

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E  
DOUTORADO)

**ALINE CRISTINA DA SILVA**

ENTRE O FANTÁSTICO E A SOCIOCÍTICA: *JOGOS DE ESCRITA EM OUTRA VOLTA  
DO PARAFUSO*, DE HENRY JAMES

MARINGÁ, PR  
**2022**

ALINE CRISTINA DA SILVA

**ENTRE O FANTÁSTICO E A SOCIOCRTICA: *JOGOS DE ESCRITA EM OUTRA VOLTA DO PARAFUSO*, DE HENRY JAMES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini

MARINGÁ, PR  
2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

S586e	<p>Silva, Aline Cristina da</p> <p>Entre o fantástico e a sociocrítica : jogos de escrita em Outra volta do parafuso, de Henry James / Aline Cristina da Silva. -- Maringá, PR, 2022. 95 f.color., figs., tabs.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.</p> <p>1. Henry James - Jogos de escrita. 2. Interpretação fantástico-histórico-sociocrítica . 3. <i>Outra volta do parafuso</i>. 4. James, Henry, 1843-1916. . I. Pierini, Fábio Lucas, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p> <p>CDD 23.ed. 400</p>
-------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**ALINE CRISTINA DA SILVA**

**ENTRE O FANTÁSTICO E A SOCIOCÍTICA: *JOGOS DE ESCRITA*  
EM *OUTRA VOLTA DO PARAFUSO*, DE HENRY JAMES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

**Aprovada em Maringá, 31 de maio de 2022.**

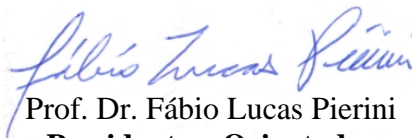
**BANCA EXAMINADORA**



**Prof.ª Dr.ª Marisa Corrêa Silva**  
**Membro Titular - UEM/PLE**



**Prof. Dr. Maurício César Menon**  
**Membro Externo (UTFPR – Campo Mourão/PR)**



**Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini**  
**Presidente – Orientador**

Aos meus pais e à minha vovó (*in memoriam*),  
*criadores desta criatura.*

À minha irmã, *minha força motriz.*

## Agradecimentos

A **Deus**, por ter me dado força e resistência para enfrentar os momentos difíceis.

**Aos meus familiares,**

À **Jacy** (*in memoriam*), **minha avó**, que mesmo não-alfabetizada, aos 100 anos de vida, antes de partir, me instruiu a estudar em busca de emancipação e contentamento.

À **minha mãe Ana Maria**, pela existência, por acreditar em mim, por me sustentar firme em solo movediço. Pelo carinho, pelas orações, por ser minha fonte inesgotável de força, por me possibilitar privilégios, por ser minha emoção, minha estrutura; por batalhar comigo; pelas mãos protetoras e risos compartilhados; pela vida. À ti: meu amor incalculável.

**Ao meu pai Antônio**, um dos meus maiores exemplos de vida, minha riqueza. Sou grata pelo incentivo, por me proporcionar um lugar de paz, por ser apoio em momentos difíceis, por me *enxergar* neste caminho; por sentir orgulho das pequenas conquistas, pelas indagações matinais – *you are writing?* – à ti todo o meu respeito, meu amor incondicional.

À **minha irmã Ana Lúcia**, minha inspiração e expiração, minha luz em meio a mundana escuridão, meu ser racional, minha parte, minha alma fora do corpo, minha âncora, minha fortaleza, meu apoio psicológico, minha fiel companheira, minha amiga, meu *eu*, sangue do meu sangue, razão da minha força, sátira da minha tragédia: carinho e gratidão.

**Aos meus amigos de longo tempo,**

**Ao Maillon**, meu amigo mais “antigo”, por estar junto de mim nos últimos 20 anos, por ter me acompanhado até aqui, por comemorar minhas conquistas e ser amparo nos momentos de dúvida. Meu carinho fraternal.

**Ao Bruno**, pelos anos compartilhados, pelos pastéis e pelas voltas na feira, por escutar minhas ideias com atenção e vaguear por elas comigo, por ser amigo em todo o momento. Minha gratidão sem limites.

**Ao Jhonatan**, que mesmo longe, faz questão de acompanhar meus passos, gratidão é insuficiente para dizer o quanto aprecio nossas trocas literárias e conversas aleatórias.

**Ao Aleister**, por ser meu *outro-eu*, por perambular comigo nessa caminhada, pelas noites de conversas intermináveis, pelo carinho de me apoiar em todas as decisões.

À **Sarah**, minha Lua; pelas angústias efêmeras e felicidades duradouras compartilhadas, pelo apoio genuíno, pelo incentivo a continuar, pelo companheirismo, pela amizade.

**Ao Giovanni e ao João**, por serem meus irmãos em tudo, por me ouvirem em meio ao trabalho,

entre um *cookie* e outro, e por me darem força nos momentos de dificuldade. Meu carinho e respeito.

À **Amanda**, minha companheira das quartas e quintas-feiras, a dona dos *docinhos* que me distraíram dos momentos ruins, meu eterno apreço por todas as nossas conversas trocadas e pelo apoio genuíno.

**Aos meus amigos de jornada, Cleber, Maria Fernanda, Fernanda, Laura e Tarik**, por estarem comigo nos momentos de conflito, por serem ouvintes das minhas poucas palavras, por serem meus companheiros de guerra, por compartilharem dos risos e choros da pesquisa científica, por serem leitores críticos e, acima de tudo, por serem amigos presentes.

**Aos professores,**

À **professora-mestre-amiga Fernanda Martinez Tarran**, por me introduzir aos estudos do gótico, por ser parceira de pesquisa e compartilhar bons ensinamentos, gratidão eterna.

**Ao professor-doutor-amigo Lauro Iglesias Quadrado**, por me presentear, em 2019, com o livro *Outra volta do parafuso*, do Henry James. Posteriormente, este se tornou o objeto desta pesquisa. Seu incentivo e apoio nunca serão esquecidos. A ti: carinho, reconhecimento.

**Ao fantástico Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini**, por acreditar nesta pesquisa e percorrer esta jornada comigo; por ter me acolhido e pela confiança; pelo cuidado ao ler e reler minha escrita, pela partilha de conhecimento, pela paciência. A ti todo o meu respeito, estima e gratidão.

**Ao Prof. Dr. Maurício César Menon**, pela disponibilidade de ler este trabalho, pela leitura cuidadosa, pelas sugestões enriquecedoras e por contribuir muito a esta pesquisa. Respeito, admiração.

**Ao Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado**, pelo aceite, pela leitura meticulosa, pelas risadas em meio a ensinamentos e pelas grandiosas contribuições a este trabalho. Respeito, gratidão.

À **Profª. Drª. Marisa Corrêa Silva**, que, com firmeza, ministrou aulas de teorias basilares e encorajou para que fôssemos a nossa melhor versão de pesquisador. Gratidão por ler meu trabalho e dividir parte do que sabe em suas contribuições. Carinho, respeito.

**Ao autor,**

**A Henry James**, pelos intrigantes jogos psicológicos, pela complexa escrita e pelos enigmáticos desafios de leitura.

À **CAPES**, pela bolsa de estudo.

*I remained too much inside my head and ended up  
losing my mind.*

**Edgar Allan Poe**

*All I am is literature, and I am not able or willing  
to be anything else.*

**Franz Kafka**

*Je me révolte, donc je suis.*

**Albert Camus**



SILVA, Aline Cristina da. **Entre o fantástico e a sociocrítica: jogos de escrita em *Outra volta do parafuso*, de Henry James**. 2022. 95f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá – PR, 2022.

## RESUMO

Esta pesquisa científica apresenta uma interpretação fantástico-histórico-sociocrítica das aparições fantasmagóricas da obra *Outra volta do parafuso* (2010), do autor americano Henry James. O principal objetivo desse estudo é demonstrar como os *jogos de escrita* de James trabalham na criação de duas possíveis leituras do romance, além de ser peça-chave na composição do “efeito fantástico” da narrativa. Desta forma, dividimos este trabalho em dois momentos: 1) percorremos, primeiramente, uma linha temporal de alguns eventos dos séculos XVIII e XIX apresentando alguns acontecimentos do “velho” e do “novo” mundos até o momento em que a obra foi produzida, demonstramos como a psicologia ganhou força enquanto ciência, falamos brevemente sobre o autor e, sobretudo, comentamos a obra e parte de sua fortuna crítica. No momento 2) fizemos uma breve análise dos narradores e da ambientação do romance, analisamos as aparições dos fantasmas e os categorizamos entre leitura sobrenatural e leitura psicanalítica. Ao fim, acredita-se que os *jogos de escrita* podem ter sido usados como meio para estabelecer críticas aos conflitos sociais da época. Assim, nos propomos a tal análise, com o intuito de nos alongarmos aos olhares da ambiguidade na obra, oferecendo a ela uma leitura a respeito dos *jogos de escrita* formadores do “efeito fantástico” na obra de James.

**Palavras-chave:** Aparição fantasmagórica; Fantástico e sociocrítica; *Jogos de escrita*; Henry James; *Outra volta do parafuso*.

## ABSTRACT

This scientific research presents a fantastic-historical-sociocritical interpretation of the ghostly apparitions in the work *Outra volta do parafuso* (2010) by the American author Henry James. The main objective of this study is to demonstrate how James' *writing games* offer two possible readings of the novel, as well as being a key piece in the composition of the "fantastic effect" of the narrative. In this way, we divided this work into two parts: 1) first, we went through a timeline of certain events of the 18th and 19th centuries, presenting some situations of the "old" and "new" worlds until the moment in which the work was produced. We demonstrated how psychology gained strength as a science, we briefly talked about the author and, above all, we commented on the novel and part of its critical fortune. In section 2) we made a brief analysis of the narrators and the setting of the novel. We analyzed the ghosts' appearances and categorized them between supernatural reading and psychoanalytic reading. In the end, we believe that the *writing games* may have been used as a mean to establish criticism of the social conflicts of the time. Thus, we demonstrated an analysis stretching into the looks of ambiguity in the novel, reading it as the *writing games* forming the "fantastic effect" in James' work.

**Keywords:** Ghostly appearances; Fantastic and sociocriticism; *Writing games*; Henry James; *Outra volta do parafuso*.

## LISTA DE FIGURAS E/OU TABELAS

<b>Quadro 1:</b> Linha do tempo das idas e vindas de Henry James (Europa e Estados Unidos) .....	37
<b>Quadro 2:</b> Três momentos da vida de Henry James .....	38
<b>Figura 1:</b> Primeira página de <i>The turn of the screw</i> (1898), na revista Collier's Weekly .....	41
<b>Figura 2:</b> A preceptora e Flora, por John la Farge .....	42
<b>Quadro 3:</b> Os narradores .....	49

# SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>13</b>
<b>1. Primeira volta – contextualizando a obra e o autor no século XIX .....</b>	<b>16</b>
1.1. A literatura de Henry James: heranças .....	17
1.2. <i>Outra volta do parafuso</i> : romance de transição .....	24
1.3. O romance psicológico e as histórias de fantasmas <i>fin-de-siècle</i> XIX: aproximações .....	32
1.4. O autor e a obra: recepção e fortuna crítica .....	37
<b>2. Segunda volta – alinhavando a narrativa fantástica – os fantasmas, o sobrenatural e os jogos de escrita como elementos desestabilizadores do real .....</b>	<b>46</b>
2.1. Aspectos narrativos da obra jamesiana .....	47
2.2. Aparições fantasmagóricas como eventos sobrenaturais .....	58
2.3. As oito manifestações dicotômicas do sobrenatural .....	74
2.4. <i>The figure two</i> .....	78
2.5. O romance e o sobrenatural como um <i>jogo</i> .....	81
<b><i>Última volta – considerações finais</i> .....</b>	<b>88</b>
<b>Referências .....</b>	<b>92</b>

## Introdução

*No, no—there are depths, depths! The more I go over it, the more I see in it, and the more I see in it, the more I fear. I don't know what I don't see—what I don't fear!*

(Henry James, *The Turn of the Screw*)

As obras de Henry James (1843 – 1916) demarcam dualidade e instabilidade da narrativa desde suas formações. O autor, em seus romances, buscava interpretar os dois mundos em que vivera, então, parte de sua história advém dos Estados Unidos e outra parte foi adquirida por meio de um debruce sobre a cultura europeia do século XIX. Por herdar a subjetividade da tradição gótico-romântica, percebemos nas obras de James uma escrita comedida e balanceada, onde nada é excessivo, além dos relatos que demonstram o conflito político-artístico-social do período que é a crença no sobrenatural e a ciência como método.

