postulado, a história da assombração de duas crianças, presenciada por uma governanta, como existe em nosso imaginário, é a fábula; já a história seguindo uma determinada organização (do tempo do discurso, contextualização, tipo de narrador, perspectiva, entre outros) é o *syuzhet*-estrutura; por fim, a história encarnada em uma mídia (conto, ópera, ballet, filme etc.) é o *syuzhet*-texto.

Desenvolvendo esse ponto de vista, os autores advertem que algumas obras requerem mudanças muito grandes ou uma desconstrução total para serem adaptadas, citando como exemplo o romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*. Quer isso dizer que eles acreditam ser possível realizar a fábula em um *syuzhet*-texto qualquer (diferentes mídias), porém, torna-se muito complicado, ou, em certos casos, impossível, alterar o *syuzhet*-estrutura (composição) de determinada fábula, quando transposta para um *syuzhet*-texto diferente do original (de conto para filme, por exemplo). Evidentemente, não é isso que ocorre no conto “The turn of the screw” (2005), levando-se em conta que o *syuzhet*-estrutura foi encarnado em diversos *syuzhet*-texto, muitos deles com recepção excelente pela crítica, como é o caso do filme *The innocents* (1961), dirigido por Jack Clayton e protagonizado por Deborah Kerr. Porém, no filme que estamos analisando, podemos considerar que houve desconstrução total, cuja necessidade é desmentida por outras boas adaptações cinematográficas.

É certo que a transposição desse conto de James apresenta algumas dificuldades quando realizada em uma mídia sincrética como o cinema, em que a imagem é de extrema importância. Isso ocorre porque esse conto é uma narrativa psicológica, em que a construção da ambiguidade do fantástico se apóia no universo interior da personagem narradora. Assim, torna-se necessário observar quais são as escolhas feitas pelo diretor para promover a manutenção da segunda característica essencial do conto – o universo psicológico da narrativa – de maneira a não comprometer sua qualidade técnica e artística. No caso do filme dirigido por Rusty Lemorade, temos opções um tanto simplistas: há, em primeiro lugar, uma personagem narradora (Flora, no grupo de apoio) que intervém no filme com frequência; há, ainda, a voz em *off* da personagem Miss Jenny, ao escrever cartas para uma amiga chamada Claire (por meio delas ficamos sabendo dos temores e anseios recônditos da protagonista); por fim, há longos diálogos entre Miss Jenny e Mrs. Grose e entre

Miss Jenny e as crianças. Assim, é correto afirmar que o filme se apoia grandemente na linguagem verbal.

Outro elemento que chama a atenção na construção de uma atmosfera psicológica no filme é a presença constante daquilo que Christian Metz (2012, p.150) chama de sintagma descritivo. Trata-se da composição de vários planos na tela sem que exista relação de causa-consequência entre eles, além do fato de aparecerem um após o outro, o que implica apenas a ideia de que coexistem espacialmente. Os planos mais frequentes são os do exterior da propriedade, a mansão Bly; porém, os que criam de maneira mais definitiva uma atmosfera de estranheza são os do interior do prédio, em específico, do quarto de Miles, povoado por imagens circenses de bonecos e pássaros de aspecto sinistro. Os planos chegam a beirar ao mau gosto, por serem extremamente clichês e não guardarem relação de sentido com os acontecimentos do filme, estando ali apenas como elementos típicos do cinema de horror. Assim, ao invés de tornarem o filme psicologicamente mais denso, na verdade criam uma sensação de amadorismo.

Enfim, a última estratégia do diretor Rusty Lemorade para trazer o elemento psicológico da narrativa para o filme é tão óbvia quanto as anteriores: ele apresenta várias sequências de sonhos de Miss Jenny e algumas visões da personagem, que são lembranças de infância e emergem em determinadas situações. As visões são sempre relacionadas à imagem de um homem com vestimentas de vigário que se aproxima dela, que vimos a descobrir ser seu pai. Misturam-se nos sonhos imagens de sua infância, de fotos que viu no mural no quarto de Miles, símbolos de conotação sexual, entre outras: Flora pulando com roupa de arlequim; mão emergindo de água branca; seio com um corte, sangrando; Peter Quint, todo pintado de preto, tentando sair da água branca; uma estátua; Miles com fantasia de diabo; boneca engatinhando; Miss Jenny caminhando, abrindo uma porta e vendo um casal fazendo sexo (Miss Jessel e Peter Quint); a figura de seu pai.

Em muitas situações, algumas imagens se confundem e se misturam por aparecerem uma seguida da outra: o casal fazendo

sexo, Flora pulando, sua própria (Miss Jenny) imagem enquanto criança, deitada em uma cama, e seu pai. Na mais perturbadora delas, a personagem protagonista está deitada na cama, coberta por uma manta (e aparenta estar nua) e seu pai espalha sangue em seu rosto, fixando-se nos lábios:



Fig. 1 – Print screen do filme *The turn of the screw* (1992).

Ora, a associação dessas imagens sugere a ocorrência de alguma espécie de abuso, embora não fique claro em momento algum do filme o que de fato se passou. A isso, soma-se o comportamento de Miss Jenny, que oscila entre: o infantil (como na cena em que ela segue Mrs. Grose pela casa, fazendo perguntas, e “desliza” pelo assoalho, da maneira como fazem as crianças); o obcecado (a insistência na afirmação de que está tentando proteger Flora e Miles); insistência também em fazê-los admitir que estão vendo Peter Quint e Miss Jessel, mesmo diante das recusas (que soam exageradas); o fanático (sempre realizando ritos religiosos e carregando objetos como terço, água benta, cinzas); finalmente, o desvairado (a cena final, em que aparece com os cabelos picotados, vestida como uma freira e com o olhar alucinado, que representaria, então, o ápice desse estado psicológico).



Fig. 2 – Print screen do filme *The turn of the screw* (1992).

Estes estados – infantil, obcecado, fanático e desvairado – compõem uma Miss Jenny desequilibrada e, embora seja possível entender que o diretor procurasse estabelecer a terceira característica essencial do conto – a situação de ambiguidade, que provoca diferentes interpretações–, é necessário considerar que tal ambição foi mal sucedida. Houve o que se pode considerar insistência excessiva na composição da insanidade de Miss Jenny e escassez de trabalho na construção da hipótese do sobrenatural. A dinâmica do conto consistia na alternância dessas duas possibilidades e não na ênfase maior de uma sobre a outra. Assim, a composição do filme escolhida pelo diretor prejudica a ambiguidade, ao invés de ressaltá-la.

Neste ponto do estudo, lembramos Walter Benjamin que, no artigo “A tarefa do tradutor” (2013, p.110), afirma que o núcleo essencial de uma obra é exatamente aquilo que não é traduzível. Dessa forma, nos estudos de transposição, deve-se levar em conta que não se pode buscar atingir uma fidelidade ao original por meio da análise, mas sim tentar descobrir que outras estratégias o autor encontrou para despertar em sua obra aquilo que Benjamin chama de “ecos do original”. No caso em questão, nossa suposição é a de que o exagero na construção de Miss Jenny como uma personagem desequilibrada pode ter tido como intenção preservar a já mencionada questão da ambiguidade e o aspecto psicológico do conto. Assim, é evidente que o diretor foi em busca desses “ecos do original” de que

nos fala Benjamin. Contudo, o problema de execução deve ser verificado.

No que se refere à questão das possíveis interpretações do conto suscitadas pelo manejo da ambiguidade, embora muitos estudiosos tenham posições discordantes, consideramos que Jacques Finné, em seu *La littérature fantastique* (1980, p.82), traz a explicação mais completa e perspicaz para o tema. O autor nos mostra que, na verdade, estamos lidando com duas explicações: a primeira, sobrenatural, é a de que a governanta está de fato sendo visitada por espectros. Tal situação não pode ser questionada no conto, tendo em vista que Mrs. Grose é quem identifica as aparições por meio das descrições da governanta e sugere que são Peter Quint e Miss Jessel. Já com relação à segunda explicação, não existe uma conclusão definitiva, não sendo possível afirmar se os espíritos estão se apossando das crianças, operando uma transmigração de almas (metempsicose), ou se isso é loucura da governanta.