*Outra volta do parafuso* (1898)<sup>1</sup> é uma das célebres obras jamesianas produzida em um momento de transição de pensamentos, do Romantismo para o Realismo, então, é possível identificar características dos séculos se passando e das concepções críticas sendo trocadas. O romance conta a história de uma jovem mulher advinda da área rural da Inglaterra e que, ao conseguir um emprego em Londres, se desloca para o lugar. Infelizmente, para a narradora, é na mansão de Bly que coisas estranhas acontecem. Na mansão, seu dever era cuidar de duas crianças educadas e desafortunadas que tinham perdido seus pais e seus guardiões. A mulher,

---

<sup>1</sup> Muitos críticos consideram o livro como uma novela e não um romance, conforme o lemos nesse trabalho. Ainda, é interessante ressaltar que ele recebeu inúmeras traduções ao longo dos séculos, recebendo títulos como *A outra volta do parafuso* e *A volta do parafuso*.

que é a narradora, relata suas experiências diante de eventos, considerados por ela, sobrenaturais.

O romance, que inúmeras vezes durante o século XX foi retomado pela crítica, é conhecido por abordar a ambiguidade de forma clara, permitindo ao leitor duas leituras extremamente distintas. De um lado, alguns críticos defendem que a mulher assistia às manifestações fantasmagóricas por estar alucinando, enquanto, de outro, defendiam ser o sobrenatural que a atormentava. Dessa forma, destacamos pensamentos como o de Wilson (1934), baseada em Kenton (1924), que analisaram o romance como uma produção que relata um caso neurótico de repreensão sexual. Follini (2003), em contrapartida, se atentou à estética e verificou uma escrita epistolar.

Em trabalhos mais recentes como o de Botoso (2021), que foi publicado no decorrer deste estudo, verificamos uma interpretação aprofundada nos quesitos narrativos, evidenciando a forma com que o romance foi produzido. No entanto, encontramos em Brooke-Rose (1983) um pensamento correspondente. De acordo com a autora, inúmeras análises são pertinentes e ela, em sua leitura, demonstra como existe no romance, assim como na Inglaterra da época, um conflito de pensamentos que colocava em xeque o pensamento científico. Além disso, ela comenta sobre como *Outra volta do parafuso* (1898) aparenta ter um formato quadrilátero, evidenciando o plano estético da obra.

Assim, nossa pesquisa se justifica na necessidade de alongar o discurso de Brooke-Rose, pensando na história e na sociedade como personagens importantes na construção da narrativa. Portanto, nossos objetivos são discorrer sobre as aparições fantasmagóricas, demonstrar como elas podem ser interpretadas em meio a sociocrítica e ao gótico, além de argumentar sobre como a obra pode ser uma crítica à sociedade e aos indivíduos do período de tal produção.

Para que nosso objetivo seja alcançado traçamos a seguinte rota: no primeiro capítulo, denominado *Primeira volta: contextualizando a obra e o autor no século XIX*, buscamos recuperar o período histórico do século em que a obra foi produzida. Discorreremos, assim, sobre o Romantismo e algumas de suas características, além de recuperarmos os pensamentos do gótico, pois trata-se de um romance gótico-romântico. Comentamos, ainda, sobre a psicologia como método científico, argumentamos sobre a dualidade vivada na época, além de apresentarmos a vida do autor, a obra e parte de sua fortuna crítica.

No segundo capítulo, nomeado *Segunda volta: alinhando a narrativa gótica – os fantasmas, o sobrenatural e os jogos de escrita como elementos desestabilizadores do real* nos atentamos a demonstrar como são importantes os fatores narrativos e estéticos da obra,

apresentando uma breve análise dos três narradores e da ambientação do romance. Adiante, buscamos argumentar sobre a aparência de fantasmas em algumas culturas, em especial no ocidente. Comentamos, ademais, sobre como é produzido o “efeito fantástico” da narrativa e como esta pode aparecer instável diante de eventos sobrenaturais.

Discorreremos, ainda, neste tópico, sobre como acontece cada uma das oito aparições fantasmagóricas e como elas podem ser interpretadas diante da fundamentação teórica que abordamos. Ao fim deste capítulo e afinando nossas ideias, elaboramos argumentos sobre o posicionamento do autor diante da narrativa e como este pode manipulá-la para que ela seja uma crítica ou apenas mais uma produção. Nas últimas linhas, nos atentamos para como, através das convenções de escrita, o romance pode deixar uma mensagem sociocrítica para o leitor que a analisa.

Para que nossas ideias sejam bem resolvidas, nos fundamentamos teoricamente em alguns autores que estudam especificamente o momento em que a obra foi produzida e como se configuram os romances deste período, tanto em concepções estéticas, quanto em seus planos sociais. Aventamos, deste modo, compreender o romance via história e sociedade, compreendendo-o como uma produção resultante de uma época que é tão ambígua quanto ele. Assim, estaremos expandindo o olhar em relação à obra e fundamentaremos novas bases para os estudos histórico-sociocríticos referentes à obra.

## I

**PRIMEIRA VOLTA: CONTEXTUALIZANDO A OBRA E O AUTOR NO SÉCULO****XIX**

*Com a décima segunda badalada, a escuridão era completa. Uma turbulenta confusão de nuvens cobria a cidade. Tudo era treva; tudo era dúvida; tudo era confusão. O século dezoito acabou; o século dezenove começava.*

(Virginia Woolf, *Orlando*)

Para que possamos adentrar este trabalho, é preciso que entendamos em que momento histórico o autor e a obra se situam, portanto, nesse capítulo, que introduz os nossos estudos, localizaremos Henry James e *Outra volta do parafuso* (1898) no espaço e tempo em que estão inseridos, levando em conta os fatores histórico-sociais do século de nascimento e produção. Sendo assim, veremos os movimentos literários que precedem e permeiam a obra, o autor e os debates sociais da época em questão.

Essa retomada à história e à literatura do século XIX faz-se necessária, pois, a obra, em seus amplos e múltiplos significados, é produto característico de uma época singular. Restringi-la a apenas uma época seria uma leitura incompleta, por conta disso, ampliaremos nossa visão acerca do autor e o contexto de criação e publicação do romance.

Neste capítulo, iniciaremos nossos pensamentos no passado, em especial nos Estados Unidos da América e na Inglaterra do século XIX. Trataremos da trajetória de escrita de Henry James, que une considerações quanto aos lugares em que esteve e a bagagem cultural que ele adquiriu ao longo de seus anos vividos, dando ênfase às características que ele contraiu escrevendo em um momento de transição de ideias e pensamentos.



Dividiremos nossas ideias em alguns momentos: a temporalidade de sua escrita, suas características e seus temas; consideraremos a obra, que está inserida nesse espaço-tempo, e exporemos parte de sua fortuna crítica. Iniciemos, pois, pela literatura de James e suas peculiaridades enquanto escritor do século XIX.

### **1.1. A literatura de Henry James: heranças**

O século XIX se difere dos demais em diversos aspectos históricos, sociais e culturais. Na literatura, essa época foi de desenfreado crescimento e reconhecimento no âmbito burguês. O mundo, que antes era regrado conforme costumes já consolidados na cultura e na sociedade europeias, passou a ser palco para diversas lutas e guerras que visavam, de alguma forma, desconstruir algumas noções de vida e se adequar aos ideais libertários. No entanto, nem tudo se fez tão rapidamente assim. No século anterior, os Estados Unidos, que ainda não eram nomeados assim, passaram por um momento de guerras que visavam à emancipação das treze colônias britânicas na América.

Os conflitos foram inúmeros, mas o primeiro conflito armado data de 1775, em Massachusetts, que foi produto de anos de contendas políticas, filosóficas e sociais das treze colônias com o Reino da Grã-Bretanha. As tropas militares americanas se apropriaram de territórios na extensão de toda a colônia e em 1776 forçaram os ingleses a sair do país. O conflito armado durou cerca de dez anos até que a Grã-Bretanha reconhecesse os Estados Unidos como um país independente. Não há um número exato, mas há registro de que muitos morreram durante a Guerra de Independência dos Estados Unidos, ou seja, foi um conflito muito sangrento.

O processo de desenvolvimento do jovem país fez com que ele crescesse em território, se expandindo ao oeste, com a guerra e o genocídio dos povos indígenas e ao noroeste com a assinatura do Tratado de Oregon, em 1846. A nação, que pregava desde seu início a liberdade para todos os povos, exceto para os escravos negros, passou por significantes conflitos como a Guerra Mexicano-Americana (1846 – 1848) e a Guerra de Secessão (1861 – 1865), que almejava o reconhecimento dos Estados Confederados por parte dos Estados Unidos, e, ao fim, com a Confederação em crise, depois de cerca de 700.000 cidadãos mortos, a escravidão foi abolida no país.

No âmbito artístico e literário, foi a época em que muitas vozes se alçaram. A literatura proveniente da comunidade negra, por exemplo, ganhou corpo e autores como W. E. B. Du

Bois (1868 – 1963), James Weldon Johnson (1871 – 1938) e Jessie Redmon Fauset (1882 – 1961) se destacaram nesse processo de desenvolvimento cultural nos Estados Unidos da América. Ainda no campo literário, Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864), o principal “precursor americano” (BLOOM, 2017, p. 292) de Henry James, publicava sua obra mais conhecida, *The Scarlet Letter* (1850) e, mais tarde, seria reconhecido como o autor que mais inspirara Henry James em seu processo de escrita.

O romance de Hawthorne unia em sua composição o reflexo de uma sociedade que prezava pelos valores tradicionais e patriarcais da família e as facetas de uma civilização que não aceitava os diversos tipos de comportamentos considerados reprováveis na época. Hawthorne afirmava que sua obra se debruçava sobre as perspectivas de um romance psicológico, pois esta descrevia os estados psíquicos dos personagens. A crítica, no entanto, não corroborava com essa classificação que o próprio autor afirmava, pois até então não havia estudos que associassem a psicologia à literatura.

Outro nome que se sobressaiu na época foi o de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), que pouco viveu, mas muito produziu. Considerado por muitos o pai da ficção policial, o autor também produziu obras que davam novas feições para os personagens. Parte de suas produções românticas se inseria em certa tradição gótica. Contos como *The Murders in the Rue Morgue* (1841) e *The Cask of Amontillado* (1846), e poemas como *The Raven* (1845) e *The Haunted Palace* (1839) ilustram o novo visual gótico desenhado por Poe, que conta com personagens misteriosos e manipuladores, jogos psicológicos, arquiteturas teatrais, e espaços-personagens. A literatura de Poe abarcou, por exemplo, segundo Zimmerman (2005), as figuras de linguagem retóricas e a ironia, que possibilitaram meios para novas condições de manifestação do sobrenatural.

Além desses acima citados, autores como Ralph Waldo Emerson (1803 – 1882) e Henry David Thoreau (1817 – 1862) se destacaram por escritas de cunho individualista. Emerson, em 1837, proferiu um discurso em Harvard com o título *The American scholar* (1837), posteriormente, a palestra se tornou um livro, ou seja, a obra demonstra a individualidade do discurso e das ideias do autor. Thoreau, em seu ensaio *Civil disobedience* (1849), relata sua trajetória como um homem encarcerado por negligenciar o pagamento de impostos durante a Guerra Mexicano-Americana, pois este dinheiro financiava a guerra e ele era contra tal ato.

As obras literárias do século XIX nos Estados Unidos da América foram de uma diversidade sem tamanho, pois além dos individualistas radicais, da ascensão do gótico e das obras que representavam lutas étnico-sociais, também houve o nascimento de obras como a de

Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), no final do século, que evidenciava uma literatura com narrativas historiográficas.

Henry James (1843 – 1916) estava inserido neste momento histórico nos Estados Unidos da América. O autor nasceu em uma família socialmente ativa, que dialogava cultural e cientificamente, uma vez que seu pai, Henry James Sr., e seu irmão mais velho, William James, eram ambos psicólogos, e o pai da família viajava com os filhos para a Europa com o intuito de visitar museus e consumir conteúdo artístico. Parte de sua escrita vem da relação que ele estabeleceu entre o Velho e o Novo mundos, pois ele teve a oportunidade de conhecer e carregar bagagem histórico-cultural de ambos para as suas produções.

Enquanto os Estados Unidos da América passavam por um período de guerras e expansão territorial, a Inglaterra vivia a era das reformas socio-econômicas. Com o início da Era Vitoriana (1837 – 1901), a Inglaterra passou a ter sua época de ouro, se tornando a grande potência mundial, e o centro das atrações culturais e sociais. Devido a esse acontecimento, que marcou a metade do século XIX, houve um intenso fluxo migratório para o país europeu. Dezenas de milhares de pessoas advindas dos quatro cantos do mundo se fixavam na Inglaterra a fim de fugirem das condições difíceis que viviam, conforme Alleyne Ireland retrata em *The Victorian Era of British Expansion: II. The colonies and India* (1901), ou com o intuito de enriquecimento individual. A classe burguesa experienciava a melhor época até então, os seus conhecidos anos de ouro.

A burguesia passou a consumir arte e derivados meios de expressão de cultura. Com o crescimento do número de pessoas procurando por arte para apreciar, surgiram também os críticos aos valores e perspectivas da sociedade vitoriana. A burguesia era predominante na época e determinava o que havia de ser ouvido ou não, devido a este fato, as publicações em jornais e folhetins eram repreendidas por indivíduos burgueses. Ali, os críticos denunciavam o modo de vida excêntrico e abriam espaço para que novas ideias fossem expostas.

Além dos canais comuns de vinculação das críticas às obras de arte advindas da época, percebemos uma crítica vinda da própria literatura. A obra *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, autor destaque do romantismo inglês, ilustra esta crítica. A sociedade burguesa se distinguia das demais, pois suas obras literárias se aproximavam das suas políticas sociais, que eram rígidas, duras e sérias.

O que acontece em *Alice's Adventures in Wonderland* é diferente do que era comumente esperado. De acordo com Rothmann (2013, p. 16), o romance, apesar de seu cunho infantil, seria uma crítica à sociedade vitoriana engessada da época. A história se inicia com a

personagem principal, Alice, presa, mas depois ela adquire a liberdade de fazer suas próprias escolhas, de ir de encontro com o diferente, com o estranho. Em meio a suas escolhas, a personagem enfrenta personalidades, com quem tem conflitos e, ainda assim, retorna à sua realidade sem demasiadas críticas.

A liberdade, que Alice tinha no romance, de ir e vir para onde lhe fosse pertinente, era a que nenhuma pessoa da Era Vitoriana tinha e/ou alcançaria facilmente, com exceção da burguesia (ROTHMANN, 2013, p. 17). Se aventurar com o desconhecido não era socialmente aceito, uma vez que as regras de convívio social eram estritas e inflexíveis. Possivelmente isso acontecia, pois acreditava-se que assim a Inglaterra continuaria em prosperidade.

No século XIX a literatura se encontrava navegando nos mares da burguesia, como já vimos e, algumas pessoas já deixavam de dar o título de algumas produções como obras góticas, trocando para literatura de terror e de horror. Isso aconteceu como um desdobramento do que anteriormente, no século XVIII, era conhecido como o gótico. Este modo de escrita nasceu em pleno Iluminismo, que foi uma corrente que procurava organizar o mundo pelos preceitos racionais; o gótico é apontado como uma reação exagerada à razão. Através do gótico, ideais iluministas eram questionados, pois esta reação acreditava que havia outras formas de se ver e se pensar o mundo.

Na arquitetura gótica clássica, por exemplo, anos antes, de onde possivelmente o gótico tenha se inspirado, os vieses eram diferentes. Até então, as construções se rendiam ao ideal clássico da antiguidade, e, em sincronia com a literatura e com o socialmente aceito pelas novas comunidades da época, as construções eram fundidas de formas e contrastes regulares, havia o enaltecimento da simetria, a proporcionalidade correta da forma, o equilíbrio e a limpidez do estilo, no entanto, sempre foram consideradas construções monumentais e exageradas. Como exemplo desse modelo clássico de arquitetura podemos citar a *Chapel Royal of St. Peter ad Vincula*, que fica ao Sul da capital inglesa.

Em anos anteriores, o estilo predominante da arquitetura inglesa era o gótico, porém, com a modernidade clássica, ele ficou recluso. O estilo gótico arquitetônico, propriamente dito, veio da França, caracterizado pela Basílica de Saint-Denis. Ao receber as influências do estilo totalmente novo, a Inglaterra o adotou para que fossem construídos seus edifícios mais famosos como a Abadia de Westminster, onde obras históricas do gótico se encontram, e a Catedral de Cantuária, por exemplo, assim como adotara ao gótico (na escrita) como resposta ao Iluminismo.

O gótico do século das luzes trazia enredos mais bárbaros, ambientados, em sua maioria,

na Idade Média, fora do círculo Inglaterra-França e, geralmente se passavam na Itália e na Alemanha. Os romances dessa época inicial eram caracterizados por serem excessivos e cheios de arabescos, os personagens eram planos e não havia muita psicologia. Em suma, o gótico demonstrava uma ruptura do pensamento iluminista.

O gótico, então, reassume o posto de “palavra poderosa” (BOTTING, 2012), depois de conflitos econômicos, políticos e sociais, no século XVIII:

Usado de forma depreciativa sobre arte, arquitetura e escrita que não se conformava aos padrões de gosto neoclássico, "gótico" significava a falta de razão, moralidade e beleza das crenças feudais, costumes e obras. A projeção do presente sobre um passado gótico ocorreu, no entanto, como parte dos processos mais amplos de convulsões políticas, econômicas e sociais: emergindo em uma época de revolução burguesa e industrial, uma época de filosofia do Iluminismo e visões cada vez mais seculares, o fascínio gótico do século XVIII com um passado de cavalheirismo, violência, seres mágicos e aristocratas malévolos está ligado às mudanças de práticas feudais para práticas comerciais nas quais noções de propriedade, governo e sociedade estavam passando por enormes transformações.<sup>2</sup> (BOTTING, 2012, p. 13-14)

O gótico, segundo Botting (2012), durante esta época, era usado como um termo para designar tudo aquilo que não estava dentro do padrão estético e apresentava um sentimento transgressivo às concepções neoclássicas. No entanto, com conflitos sociais, econômicos e políticos, o estilo volta em cena em um tempo em que revoluções aconteciam, em especial na Europa. Revoluções como a industrial e a burguesa indicavam que a sociedade estava sendo transformada e aqueles antigos preceitos feudais estavam sendo substituídos por novos valores.

Menon (2007, p. 32), ao explicar as formações da ambientação do gótico dentro de uma obra comenta que “[a] natureza é também um lugar profícuo para a criação da atmosfera gótica. O aspecto sombrio das florestas é quase sempre destacado como o esconderijo ideal para todo tipo de ameaça, encarnada em seres naturais ou fantásticos”, ou seja, com os novos valores sendo colocados em prática, princípios como os aspectos sombrios da natureza voltaram a ser temas de obras góticas. Assim, de acordo com Botting (2012, p. 14), os novos preceitos eram necessários para demonstrar que o gótico era um ponto de equilíbrio entre o passado (que

---

<sup>2</sup> “Used derogatively about art, architecture, and writing that failed to conform to the standards of neoclassical taste, “Gothic” signified the lack of reason, morality, and beauty of feudal beliefs, customs, and works. The projection of the present onto a Gothic past occurred, however, as part of the wider processes of political, economic, and social upheaval: emerging at a time of bourgeois and industrial revolution, a time of Enlightenment philosophy and increasingly secular views, the eighteenth-century Gothic fascination with a past of chivalry, violence, magical beings, and malevolent aristocrats is bound up with the shifts from feudal to commercial practices in which notions of property, government, and society were undergoing massive transformations.” (BOTTING, 2012, p. 13-14). Traduções ao longo deste trabalho são de nossa autoria.

validava os pensamentos de tirania do feudalismo) e o presente (que era revolucionário).

Então, no século XIX, quando ele retorna para a voga, suas características estão distintas do que era conhecido até então. De acordo com Botting (1996, p. 9), “[a] difusão de características góticas através de textos e períodos históricos distingue o gótico como uma forma híbrida, incorporando e transformando outras formas literárias, bem como desenvolvendo e mudando as suas convenções em relação a novos modos de escrita.”, ou seja, o gótico fez, durante essa época, um processo de mesclagem com o período histórico e com as novas concepções de vida em sociedade que, quando associadas, descreviam um modelo inovador perante os novos aspectos da sociedade romântica do século XIX. *Drácula* (1897), de Bram Stoker, por exemplo, que foi publicado no mesmo ano em que o primeiro folhetim de *Outra volta do parafuso*, tem todos os aparatos de ambientação, lugar e tipologia de personagens góticos, no entanto, ele não é como o do século XVIII, pois se configura de maneira muito densa e refinada.