No entanto, o que ocorre no filme é uma simplificação prejudicial dessa situação. Em primeiro lugar, cria-se um problema com o fato de, no início, Miss Jenny observar um mural de fotos no quarto de Miles, em que podem ser vistas fotografias de Quint, Miss Jessel, Miles e Jack Cooper. Dessa forma, já se perde o elemento de credibilidade do conto, instaurado por meio da identificação de Peter Quint e Miss Jessel por Mrs. Grose. No filme, sugere-se que ela está influenciada pelas fotografias que viu no mural de Miles, principalmente por aparecer, em vários momentos do filme, um praxinoscópio com fotos de Peter Quint, o que estabelece uma diferença brutal com a narrativa de James, em que não há menção alguma a fotos vistas pela tutora antes de começar a ser assombrada pelas aparições.

Vale lembrar, neste momento, que, embora não exista no conto tal episódio da fotografia, ele existe na versão de Jack Clayton, *Os inocentes* (1961), levando a crer que Rusty Lemorande talvez tenha se pautado na versão para o cinema de 1961. A grande diferença de realização – e também o grande problema – reside no fato de a foto

aparecer no filme de 1961 como uma maneira de instaurar a dúvida a respeito da sanidade de Miss Giddens, que é, ao longo de toda a intriga, apresentada como uma personagem bastante racional e centrada, ao passo que, na versão de Lemorande, serve para reforçar a loucura de Miss Jenny. Assim, podemos dizer que, enquanto no primeiro filme temos um elemento de manutenção da ambiguidade, no segundo temos um elemento que a elimina. De qualquer forma, é possível concluir que, na versão de Lemorande, não aparece a complexidade do conto, em que o primeiro aspecto sobrenatural (a ocorrência das aparições) é tido como certo e o segundo (a metempsicose) é colocado em questionamento.

Acreditamos que, até por uma questão de preservar a clareza, o diretor tenha optado por apresentar as duas situações como hipotéticas, o que não seria suficiente para prejudicar a ambiguidade da história. Isso ocorreu pelo já mencionado excesso de elementos que compõem Miss Jenny como desequilibrada, em oposição aos poucos (apenas dois) elementos que confirmam a hipótese sobrenatural, discutidos a seguir.

O elemento inicial que corrobora a interpretação sobrenatural é a cena da "coisa" que percorre as cercas vivas da propriedade como à espreita de algo, com uma trilha sonora tensa em que figuram sons que não podem ser humanos. Admitimos que isso poderia tanto indicar a presença do elemento sobrenatural quanto ser um elemento simbólico do perigo que Miss Jenny representava. Porém, há um segundo elemento, mais significativo, que instaura definitivamente a possibilidade do sobrenatural, que é o excesso de filmagens em câmera alta ou totalmente alta, indicando que Miss Jenny está sendo observada por algo ou alguém.

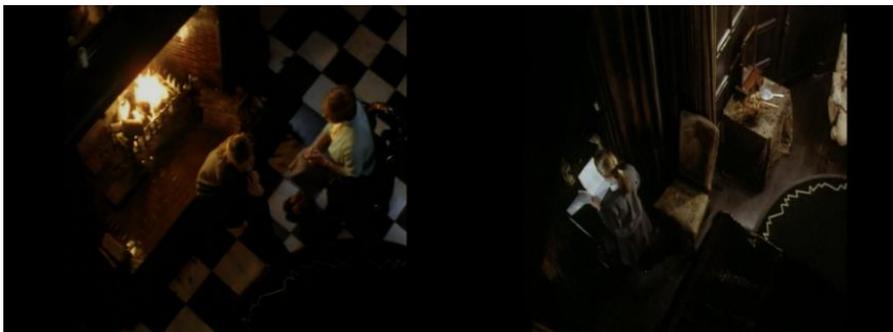


Fig. 3 – *Print screen* do filme *The turn of the screw* (1992).