O gótico havia sido, durante o período agostiniano, desvalorizado, no entanto, começa a ser adotado no final do século XVIII e se estende por todo o século XIX na Inglaterra, tendo como característica principal promover um confronto entre esse “novo” modo de se entender o gótico e o “velho” mundo clássico. Nessa dicotomia, muitas expressões artísticas que demonstravam o fundo histórico feudal, mas que debruçavam novos olhares sobre o cotidiano da época, surgiram. Na literatura inglesa, por exemplo, houve a publicação de *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, que demarcou o nascimento da literatura gótica, rica em enredo, em ambientação e em narração, de acordo com Vasconcelos (2007, p. 114),

algumas marcas da ficção sentimental, que se havia popularizado e se transformado no cardápio habitual oferecido pelos gabinetes de leitura, ficaram impressas no romance gótico, que viria substituí-la no gosto do público leitor. O manifesto, por assim dizer, do romance gótico havia lançado por Horace Walpole, em 1764, no prefácio de *The castle of Otranto*, um experimento que reintroduziria no imaginário britânico os fantasmas, os castelos e toda a maquinaria sobrenatural que fez fortuna nas décadas seguintes. (VASCONCELOS, 2007, p. 114)

Conforme a autora comenta, Horace Walpole foi responsável para que o romance gótico viesse à tona novamente na Inglaterra, carregando consigo as características sobrenaturais e tipicamente góticas que estariam sendo discutidas posteriormente a sua publicação. Walpole demonstra em seu romance as características da época que o inspirou. O espaço exterior: um castelo, o interior: desestabilizado, eventos sobrenaturais cercam o personagem, drama familiar

envolto em mistérios sombrios. Conforme Botting (2012, p. 14) elucida a forma de escrita de Walpole:

O romance de Horace Walpole, a primeira “história Gótica”, introduz muitas características que vieram para definir o novo gênero de ficção, como o cenário histórico e arquitetônico feudal, os nobres herdeiros depostos e as maquinações sobrenaturais fantasmagóricas.<sup>3</sup> (BOTTING, 2012, p. 14)

Assim sendo, Walpole demarca este início da história gótica justamente por criar uma fusão entre o passado e o futuro. O romance, que tem 2 prefácios, de acordo com Botting (2012, p. 14) demonstra a genialidade de um autor que produziu uma história com a aparência sobrenatural e diversos outros elementos narrativos.

Além de Walpole, que já se destacava no final do século XVIII, surgiram outros autores no século XIX com escritas inspiradas nos estados sociais e políticos em que a Inglaterra se encontrava. Podemos citar nomes como as irmãs Brontë, com os renomados *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë e *A inquilina de Wildfell Hall* (1848), de Anne Brontë, e Arthur Conan Doyle, com as enigmáticas histórias do detetive *Sherlock Holmes*.

As produções do final do século XIX tentaram esboçar uma reação ao gótico de quando ele nasceu e, por conta disso, as obras relatavam muitos outros planos além dos personagens planos e a resposta exacerbada à corrente iluminista. Nesse período, a ciência era melhor desenvolvida, por exemplo e, diversos autores, como o Henry James, trouxeram essa bagagem histórica-crítica do gótico para dentro de seus trabalhos, mesclando-a com a nova realidade do período em que escreviam, que era um período de transição artístico-político-social-literária entre o Romantismo e o Realismo.

William Makepeace Thackeray, autor de *Vanity fair: Pen and Pencil Sketches of English Society* (1848), também demonstrava em sua escrita as particularidades da sociedade em que viviam na Inglaterra. O subtítulo do romance citado, por exemplo, traz *in ipsis litteris*, o principal ponto do romance, que é tratar da sociedade burguesa britânica da época, que tem atributos vaidosos, satirizando-a.

Mary Wollstonecraft Shelley também se destacou durante o século XIX com a publicação de sua ficção gótica *Frankenstein: or the modern Prometheus* (1818). O livro, que

---

<sup>3</sup> “Horace Walpole’s novel, the first “Gothic story,” introduces many of the features that came to define a new genre of fiction, like the feudal historical and architectural setting, the deposed noble heir and the ghostly, supernatural machinations.” (BOTTING, 2012, p. 14).

conta a história de um criador e sua criatura, representa o gótico na literatura durante o momento romântico da Inglaterra no século XIX, além de abrir caminhos para o renascimento do gótico no país.

Henry James, nesse mesmo sentido, viajava muito pela Europa, mas o maior tempo era passado na Inglaterra, considerando-a como segunda casa e dividindo com os autores que citamos, a época singular que foi essa transição de pensamento europeu. Lá, ele se embebedava da cultura local ao mesmo tempo em que contrastava com o lugar de onde ele vinha, contrapondo o “velho” e o “novo” mundos. Suas obras são frutos de uma fusão cultural que se apresenta perceptível em suas produções literárias.

## **1.2. Outra volta do parafuso: romance de transição**

Localizando temporalmente o romance em questão, encontramos *Outra volta do parafuso* no final de 1897 e início de 1898, o que o registra como uma obra de cunho gótico em um momento de transformação literária e artística. Nessa linha do tempo histórica, o Romantismo, que é um dos sujeitos dessa transição, se caracteriza por ser “um fato histórico e, mais do que isso, é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica.” (GUINSBURG, 2013, p. 14), ou seja, o momento na história em que as relações da mente humana e a liberdade de pensamento passaram a ser valorizadas. Os autores que escreviam obras góticas, como dito no subtítulo desse tópico, usufruíram de algumas das características desse período para mesclar com os antigos e novos ideais, clássicos e revolucionários, para a composição de suas obras.

Nesse sentido, o Romantismo teria iniciado, conforme Guinsburg (2013, p. 14) comenta, no final do século XVIII e adentrado século XIX afora, e o movimento teria apresentado peculiaridades que são importantes para a compreensão de *Outra volta do parafuso* (1898). De acordo com Guinsburg (2013, p. 15),

Procedendo a uma espécie de “onticização” fenomenológica das características e das expressões grupais, o Romantismo, na sua propensão historicizante, aglutina as sociedades em mundos, comunidades, nações, raças, que têm antes culturas do que civilizações, que secretam uma individualidade peculiar, uma identidade, não de cada indivíduo mas do grupo específico, diferenciado de quaisquer outros. (GUINSBURG, 2013, p. 15)

O Romantismo, então, de acordo com o autor, passou a abordar a individualidade e a



subjetividade humana através das novas relações dos indivíduos em sociedade, individualidade esta que não se retém apenas em uma pessoa, mas de uma comunidade e de um grupo de pessoas de alguma civilização.

Pensar em Romantismo é pensar na forma e/ou estilística desobstruída; pensar em subjetividade. Guinsburg (2013, p. 13-15) questiona o que pode ser considerado como romantismo, se este se encaixaria em uma das gavetas teóricas em que colocamos o movimento por mais de dois séculos. Ao articular o pensamento para os possíveis modos de representação do Romantismo, o crítico destaca que “o Romantismo designa também uma emergência histórica, um evento sociocultural [...] é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou.” (GUINSBURG, 2013, p. 14), ou seja, ele é produto de uma sociedade que buscava compreender o mundo com um novo olhar, diferente daquilo que era posto antes com os ideais iluministas.

Por se tratar de uma necessidade histórica, como Guinsburg pontua, as obras que surgem através desse movimento são uma resposta aos movimentos anteriores e aos então atuais acontecimentos. Nos Estados Unidos da América, por exemplo, que passava com uma expansão político-territorial, surgiram literaturas de relatos de viagem que contavam como era migrar de seu lugar natal para outro lugar. Na Inglaterra, no entanto, os escritores que ali surgiram teceram críticas à sociedade e ao modo de vida burguês. Os estilos anteriores foram reavivados em um novo tom, tudo como uma forma de resposta à sociedade que se via paulatinamente deteriorada pelo tradicionalismo.

A individualidade pode ser engajada com as tensões sociais, conforme Guinsburg (2013, p. 15) aponta, no entanto, o indivíduo não pode e/ou não consegue manter contato e/ou resolver suas tensões, o que o leva a exteriorizar o seu *eu*. Essa exteriorização se processa em diversos níveis de compreensão, o que chamaremos neste trabalho de *subjetividade*. A subjetividade do *eu* se encontra na maioria dos trabalhos do século XIX, em diferentes formas na literatura. O *corpus* desta pesquisa, *Outra volta do parafuso* (1898), de Henry James, não seria diferente, uma vez que se encontra imerso nesse momento transitório, lugar em que a subjetividade poderia ser considerada uma das peças-chave para a compreensão dos ideais sendo transicionados. De acordo com Volobuef (2000, p. 77),

Esse acento no poder criativo do homem, na individualização e originalidade está associado à valorização dos aspectos subjetivos e interiores, ao âmbito da vida espiritual e emocional, aos sentimentos e paixões. A observação mais

acurada da produção literária do Romantismo revela, porém, que a subjetividade alcançou grande diversidade, estando longe de compor uma tela de cinza sobre cinza. Em relação à subjetividade valem os mesmos imperativos de liberdade criativa que caracterizam outros aspectos do Romantismo: sua paleta multicolorida sempre está buscando um matiz diferente ou experimentando uma combinação nova. (VOLOBUEF, 2000, p. 77)

Uma vez que o Romantismo demonstra “o surgimento da consciência de identidade e a ênfase naquilo que é único, particular, pessoal” (VOLOBUEF, 2000, p. 77), a subjetividade vem à tona para representar as condições e peculiaridade do indivíduo que está inserido em uma determinada sociedade.

Após algumas especificações sobre o Romantismo, compreendemos que algumas de suas características como a individualidade, a subjetividade do *eu*, a consciência de identidade, as angústias intelectuais, os pensamentos fantasiosos e a mutabilidade estão presentes em *Outra volta do parafuso* (2010), de Henry James, isso porque as obras góticas dessa época estabeleciam conexão com o movimento romântico, emprestando algumas de suas particularidades. Guinsburg (2013, p. 15) afirma, ainda, que a história é a fonte precursora de toda a civilização e esta, está ligada com a história, pois, seus indivíduos são psicologicamente vulneráveis, fantasiosos, imaginativamente sensíveis, entre outros, ou seja, corrobora nossa linha de literatura à historicidade.

Percebamos que o sujeito, que é uma das partes essenciais da formação romântica, pode agregar a ele e à narrativa, as características históricas do seu mundo, por conta disso, literatura e história caminham juntas, e, a segunda, é fundamental para que possamos captar a essência da outra. E é isto que as obras do Romantismo fazem, une os dois caracteres de âmbitos diferentes.

O Romantismo, visto como produto de um processo de revoluções, pode ser chamado como filho de duas das mais importantes para a humanidade, as Revoluções Industrial e Francesa. Vejamos, pois, o que foi transladado ou transmutado de ambas para o movimento artístico-literário. Falbel (2013, p. 26) afirma que durante a Revolução Industrial, a Inglaterra passou por um momento de evoluções.

As evoluções de que o autor trata ocorreram em todas as áreas comuns de sobrevivência e também na área científica. Falbel (2013, p. 26) ainda afirma que a cientificidade do país deriva, principalmente, das ciências médicas, mas houve uma onda de empresários consumando seus negócios, além das novas culturas se aderindo ao país, fazendo com que a população crescesse e se desenvolvesse perante a história. Posteriormente, pouco dessa revolução foi

desfrutado pela sociedade.

A cientificidade e o *espírito científico* receberam novos significados e, de certa forma, não tiveram tanta influência nas convicções românticas, que eram, em parte, frutos da Revolução Industrial. A Revolução Francesa, adicionalmente, que tinha alguns preceitos filosóficos que partiram do Iluminismo, de forma conexas à Revolução Industrial, era movida pelo *espírito científico* e pela racionalidade.

De acordo com Ezra Pound, em seu livro *ABC da Literatura* (1970, p. 71), “[o]s artistas são as antenas da raça”, ou seja, as obras literárias são um retrato de suas devidas épocas realocados em novas narrativas. Ao passo que foi iniciando o Romantismo, os *espíritos* passados, do sobrenatural e do conhecimento científico, foram descentralizados do pensamento romanesco. O Romantismo, mais tarde, se posiciona em oposição à filosofia das luzes.

A Europa e os Estados Unidos dos séculos XVIII e XIX eram relativamente racionalistas. Dentre os famosos filósofos e pensadores da medicina do século XVIII podemos citar Denis Diderot (1713 – 1784), que publicou em 1746, *Pensées philosophiques*, obra em que o autor projeta ideias materialistas e se posiciona criticamente contra a Igreja, dizendo que acreditar no sobrenatural é um ato de fragilidade humana. No entanto, o sobrenatural é tema para muitas narrativas que surgiram desde esta época.

Mais próximo ao nosso objeto de pesquisa e adiante na história, no século seguinte (XIX), outro destaque é o austríaco Sigmund Freud (1856 – 1939), que era médico e dedicou-se ao desenvolvimento da psicanálise. Para Freud, o sobrenatural pode ter ou ser uma resposta psicológica ao indivíduo. Freud (2010) comenta sobre o *Das Unheimliche*, o que seria mais tarde, fonte indispensável para alguns pesquisadores pensarem o sobrenatural. De acordo com o autor, “o inquietante”, em português, seria esta aparição não-familiar que tem origem no familiar, ou seja, aquilo que se demonstra em inconformidade com a realidade, mas que ainda soa conhecido. Desta forma, com Freud, algumas obras literárias puderam ser investigadas a partir do cunho psicanalítico, que não era comum até então.

Nos Estados Unidos da América, nesta época, um psicólogo também se sobressaiu devido aos seus estudos concernentes à literatura e à subjetividade humana, William James (1842 – 1910), irmão de Henry James. William James consagrou-se pelos ideais de verdade que pregava. Para o psicólogo e filósofo, a verdade é intimista e não uma prática intencional e representativa. Posteriormente, este estudioso desenvolveu o que hoje conhecemos como fluxo de consciência, que é uma técnica usada por alguns escritores para desenvolver e demonstrar na narrativa o complexo pensamento do indivíduo.

Nesta época, como vimos, o sobrenatural estava em voga, mas ainda assim, o método científico seguia como uma forma de pensamento (contrário à crença no sobrenatural). Neste tempo, para aqueles que criam no aparecimento do sobrenatural, havia uma possível tentativa científica de exterminar tais crenças partidas do senso comum. Fabre (1991) explica, através de uma visão sociocrítica, que havia um conflito formado entre o método científico e o sobrenatural (episteme e psique, de acordo com o autor). O pesquisador explica que este confronto entre a horizontalidade e a verticalidade advém da antiguidade grega, perpassou por diversos caminhos e continuou até a época em questão. Fabre (1991, p. 45) explica que a horizontalidade é ligada à laicização, ao vetorizado e ao antropologizado, ou seja, com aquilo que é real. Enquanto isso, a verticalidade está direcionada com o pensamento mítico, pré-lógico e mágico, isto é, com o sobrenatural.

A partir disso, segundo o autor, a visão daquilo que era considerado real é contaminado, pois o indivíduo passou a querer explicações para os acontecimentos “estranhos”, ou, em outras palavras, aquilo que superava as expectativas intuitivas e cognitivas humanas. Assim, é criada uma tensão no pensamento (e na escrita) que são caracterizados por este conflito dicotômico, uma parte defende o sobrenatural e a outra tenta provar o contrário a partir do conhecimento científico.

A crença no sobrenatural permaneceu intacta. Havia críticas, havia apontamentos científicos e respostas para todo e qualquer acontecimento de ordem sobre-humano, principalmente por parte da filosofia e da psicologia, não obstante, a convicção da existência do sobrenatural permanecia em pé.

Com o conflito do acúmulo de conhecimento científico (FALBEL, 2013, p. 26) e a crença no sobrenatural durante o século XIX, o Romantismo rompeu com anos de pensamentos racionalistas. Conforme Nunes (2013, p. 54) afirma, o movimento acaba se solidarizando com a história, relacionado ao quesito cultural, e, com a categoria psicológica, relacionado ao *espírito científico*.

Os dois *espíritos*, o científico e o da crença no sobrenatural, se mostraram como algumas das preocupações do Romantismo (BORNHEIM, 2013, p. 96-97). De acordo com Bornheim (2013, p. 96), o pensamento racionalista sobre a verdade foi deixado de lado e foi dado espaço aos conflitos pessoais e sobrenaturais. É nesse momento histórico que a crença no sobrenatural entra em xeque, e, ainda assim, resiste devido ao confronto de ideias que o Romantismo propôs.

Como já vimos anteriormente, a obra de Walpole, *The castle of Otranto* (1764), foi consagrada como primeira obra de cunho gótico, mas Ann Radcliffe (1764 – 1823) e Matthew

Gregory Lewis (1775 – 1818) são os dois dos autores vanguardistas do romance gótico na Inglaterra que também foram importantes para o movimento ainda no século XVIII e em suas obras é possível observar este conflito dicotômico, uma vez que o sobrenatural também aparece nas narrativas destes autores.

Radcliffe, com poucas produções, evocou em suas obras as características fundamentais do gótico, as construções colossais e a natureza sombria, ou de acordo com Vasconcelos (2007, p. 74), “Radcliffe pintou o tema de inocência perseguida e o romance doméstico e sentimental com tons mais escuros, adicionando-lhes figuras das trevas e do mal”, por exemplo, enquanto Lewis trouxe em suas obras os acontecimentos sobrenaturais, o entendendo como um problema. Miles (2012, p. 93) explica:

Onde Radcliffe lutou pelo realismo poético, Lewis exultou o pastiche e a ironia. E onde Radcliffe explicou o sobrenatural como um produto de causas naturais, Lewis deixou isso como um problema. [...] A obra de Radcliffe é um Gótico de terror sublime; a obra de Lewis, de horror, de fisicalidade observada com “minúcia libidinosa”<sup>4</sup> (MILES, 2012, p. 93)

Partindo desse ponto, o gótico foi se instituindo como movimento artístico e literário, irradiando-se para inúmeros países e se alongando através dos séculos seguintes. Nos Estados Unidos, país de origem de Henry James, o gótico teve reconhecimento ao perpassar nomes como Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, que já citamos aqui, além de Charles Brockden Brown (1771 – 1810).

A estética dos três autores acima mencionados materializou no país americano o novo estilo de escrita que dominava a Inglaterra. De acordo com Smith (2012, p. 163), os norte-americanos não tinham uma literatura concretizada e acreditavam que a forma de escrita que levava em consideração o sobrenatural romântico não condizia com o pensamento racionalista deles:

[...] posteriormente Thomas Reid e Dugald Stewart, viram contos de espectros e superstição como uma afronta à razão e à decência, o que, sem dúvida, apenas agravou a atração deles pelos jovens escritores que estavam lutando para inventar uma literatura americana comparável àquela da Europa<sup>5</sup> (SMITH, 2012, p. 163)

<sup>4</sup> “Where Radcliffe strove toward poetic realism, Lewis exulted in pastiche and irony. And where Radcliffe explained the supernatural as the product of natural causes, Lewis left it as a problem. [...] Radcliffe’s is a Gothic of sublime terror; Lewis’s, of horror, of physicality observed with “libidinous minuteness”” (MILES, 2012, p. 93)

<sup>5</sup> “[...] subsequently Thomas Reid and Dugald Stewart, saw tales of specters and superstition as an affront to reason and decency, which no doubt only compounded their attraction for the young writers who were struggling to invent an American literature comparable to that of Europe” (SMITH, 2012, p. 163).

Mais uma vez vemos algumas ideias da época em questão se contrapondo ao pensamento científico, tomando espaço para que o sentimentalismo fosse levando em conta, deixando de lado o pensamento racionalista que tinha demasiada força em parte da Europa desse período.

Essas discussões se fazem importantes, pois a obra que analisaremos, assim como o autor, encontram-se nesse confuso e conflituoso espaço-tempo do final do século XIX. O sobrenatural é um dos diversos elementos-chave na compreensão do romance de cunho psicológico que estudaremos. Adiante veremos como ele é um retrato dessa época tão singular, visto que engloba inúmeras características históricas que citamos neste tópico. Passemos, então, a entender como a psicologia, também conhecida como um dos métodos científicos da época, era vista no período em que o romance foi produzido.

O Romantismo agregou em sua formação histórica, mesmo que para motivos de contendas com o *espírito romântico*, o *espírito científico*. As ciências médicas foram as que mais se desenvolveram durante o período e, concomitantemente, as ciências psíquicas, visto que elas nascem dos estudos das ciências neurológicas.

O problema que envolve a psicologia no século XIX é o de como ela era vista pelos estudiosos, uma vez que o objeto de estudo dessa ciência se dá no sistema nervoso, no estudo da mentalidade humana e seus processos psíquicos. E como estudar a abstração humana, aquilo que não pode ser tocado e (ou) facilmente cortado e suturado?

Curado (2007, p. 2) explica que

[o] que parecia apartar as ciências da mente de outras áreas do conhecimento foi durante muitas décadas a incapacidade para integrar a engenharia. O sistema nervoso é a parte do organismo humano que é mais difícil de melhorar com sistemas técnicos (CURADO, 2007, p. 2)

A psicologia era “incapaz” de ser técnica, na visão dos estudiosos da época em questão, ou seja, a partir do estudo da mente humana, médicos, escritores e alguns indivíduos que achavam que tinham noções de psicologia passaram a ver esta ciência nas suas ações em sociedade, no entanto, aqueles que não eram iniciados nos estudos psicológicos não podiam escrever e debaterem sobre o assunto formalmente.

O século XIX estava repleto de novos pensadores que se aliavam à psicologia com a intenção de entender a veracidade da nova ciência, mas estes ainda não a interpretavam como gnose pura e completa. O problema da psicologia é, então, o mesmo que o da literatura de cunho

romântico, que tem como foco a subjetividade da mente humana. A psicologia, neste dado momento histórico, tem como objetivo compreender os eventos psíquicos de um ser que está em conflito consigo mesmo e com a sociedade em que vive. Este ser procura por respostas angustiadamente, com medo e aflição, e a psicologia entra como ciência cognitiva e social para amparar os indivíduos.

William James, irmão de Henry James, foi um dos psicólogos americanos que lançou as bases teóricas visando captar a essência da funcionalidade da mente humana no século XIX. De acordo com o intelectual, em sua obra de 1890, *Princípios da psicologia*, a psicologia se configuraria a partir daquele momento como ciência independente das ciências médicas, pois estudaria estruturas fixas do sistema nervoso humano.

A literatura finissecular se beneficiou dos estudos de James acerca das emoções, do hábito, do sentimentalismo e do comportamento humano, e, principalmente, da consciência humana. William James foi um dos precursores do movimento da psicologia funcional nos Estados Unidos, e sua contribuição, que foi pioneira, gerou discussões no cotidiano dos estudos das Ciências Naturais.