Tal modo de representação poderia significar que ela estava sendo observada por alguém da casa, se o recurso não fosse utilizado em outras situações, tal como aquela em que Miss Jenny se encontra no andar superior da mansão (imagem 3), não sendo, portanto, admissível a hipótese de que um dos moradores a estivesse vendo do alto. Além disso, essa composição também ocorre quando ela se encontra com as outras pessoas ou sozinha na mansão. Por fim, deve-se atentar para o fato de que a câmera alta é utilizada com tanta frequência que não se pode escapar ao sentido que lhe deve ser atribuído, que é o da espreita por uma entidade sobrenatural.

Admitindo que a intenção do diretor só pode ter sido a de sugerir a presença de um elemento sobrenatural, deparamo-nos com mais um elemento mal executado na transposição do conto. A tentativa de instaurar a ambiguidade, tão magistralmente desenvolvida na narrativa de James, fracassou por completo, como já se disse, a partir do momento em que a personagem Miss Jenny é composta evidentemente como desequilibrada. Não existe a dúvida estabelecida pelo fato de ter sido Mrs. Grose a única responsável pela identificação dos espectros; além disso, a interferência de Flora, uma personagem que vivenciou os acontecimentos, confirma a loucura da protagonista, algo que não existe no conto. Dessa forma, as fracas tentativas de indicar uma presença sobrenatural acabam por constituir sério problema de coerência.

Fica evidenciado, portanto, que os elementos essenciais da obra de Henry James – a construção em níveis, o elemento psicológico e a ambiguidade – não foram preservados na versão de Rusty Lemorade. Isso, por si só, seria o suficiente para desqualificar a transposição realizada pelo diretor e recusar qualquer associação entre as duas obras, na medida em que a única coisa que se preserva é o enredo básico, o título, o nome da mansão e os de algumas personagens. Porém, há ainda outros elementos, relativamente de menor importância, que podem ser considerados como falhas.

Já se mencionou que o diretor escolheu ambientar seu filme na década de 1960, o que se evidencia desde o início, na sala de entrevistas para o preenchimento da vaga de governanta:



Fig. 4 – Print screen do filme *The turn of the screw* (1992).

Não haveria problema nessa atualização, se ela não tivesse se mostrado absolutamente inadequada ao longo do filme. Fora a cena inicial da entrevista e a utilização de automóveis, toda a ambientação da Mansão Bly, o modo de vida de seus moradores, as vestimentas, a ausência de telefone, a dificuldade até mesmo em se enviar uma carta, correspondem melhor à época da escrita do conto, o século dezenove. Assim, não se pode chegar a outra conclusão que não a de que o

diretor assim optou para evitar o detalhamento apurado de uma filmagem de época.

Apontamos, ainda, diversas pequenas alterações sem qualquer objetivo aparente, tais como a origem francesa da governanta e a introdução do elemento circense. Esta última alteração é valorizada pela trilha sonora, que, ao lado de algumas músicas de romance brega, utiliza-se de músicas típicas do universo circense. Associado a isso, temos um Miles que está o tempo todo fazendo mágicas, ou falando sobre mágica, e a imagem de Flora nos sonhos de Miss Jenny vestida em trajes de arlequim. Contudo, o ápice do mau gosto são as imagens recorrentes de pássaros (coruja e corvo), das bonecas e bonecos sinistros que habitam o quarto de Miles, bem como da boneca preferida de Flora, na figura abaixo.



Fig. 5 – *Print screen* do filme *The turn of the screw* (1992).

São todos elementos que remetem à tradição dos filmes de terror de segunda categoria e não estabelecem qualquer ligação com os eventos da trama, nem constroem uma rede de significações mais profunda. Dessa forma, o que se verifica é que, além de elaborações falhas na representação dos elementos essenciais do conto, o diretor ainda faz escolhas aleatórias no que diz respeito à produção geral do

filme, não sendo possível verificar a transmissão de uma ideologia por meio de suas opções formais.

Isso se estende à estruturação cinematográfica. No início desta análise, verificamos que as técnicas de filmagem utilizadas são as mais comuns: Lemorande utiliza a clássica alternância entre cenas (representação dos acontecimentos em seus detalhes) e sequências habituais (filmagens em que há elipses de momentos que não agregam importância), com eventuais construções em sintagma alternado (filmagem simultânea, criando a impressão de um “enquanto isso”). Temos ainda: predominância do espectador como testemunha, com relação ao ponto de vista; uma preferência pelos planos geral (aquele que insere o sujeito em seu ambiente) e médio (que apresenta o sujeito em sua unidade, com um mínimo de ar em cima e embaixo) no que diz respeito ao comprimento do eixo da objetiva; e o enquadramento centralizado.

O diretor trabalha bastante, pois, com a alternância entre distância focal curta e longa, é muito comum que as cenas sejam apresentadas de duas maneiras: ora a amplitude do campo visual de um lado a outro é grande, sendo possível ver uma quantidade considerável de “objetos”, ora a amplitude é pequena, focando apenas as personagens que fazem parte da cena. A variação de distância focal em uma mesma cena é tão frequente que acaba por constituir um problema para o espectador, que tem dificuldade em se fixar em um aspecto da cena, na atuação das personagens ou na ambientação e nos aspectos visuais de maneira geral.

Os movimentos de câmera também não trazem grande novidade: Lemorande faz muito uso da panorâmica, que equivale à ação de virar a cabeça, com raras incursões no *travelling* (movimento retilíneo, em que há o deslocamento do corpo inteiro) e na *steadycam* (a câmera é fixada no corpo do operador que a carrega, criando oscilações singulares). Esta última técnica, eternizada por Stanley Kubrick em *The shining* (1980), é utilizada apenas nas cenas em que a “coisa” percorre as cercas vivas da propriedade.

Temos, por outro lado, uma composição do ângulo de visão na verticalidade bastante incomum: como já dissemos, o diretor faz uso frequente da câmera alta, juntamente com a câmera no eixo. É possível afirmar que esse é o aspecto que mais se aproxima daquilo que chamaríamos de “estilo” do diretor, por ser uma das raras situações em que se observa a utilização de uma técnica de filmagem que representa uma intenção. O grande problema disso é que, apesar de indicar estilo, incorre em um problema de coerência, como já discutido.

Tendo em vista que o diretor optou por uma montagem narrativa, podemos considerar que a grande deficiência na edição do filme refere-se aos *raccords*, os quais são bastante primários. Vincent Amiel, em *A estética do filme* (2007), explica que os *raccords* criam a continuidade dos planos, promovendo a manutenção da unidade temporal, algo bastante complicado, tendo em vista que é preciso representar as distâncias temporais, as simultaneidades e as relações cronológicas. Por esse motivo, Amiel (2007, p.30) atribui importância especial aos *raccords* explicando que têm a função de assegurar uma dupla continuidade: além de promover a unidade da diegese, isto é, dos acontecimentos que são mostrados, também asseguram a unidade do olhar, da representação daquilo que é aprisionado pela perspectiva das personagens e, portanto, não está atrelado à ação, mas a estados.

O diretor Rusty Lemorade faz uso frequente das entradas e saídas de campo, as quais, segundo a explicação de Amiel (2007, p.31), funcionam da seguinte maneira: como a percepção do espectador é a de que o normal é ver a personagem/objeto ir sempre na mesma direção na tela, ao passar de uma câmera a outra, a personagem/objeto sai de um quadro pela direita e entra no próximo pela esquerda (e vice-versa) e assim sucessivamente. Há, ainda, bastante uso do campo e contracampo, o qual joga com uma mudança de perspectiva, na medida em que se apresenta o ponto de vista do campo e, em seguida, seu ponto de vista inverso, como, por

exemplo, em um diálogo (veríamos sempre o que o falante vê, ou seja, seu interlocutor e o que se encontra em redor dele).

Afora essas duas técnicas, Lemorande simplesmente passa de uma imagem a outra sem transição, ou utiliza de modo exagerado a sobreposição de imagens para marcar a passagem de uma sequência à outra. Quando não é o caso, ele simplesmente utiliza o corte, o que não seria problema, se fosse construído de maneira a indicar uma intenção. Assim, não é extrapolação concluir que as escolhas do diretor refletem apenas falta de criatividade no que diz respeito ao manejo das técnicas cinematográficas de filmagem e montagem, e não transmitem qualquer intenção estética ou ideológica relevante.