Se nos apoiarmos nos estudos psicológicos feitos por William James, veremos que o filósofo se dedicou, mormente, na obra citada acima, à temática do “fluxo de consciência” humano, comparando-o com o fluxo de um rio. O psicólogo também declara um ponto importante sobre o pensamento humano:

O objeto de todo pensamento, então, não é mais nem menos do que tudo o que o pensamento pensa, exatamente como o pensamento pensa, por mais complicado que seja o assunto, e por mais simbólica que seja a maneira do pensar pode ser. É desnecessário dizer que a memória raramente pode reproduzir com precisão tal objeto, uma vez que passou de diante da mente (JAMES, 1950, p. 596)<sup>6</sup>

O pensamento, para William James, não é tão preciso, pois ele se desobstrui conforme o tempo passa. A mente humana se coloca, novamente, em posição paradoxal, de muito pensar e nada apreender. A partir disso surge o fluxo de consciência, que foi denominado por este estudioso, e se caracteriza por ser uma técnica narrativa, além de ser uma forma de desencadear memórias. Mais tarde, autores como seu irmão, Henry James, passam a escrever romances

---

<sup>6</sup> “The object of every thought, then, is neither more nor less than all that the thought thinks, exactly as thought thinks it, however complicated the matter, and however symbolic the manner of the thinking may be. It is needless to say that memory can seldom accurately reproduce such an object, when once it has passed from before the mind” (JAMES, 1950, p. 596).

frisando este cunho. Entenderemos, a seguir, a relação entre o romance psicológico e as histórias de fantasmas que eram contadas por Henry James, para iniciarmos nossa análise de *Outra volta do parafuso* (2010).

### 1.3. O romance psicológico e as histórias de fantasmas *fin-de-siècle* XIX: aproximações

Após distinguir-se como método científico no século XIX, as ciências psicológicas se ramificaram em outras áreas do conhecimento. Na literatura, o registro se dá pelo romance psicológico (PINTO, 2009, p. 353). Tal tipo de romance se tornou mundialmente conhecido através de Dostoiévski, de acordo com Pinto (2009, p. 354):

Em *Memórias do subsolo*, encontramos o exemplo que se ajusta ao que diz Ian Watt, pois temos em mãos um relato calcado nessa “experiência do cotidiano”, embora isso seja algo vivido em obscuridade, sem estabelecer correspondências com qualquer traço de entendimento humano ao redor. Entra-se em contato, enquanto leitor, com o “conteúdo de consciência”, o material incorpóreo do fluxo dessa consciência vertida na materialidade da linguagem. (PINTO, 2009, p. 354)

Dostoiévski foi conhecido por captar em suas obras, a essência do pensamento dos personagens e, através dele, inúmeros autores passaram, por influência, a introduzir esse tipo de escrita em suas produções. Nos Estados Unidos os romances que demonstravam se preocupar com a psicologia dos personagens foram popularizados no final do século XIX e início do século XX com as obras de Henry James.

Henry James, como já mencionamos, era o irmão mais novo de William James, que foi precursor dos estudos da psicologia nos Estados Unidos, ministrando cursos e criando novas formas de enxergar o mundo através da mente humana. Em suas obras, Henry James focalizava a mente humana como um dos possíveis personagens da trama.

Em sua prestigiada obra, *The ambassadors* (1903), por exemplo, o autor conta a história conflitante de Lambert Strether, que é mandado por sua esposa, Mrs. Newsome, à Paris, em busca de seu filho Chad Newsome. O objetivo proposto por Mrs. Newsome é fazer com que Chad entenda que o melhor lugar para ele viver é perto da família, em Woollett, Massachusetts, nos Estados Unidos, e que entendido isso, ele retorne para casa.

O ponto chave desse romance se aplica em cima do personagem Strether que, ao chegar à Europa e ver o caminhar dos dias em Paris, percebe que o melhor lugar para Chad viver não é nos Estados Unidos, mas na França. Strether se alia ao continente europeu e constata que



Chad não deve voltar para Woollett e, assim como ele, Lambert pretende ficar em Paris.

O romance se sustenta em volta de dois pontos principais: o lugar e a desordem do personagem Strether. Podemos, nessa obra, ver o esquema de escrita de James. O autor representa no personagem os conflitos da mente humana, e essa relação conflituosa consigo mesmo se estende por toda a narrativa, uma vez que o narrador mostra os acontecimentos a partir do ponto de vista subjetivo de Strether.

Pensemos, pois, em *Outra volta do parafuso* (2010). A personagem principal das ações do romance é uma jovem que se desloca de sua casa natal em busca de novas perspectivas de vida. Ela encontra um emprego que a satisfaz em um primeiro momento, mas que em um futuro próximo lhe traz questionamentos e conflitos.

A narração feita por esta jovem, que discutiremos mais adiante, traz à tona a característica que James denominou de romance psicológico. No decorrer dos acontecimentos, o leitor é inserido no seu cotidiano, na vida que a personagem leva distante da civilização, nos seus afazeres domésticos e, principalmente, em sua mente em conflito. Todos os acontecimentos narrados por ela são assistidos pelo leitor, que a acompanha em todos os momentos.

A personagem vive isolada da turbulenta sociedade britânica do século XIX, e, apesar de estar em companhia de seus dois pupilos ou de Mrs. Grose, na maioria do tempo restante ela se encontra sozinha perambulando pelos cômodos da extensa mansão. Nos momentos em que ela desfruta de sua própria companhia, ela aparentemente tem contato com o sobrenatural, representado pelos os fantasmas de antigos funcionários da mansão de Bly.

Ao acompanharmos tal narrativa, que se desenvolve através de uma narração homodiegética, percebemos o que Watt (2010, p. 202) explica sobre o romance psicológico:

O principal problema ao retratar-se a vida interior é a escala temporal. A experiência cotidiana do indivíduo compõe-se de um fluxo incessante de pensamentos, sentimentos e sensações; contudo a maioria das formas literárias – por exemplo, a biografia e até a autobiografia – tendem a ser uma malha temporal muito aberta para conseguir reter sua atualidade; e assim também a memória em geral. No entanto é esse conteúdo de consciência minuto a minuto que constitui a verdadeira personalidade do indivíduo e determina o seu relacionamento com os outros: só através do contato com essa consciência o leitor pode participar inteiramente da vida de uma personagem de ficção. (WATT, 2010, p. 202)

O romance psicológico, desse ponto de vista, aproxima o leitor do personagem através da narração, pois esta o abraça por inteiro, já que sua mente entra em processo de escrita; o

ponto de contato estreitado entre o leitor e o romance psicológico é visto a partir da descrição psicológica de sentimentos, ações e emoções. Em *Outra volta do parafuso* (2010), essa consciência se apresenta continuamente durante a narrativa e parte dos momentos em que percebemos que se trata da consciência da narradora, são os momentos em que ela está para ter contato com o sobrenatural, como se a manifestação de algo estranho desencadeasse os seus pensamentos.

O crítico literário afirma que este tipo de romance, como o jamesiano, foi ratificado como tal no final do século XVIII (WATT, 2010, p. 10), pois até então, a sociedade pensava na expressão cultural coletiva. Pouco depois, ainda século XVIII, os autores passaram a pensar na individualidade das expressões dos grupos, e começaram a abrir espaço para a manifestação dos indivíduos, e é neste momento histórico que nasce o romance, que cede lugar à individualidade.

De acordo com Watt (2010, p. 89), “o romance requer uma visão de mundo centrada nas relações sociais entre indivíduos”, uma vez que este não é atrelado à coletividade. O romance psicológico não difere muito desse *modus operandi* do romance em si, pois opera dentro da consciência do indivíduo “[o] romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora.” (WATT, 2010, p. 13)

Watt (2010, p. 93) aponta, ainda, que “[a]ssim como a sociedade molda o indivíduo, a solidão prolongada pode reconduzi-lo ao estado primitivo do pensamento e das emoções.” Ou seja, quando o indivíduo se isola, suas emoções afloram e os pensamentos ou se aquietam ou tumultuam, dependendo do contexto em que está inserido. Em *Outra volta do parafuso* (2010), os pensamentos se desgastam e a personagem vê o sobrenatural quando está sozinha. Brooke-Rose (1983, p. 156) afirma que a preceptora tem uma “linguagem contagiosa”, pois em seu ver o texto é estruturado da mesma forma que uma narrativa neurótica. Isso acontece porque a jovem preceptora se projeta em sua individualidade, ela precisa proteger as crianças, no entanto, ela é incapaz de estar em dois lugares ao mesmo tempo para cuidar deles, portanto seus pensamentos podem se configurar como inquietantes.

O romance psicológico, que enfoca na individualidade da mente humana, abre espaço para que esta demonstre, através da narrativa, seus embates interiores. É possível perceber que há uma ligação estrita entre o romance psicológico e as histórias de fantasmas contadas por Henry James: o autor produziu histórias como *De Grey: a romance* (1886), que apresenta os questionamentos de vida de Paul De Grey que se apaixona pela companheira de sua mãe, *Outra volta do parafuso* (1898), que apresenta a individualidade de uma jovem preceptora e *The jolly*

*corner* (1908), que centra no conflito pessoal de Spencer Brydon, que se torna obcecado por quem ele seria caso não tivesse saído de casa para viver em outro país. As três obras se conectam com a questão psicológica, pois abrem espaço para que a autenticidade da mente do personagem seja debatida.

A partir de nossas considerações acerca do romance psicológico e das histórias de fantasmas, bem como o contexto sócio-histórico de produção de Henry James, convém lembrar que, entre os anos de 1830 e 1930, ou seja, por cerca de um século, um dos ramos mais bem desenvolvidos da literatura gótica também foi o de histórias de fantasmas (BRIGGS, 2012, p. 176). Os registros que temos nos levam a crer que o gênero teve popularidade, pois as pessoas sentiam prazer em ouvir histórias arrepiantes, assim como os personagens de *Outra volta do parafuso* (2010), que se reuniram para contar histórias de terror.

De acordo com Briggs (2012, p. 177),

As histórias de fantasmas constituem uma categoria especial do gótico e são parcialmente caracterizadas pelo fato de seus eventos sobrenaturais permanecerem inexplicáveis. Enquanto os romances góticos procuraram criar uma sensação de sublime estimulando "as ideias de dor e perigo, em outras palavras, tudo o que é de qualquer tipo terrível" (BURKE, 1958, p. 39), seus eventos sobrenaturais podem ser permitidos proliferarem sem explicação, ou, no modelo alternativo favorecido por Ann Radcliffe e outros, eles podem ser explicados racionalmente (BRIGGS, 2012, p. 177)<sup>7</sup>

Histórias de fantasmas estão ligadas com o romance psicológico, pois há dois extremos distintos: 1) há a aparição do sobrenatural, há evidências de que ele existiu e a história tem um final explicado ou 2) há a aparição do sobrenatural, não há como identificá-lo concretamente e a história não se explica ao fim.

O segundo extremo está diretamente ligado com o psicológico, pois, se não há explicação plausível, recorre-se à consciência humana para que o evento seja entendido. Smith (2007, p. 87) alega que “[t]ipicamente, nas histórias de fantasmas, o ‘monstro’ vive com você, invadindo seus espaços domésticos, de modo que o ‘mal’ adquire uma proximidade com o *eu* que não existia no Gótico anteriormente.”<sup>8</sup> (destaque nosso). Dessa forma, em *Outra volta do*

---

<sup>7</sup> “Ghost stories constitute a special category of the Gothic and are partly characterized by the fact that their supernatural events remain unexplained. While Gothic novels sought to create a sense of the sublime by exciting “the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible” (Burke, 1958, 39), their supernatural events might be allowed to proliferate without explanation, or, in the alternative model favored by Ann Radcliffe and others, they might be rationally explained away.” (BRIGGS, 2012, p. 177)

<sup>8</sup> “Typically in the ghost story the ‘monster’ lives with you, invading your domestic spaces, so that ‘evil’ acquires a proximity to the self which it did not necessarily have in the earlier Gothic.” (SMITH, 2007, p. 178)

*parafuso* (2010), os fantasmas, que são a representação do sobrenatural, estariam vivendo em conformidade com a vida da preceptora. A jovem se deparava com eles durante suas atividades cotidianas e em meio a um corredor ou outro, na torre e nos pés das escadas da mansão, como se eles fossem verdadeiros acompanhantes de suas atividades domésticas.