Considerações finais

A conclusão a que se chega é a de que o filme mostra uma boa ideia, mas muito mal executada. A questão da filmagem dentro da filmagem, já inaugurada na abertura do filme, é de bastante interesse (e reaparece na cena em que Miles e Flora fazem uma apresentação teatral para Miss Jenny e Mrs Grose). É uma construção em que o diretor preserva um dos elementos essenciais do conto, porém, como o faz de maneira falha, acaba gerando também um problema. Isso ocorre porque, no conto, a construção em níveis tinha como objetivo garantir a credibilidade da tutora das crianças (não nomeada no texto de James), enquanto, no filme de Lemorande, a construção em níveis tem o efeito contrário, o de reforçar sua loucura. De qualquer forma, essa referência metalinguística é certamente o ponto alto de um filme que apresenta inúmeros problemas e poucos acertos.

A tentativa de criação de interpretação ambígua poderia ter promovido a preservação do núcleo essencial da obra, se não tivesse fracassado tão magistralmente. Assim, enquanto a narrativa verbal denota um requinte de sutileza quanto à ambiguidade, o filme de 1992 peca pelo excesso, não deixando qualquer dúvida sobre o desequilíbrio mental da personagem protagonista. Como sabemos, o jogo da ambiguidade é construído em torno da incerteza de

interpretação, pendendo ora para uma explicação, ora para outra. O filme, definitivamente, não deixa qualquer espaço para esse jogo.

Por fim, há que se mencionar a questão da atmosfera psicológica, que foi preservada, mas também de maneira sofrível. O fato de estar baseado mais no trabalho com a linguagem verbal do que na imersão em elementos imagísticos e cinematográficos faz do filme um erro inadmissível de compreensão da arte sincrética que é o cinema. O diretor poderia ter trabalhado com elementos imagísticos que remetessem ao duplo, de maneira a preservar a ambiguidade, mas preferiu utilizar-se de uma narradora-protagonista, com a voz em *off* revelando seus pensamentos íntimos, e de imagens tradicionais do cinema de terror classe B.

Mencionamos no início do artigo que as transposições cinematográficas de obras da literatura não têm compromisso de fidelidade com o original, devendo ser consideradas novas criações. No entanto, como também destacamos, se a intenção fosse apenas manter o esquema narrativo da obra de que derivou, não haveria necessidade de se fazer menção ao texto-fonte, sendo suficiente alterar elementos contextualizadores, como nomes de personagens e lugares, e o título da obra. Dessa forma, consideramos viável afirmar que seria lícito esperar de quem se propõe realizar uma transcrição que preservasse o já mencionado “núcleo essencial da obra” de que nos fala Benjamin. Assim, parece-nos que há um equívoco de compreensão do que seria a transposição de uma obra e que os estudos de intermedialidade certamente podem contribuir para a superação de tal deficiência.

REFERÊNCIAS

AMIEL, V. *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

AUMONT, J. & MARIE, Mi. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2012.

FERRI, Débora. THE Turn of the Screw - A transposição não convincente de Rusty Lemorade. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 98-119.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 31 jul. 2016.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In:____ *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas cidades, 2011.

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1973.

EDEL, L. *Henry James*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

FINNÉ, J. *La littérature fantastique*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.

GAUDREAU, A.; MARION, P. Transescritura e midiática narrativa. In: DINIZ, T.F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAMES, H. The turning of the screw. In:____ *The two magics*. Montana: Kessinger Publishing, 2005.

JAMES, H. *Outra volta do parafuso*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.

JOHSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac, 2009.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação". In: DINIZ, T. F.N.(Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

THE INNOCENTS. Direção e produção de Jack Clayton. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1961. 1 DVD. (140 min.). son. preto e branco. Legendado. Português.

THE TURN OF THE SCREW. Direção e produção de Rusty Lemorande. Cinémax, 1992. 1 DVD (95 min.). son. color. Legendado. Português.

XAVIER, I. 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: Senac, 2003.