O sobrenatural ganha espaço no *eu*, pois ele se apresenta como um intruso, um elemento que desestabiliza a narração e aquilo que é real. Posteriormente discutiremos tal fato a partir da visão de Freud e de Roas. Os fantasmas elevam a história ao patamar da dúvida em que o leitor se questiona se o que ele tem acesso através da narração ou aquilo que o personagem retrata é, de fato, o que aparenta ser. Briggs (2012, p. 178) explica o fenômeno:

A história de fantasma reverte para um mundo no qual a imaginação pode produzir efeitos físicos, um mundo que está potencialmente ao nosso alcance para mudar pela energia de nossos pensamentos, mas é praticamente alarmante. E, claro, a própria história de fantasma empresta algum grau de crédito aos poderes da imaginação, uma vez que as meras palavras na página podem, em sua forma limitada, reproduzir os efeitos que descrevem: uma vez que estamos nas garras da narrativa, o batimento cardíaco acelera, a pele transpira ou formiga e qualquer ruído inesperado fará o leitor pular (BRIGGS, 2012, p. 178)<sup>9</sup>

De acordo com a autora, as histórias de fantasmas estão em um plano imaginário, e isso explicaria, de certa forma, a relação que alguns autores estabelecem de que a jovem preceptora de *Outra volta do parafuso* (2010) talvez estive em estado de confusão mental, criando coisas em seu pensamento. A personagem demonstra ter contato com os fantasmas e pensa constantemente em uma maneira de popularizá-los, se preocupa em encontrá-los, romantiza-os até o momento em que vê as aparições e orienta os demais de que viu espíritos malignos. Assim, o que Briggs (2012, p. 178) comenta se faz entendível por meio das ações da jovem, que tem contato com esses fantasmas em seu pensamento; no entanto, ao se dissiparem para fora da mente, são descritos a partir das sensações que eles causam em seu corpo e mente.

Os fantasmas, conforme Tuan (2005), tem uma relação muito antiga com a história, em algumas sociedades eles são vistos como espíritos (p. 181), em outras como espectros que assombram as pessoas e os ambientes (p. 179), em algumas ele pode significar a ausência ou um “conhecido morto” (p. 182), em algumas tribos os fantasmas eram considerados seres

---

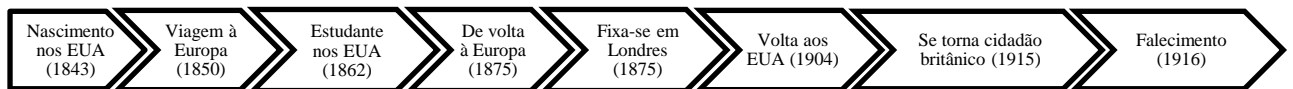
<sup>9</sup> “The ghost story reverts to a world in which imagination can produce physical effects, a world that is potentially within our power to change by the energy of our thoughts, yet practically alarming. And of course, the ghost story itself lends some degree of credence to the powers of the imagination, since the mere words on the page can, in their limited way, reproduce the effects they describe: once we are in the grip of the narrative, the heartbeat speeds up, the skin sweats, or prickles, and any unexpected noise will cause the reader to jump.” (BRIGGS, 2012, p. 178)

benevolentes e, no ocidente, em específico, são considerados seres mal-intencionados. Para Goimard (2003), os fantasmas podem ser considerados visões, aparições, seres desaparecidos, *poltergeist* ou assombrações, ou seja, eles podem significar de diversos modos e aparecer de formas diferentes: no entanto, suas aparições sobrenaturais são usadas para desestabilizar a narrativa (ROAS, 2014).

Smith (2007, p. 87-88) atenta que a aparição desses espíritos do ‘mal’ fora, mormente, concebida na Inglaterra, durante a Era Vitoriana, pois foi a época em que o gótico foi reavivado no país, em oposição ao classicismo do período. Henry James, reforçando nossa discussão até aqui, também herdou parte das particularidades desse espaço-tempo e suas obras, incluindo a que estamos analisando, podem ter carregado em seus aportes teóricos, características dos eventos conflituosos que foram alarmados durante este período. Diante disso, vejamos, então, o autor, a obra e sua recepção crítica.

#### 1.4. O autor e a obra: recepção e fortuna crítica

**Quadro 1:** Linha do tempo das idas e vindas de Henry James (Europa e Estados Unidos)



**Fonte:** elaborado pela pesquisadora.

A partir do quadro 1 acima, pensemos Henry James. O autor, como percebemos pela linha do tempo, teve o privilégio de permanecer parte de sua vida fazendo viagens com sua família, que era dotada de posses e tinha condições financeiras, nos Estados Unidos do século XIX, de se alimentar da cultura de diversos países europeus. Suas viagens eram, em suma, em busca das culturas, em especial dos elementos oferecidos em museus e teatros.

Em 1875, quando James retornou à Europa, ele viveu parte do ano na França, em Paris. O autor, que havia deixado de estudar Direito em Harvard, nos Estados Unidos, para se dedicar à escrita, se aventura a conhecer Gustave Flaubert (1821 – 1880) e seu círculo de amigos, Émile Zola (1840 – 1902) e Guy de Maupassant (1850 – 1893), por exemplo. O fato é que, na época, James não admirava tanto assim a escrita do círculo de Flaubert, pois preferia as obras balzaquianas.

De um lado havia Flaubert, que demonstrava em suas obras o realismo francês de forma objetiva, criticando a burguesia desenfreada, colocando como foco de escrita o comportamento do indivíduo, analisando-o psicologicamente. Do outro lado havia Balzac (1799 – 1850), autor que Henry James prezava por tecer críticas sobre sua forma de escrita (FAY, 1951, p. 325). As obras balzaquianas revelavam a urgência de escrita, pois o autor relacionava diretamente suas produções ao fator econômico, almejando o lucro que seria obtido através das vendas. Além disso, ele relatava em suas obras as altas classes da sociedade, fato que o fez conhecido por ser o “escritor da burguesia”. Enquanto Flaubert escrevia, revisava, reescrevia e editava sua escrita, produzindo livros que demoravam anos para serem finalizados e publicados, Balzac focava no lucro de suas obras e, em sua fase mais prolífica, produziu, em cerca de cinco anos, o que Flaubert produziu durante toda a sua carreira como escritor.

Henry James se identificava melhor com Balzac, por mais que este tinha mais afinidade com Dickens, Tolstói e Dostoiévski do que com o próprio autor (BLOOM, 2007, p. 293), visto que ele também partia da classe burguesa e também entendia a escrita como uma atividade econômica e social, ou seja, um ofício. O que James não esperava era que, mais tarde, quando, de fato, dedicasse sua vida à escrita, ele levaria em conta os ideais flaubertianos de produção escrita.

James se alimentou culturalmente de muitas bibliotecas e museus europeus, além de carregar em sua bagagem histórica vestígios de um cidadão americano, que viveu a Guerra Civil Americana (ou Guerra de Secessão) como um militar. As obras que foram escritas por ele se configuram como fruto da fusão desses dois mundos, o Velho e o Novo, Europa e América, respectivamente.

É interessante refletirmos a linha do tempo de Henry James em três momentos distintos, pois eles caracterizam a forma de escrita do autor:

**Quadro 2:** Três momentos de vida e escrita de Henry James

<b>Momentos</b>	<b>Forma de escrita jamesiana</b>	<b>Exemplos</b>
<b>1º – o Novo mundo em contraste com o Velho mundo</b>	Nessa etapa da vida de James, que se localiza temporalmente na década de 1870, a escrita de James contrasta os dois mundos, como mencionamos no parágrafo anterior. As obras produzidas nesse período confrontam	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Daisy Miller</i> (1877), que conta a história da jovem americana que vai em viagem para a Europa e conhece um italiano com quem estabelece uma relação;</li> </ul>

	o tradicionalismo europeu e a modernidade americana.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Roderick Hudson</i> (1875), que explora a vida de Rowland Mallet que sai dos Estados Unidos sem talento e sem esperanças, em busca do que a liberdade europeia pode lhe oferecer.</li> </ul>
<b>2º – período de escrita social e política</b>	Nesse período, Henry James admitia ser influenciado pelos naturalistas franceses (POWERS, 1970), especialmente por Zola e Daudet. As obras dessa época (meados de 1880 e 1890) relatam uma sociedade complexa e os conflitos da mente humana, com personagens mentalmente desorientadas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>The Princess Casamassima</i> (1886), que relata a história de vida de Hyacinth Robinson, que é adotado por uma costureira ao nascer, pois sua mãe havia assassinado seu pai. Durante seus anos de vida, Hyacinth se envolve na política radicalista, mas depois entende que talvez esse não seja o caminho que quis trilhar;</li> <li>• <i>The Reverberator</i> (1888), que além de dar título ao livro, é o nome do tabloide em que George Flack trabalha contando as contendas sociais da burguesia.</li> </ul>
<b>3º – os anos dramáticos e os romances psicológicos</b>	Durante seus últimos anos de produção escrita e de vida, o autor publicou obras que são consideradas por diversos críticos como as mais importantes de sua carreira. Nessas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>The turn of the screw</i> (1897-1898), obra-ser desta pesquisa, que conta a história de uma jovem governanta que se aventura a trabalhar em</li> </ul>

	<p>obras James procurou explorar a consciência humana, dando origem a um novo tipo de romance, o psicológico. Apesar de ter escrito obras que foram dramatizadas, o autor não obteve muito sucesso.</p>	<p>uma mansão afastada da vida urbana. Lá ela cuida de duas crianças exemplares e tem contato com o sobrenatural.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>The Golden bowl</i> (1904), que conta a história do príncipe Amerigo que tem um enlace com Maggie Verver. Verver e sua família são milionários. O romance possibilita que ‘entremos’ na mente de cada personagem desta trama.</li> </ul>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**Fonte:** elaborado pela pesquisadora.

Cada momento da vida de Henry James se relacionou a um tipo de produção. Como dissemos anteriormente, somente neste terceiro momento o autor, de fato, retornou às suas inspirações flaubertianas para a escrita de romances psicológicos, fazendo observações críticas e despreziosas sobre a sociedade da época.

É em torno de *Outra volta do parafuso* (2010) que a nossa pesquisa se desenvolve. A singularidade de uma época complexa e ilimitada para o pensamento, que aos poucos, estava se tornando moderno. Henry James deposita em *Outra volta do parafuso* (2010), os contrapontos do burguês com o proletariado, o Velho com o Novo, que aqui tomam outro significado, o romance psicológico que estava em voga, trazendo, paralelamente uma discussão sobre o natural *versus* o sobrenatural.

A obra toca em dois pontos importantes da história, pois se trata de uma produção finissecular e se localiza em um momento de conflito entre o romantismo e o realismo. Observaremos adiante como essa característica se faz importante para a compreensão da obra, uma vez que *Outra volta do parafuso* (2010) é um estímulo de um movimento e se alimenta teoricamente de outro. Dessa forma, ele se alimenta teoricamente das perspectivas da subjetividade, dos ideais de liberdade, mas é estimulado pelo movimento realista, buscando demonstrar a realidade impessoal dos indivíduos que compõem a narrativa.

Entendamos, pois, a obra. Como já mencionamos neste trabalho, o romance *Outra volta*



do *parafuso* foi publicado, no formato de livro, nos últimos anos do século XIX. *The turn of the screw*, em inglês, foi publicado juntamente a *Covering End* (1895), uma peça de teatro que havia sido encenada, mas não havia sido publicada, no livro *The two magics* (1898).

A coletânea *The two magics* (1898) englobou as duas obras e foi publicada sincronicamente nos Estados Unidos e na Inglaterra pela editora Macmillan: percebemos aqui como James se preocupava com que suas publicações atingissem os dois mundos que eram suas casas.

O fato que chama atenção do leitor de *Outra volta do parafuso* (2010), é que antes de ser parte de um livro, a obra era publicada semanalmente na revista americana *Collier's Weekly*, em formato serial. Vejamos, a seguir, a primeira página de *The turn of the screw* (1898), e, logo após, uma ilustração, por John La Farge, da jovem governanta com sua pupila Flora.

**Figura 1:** Primeira página de *The turn of the screw* (1898), na revista *Collier's Weekly*.



Fonte: JAMES, Henry; LA FARGE, John. (1898a)<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Henry James escreveu a obra, John La Farge ilustrou-a para a *Collier's Weekly*.

**Figura 2:** A governanta e Flora, por John La Farge.



**Fonte:** JAMES, Henry; LA FARGE, John. (1898b)

Henry James, ao final do século XIX, resgatou alguns conceitos românticos, que já estavam sendo substituídos por novos olhares, e uniu a alguns pensamentos realistas para criar *Outra volta do parafuso* (2010). O romance enlaça concepções góticas clássicas, princípios românticos como o da subjetividade do *eu*, e adentra ao realismo por carregar consigo características de um romance tipicamente psicológico.

Com a publicação continuada e sucessiva através da revista americana, a obra chegou a inúmeros leitores da época. O romance, outrora, já em sua publicação pela editora Macmillan rendeu muitas discussões e críticas literárias, uma vez que se tratava de uma nova forma de se distribuir o romance durante aquela época.

Em sua leitura, Brooke-Rose (1983), por exemplo, analisa o romance por uma perspectiva retórica, passando por aspectos narrativos e formais e aponta que a obra é interessante de ser estudada, pois, além de se tratar de um texto clássico, a obra se refere a uma

situação “[...] em que a sobredeterminação do enigma (fantasmas *versus* alucinações) é constante, mas não resolvida, e pode ser lida de ambas as formas cada vez” (BROOKE-ROSE, 1983, p. 117)<sup>11</sup>.

Brooke-Rose (1983) demonstra diversas possíveis análises do romance, por exemplo, a análise todoroviana que, na visão da autora, apresenta erros potenciais na construção do sentido, pois foca somente na concepção de hesitação que está presente no âmbito fantástico e não articula com os demais elementos constituintes da obra. A autora não compactua com o pensamento todoroviano pois, em seu entendimento, o autor articula apenas um elemento como parte fundamental da narrativa fantástica. De acordo com Todorov (2017, p. 30-31), “[o] fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.”, ou seja, depende apenas da hesitação. Apesar do ponto em que a autora toca em relação à teoria todoroviana, é importante ressaltar o quanto as ideias e concepções de Todorov são importantes para uma análise basilar em se tratando de literatura fantástica e, ao nosso ver, o diálogo com os seus fundamentos teóricos é essencial para a construção de sentido na interpretação de uma obra fantástica.

Brooke-Rose também comenta sobre a leitura comportamental dos personagens por meio da psicanálise, leitura com a qual a crítica não simpatiza. Apesar de demonstrar que não acredita muito nesses tipos de análises superficiais, a autora aponta que ambos são pertinentes de interpretações válidas, demonstrando que é possível usar tais bases para a construção de um pensamento acerca do fantástico e dos elementos sobrenaturais.

Wesley (2004) também teceu uma crítica e análise a *Outra volta do parafuso* (2010): a autora entende a narração como um espaço psíquico. Deste espaço provém toda a identidade da personagem, ou seja, o que vemos da narração da personagem principal, é uma estrutura mental que se encontra em desequilíbrio após ter contato com o sobrenatural. Além dessas autoras, Follini (2003), olhando as obras de Henry James por uma perspectiva epistolar, uma vez que o autor produziu diversas cartas e publicou *Outra volta do parafuso* (2010) de forma seriada, observa as palavras não ditas pelo autor em suas obras.

Tendo em vista produções como a de Brooke-Rose (1983), que dissecam *Outra volta do parafuso* (2010), ainda há algumas que devem ser contempladas para que compreendamos como a obra já fora vista anteriormente. Edmund Wilson (1934), por exemplo, foi o primeiro a elaborar uma crítica essencialmente psicanalítica para o romance de Henry James.

---

<sup>11</sup> “[...] in which the over-determination of the enigma (ghosts vs. hallucinations) is constant yet unresolved and can be read both ways each time’ (BROOKE-ROSE, 1983, p. 117)

De acordo com o autor, não há outra maneira possível de se interpretar a obra, senão a partir de uma perspectiva em que a mulher sofre de alucinações e vê fantasmas. Brooke-Rose (1983, p. 135) comenta que Wilson (1934) afirma que o caso da preceptora do romance é apenas mais um caso neurótico de repressão sexual, no entanto Brooke-Rose não concorda com isso.

A crítica de Wilson (1934) se baseia na de Edna Kenton (1924), porém ainda mais vulgar em seu pensamento. De acordo com Brooke-Rose (1983, p. 129), foi Kenton a primeira pesquisadora a julgar o método de escrita jamesiano como não apenas uma história de fantasmas, mas sim uma brincadeira do autor para com o leitor, com a intenção de relativizar o sobrenatural e divertir aquele que lê.

Outra crítica importante ao romance, provém de Cargill (1956). Conforme Brooke-Rose (1983, p. 153) afirma: a ambiguidade que James relata em *Outra volta do parafuso* (2010), de acordo com Cargill (1956) pode estar ligada com a história real de Henry James e se assemelham às lembranças do caso de histeria que sua irmã Alice passou. James, que era bem próximo a ela, acompanhou seu tratamento junto de seu irmão William e outros profissionais. No entanto, esta é outra informação que também não pode ser comprovada, pois não temos um registro de James que esclareça o fato.

James Kincaid (1992) também comenta a respeito do livro e afirma que existe uma relação de erotização das crianças quando comparadas e ligadas aos ex-funcionários de Bly. No entanto, essa afirmação não pode ser 100% corroborada. Allan Williamson (2014) também comenta sobre a possibilidade de Miles ser um garoto homossexual, correlacionando-o a Peter Quint. No entanto, são hipóteses levantadas e possibilidades de leitura do romance.

A repercussão da obra de James se estendeu por todo o século seguinte (XX), e, mesmo atualmente, ainda vemos alguns estudos do romance. Além das dezenas de dissertações e teses produzidas sobre a obra, há revistas especializadas como a *The Henry James Review* publicada trimestralmente pela *Johns Hopkins University Press* e artigos em importantes jornais como o *The New York Times*.

Partindo dos autores aqui comentados, analisaremos, no capítulo seguinte, alguns aspectos formais da obra e suas críticas, além da constituição de sua narrativa concernente ao estudo da obra pelo viés gótico, a caracterização dos personagens e suas relações com o sobrenatural, que é um elemento-chave da narrativa, além de conduzirmos uma discussão sobre o fenômeno das aparições fantasmagóricas perpassando pela sociocrítica e pela leitura psicanalítica de algumas destas manifestações.

Iniciaremos pela narrativa, esta que se transmuta durante a obra. Veremos como os

narradores se distinguem em níveis identitários, sociais, e, principalmente em níveis semânticos e sintáticos, além de apresentarmos algumas outras críticas referentes à obra e ao contexto de produção.

## II

**SEGUNDA VOLTA: ALINHAVANDO A NARRATIVA FANTÁSTICA – OS  
FANTASMAS, O SOBRENATURAL E OS JOGOS DE ESCRITA COMO  
ELEMENTOS DESESTABILIZADORES DO REAL**

*There are horrors beyond life's edge that we do not suspect, and once in a while man's evil prying calls them just within our range.*

(H. P. Lovecraft)

Após percorrermos a linha temporal que se finda com a primeira publicação em folhetim de *Outra volta do parafuso*, em 1897, e lançarmos algumas ideias-chave de como se configura essa pesquisa, passemos, pois, a esse capítulo analítico. Esse capítulo, assim como o anterior, será subdividido em tópicos para acessarmos os pormenores da obra em partes distintas, facilitando a compreensão do leitor.

De início, demonstraremos brevemente como é possível fazer uma interpretação da posição dos narradores a partir da perspectiva todoroviana. A partir de um quadro sinóptico, exporemos quem são os narradores e quais são os seus estilos ao longo da obra. Posteriormente, estabeleceremos relação entre a teoria fantástica de Todorov (2017) e as considerações de Roas (2014) para adentrarmos à discussão acerca do efeito causado pelas aparições sobrenaturais dentro da narrativa.

Ao que concerne os objetivos deste trabalho, mais adiante, articulamos nossos argumentos para demonstrar duas explicações plausíveis para as aparições fantasmagóricas em *Outra volta do parafuso* (2010). Explicaremos também a dualidade que é implícita à narrativa, delineando com o nosso pensamento de que tal ambiguidade seja uma construção

feita por James com o auxílio de “jogos de escrita”. Caminhando para o fim deste trabalho, mas ainda neste capítulo, traremos a discussão iniciada no século XIX para o período atual, colocando em debate as (des)crenças no método científico.

## 2.1. Aspectos narrativos da obra jamesiana

*Outra volta do parafuso* (2010), de fato, permite leituras distintas. Uma das leituras que, no decorrer desta pesquisa, foi publicada em um periódico, é a de Altamir Botoso (2020) em que o autor evidencia, em especial, a questão da focalização da narrativa gótica do romance. De acordo com o autor,

O romance apresenta uma estrutura de encaixe: no prólogo, há um personagem, Douglas, que anuncia a um pequeno grupo de pessoas amigas, que irá ler uma história de uma amiga, já falecida, que lhe deixou um manuscrito, com os eventos vivenciados em uma mansão interiorana de Londres. (BOTOSO, 2020, p. 89)

A narração do romance surge a partir do coletivo, como o narrador nos conta ao fazer o uso do pronome oblíquo átono “nos” logo de início. Quanto à contextualização, ele insere o leitor nesse ambiente que é velho e, por se tratar de uma obra fantástica, a inferência que o leitor faz é de um lugar abandonado, distante, assombrado e propício para o terror. Paralelo a isso, ele também menciona que é a véspera de Natal, produzindo um contraponto, já que a data é conhecida como data de união e de partilha na comunidade cristã, lugar em que ela se insere.

Quando um narrador detém todo o saber que conta e existe esse ponto de vista unilateral, podemos desconfiar de sua narração<sup>12</sup>. Todorov (2017, p. 92) discute sobre a narrativa fantástica e, para o autor,

[o] fantástico nos coloca diante de um dilema: acreditar ou não? [...] a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um “homem médio”, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer. Penetra-se assim da maneira mais direta possível no universo fantástico. (TODOROV, 2017, p. 92)

---

<sup>12</sup> Para ver mais sobre o *eu* como narrador, sua confiabilidade e seu ponto de partida dentro da narrativa, ler Leite (1993).

Visto que, de acordo com a concepção de Todorov (2017, p. 92), a obra fantástica se estabelece na dúvida, sempre teremos um ponto de interrogação em cima do narrador. No romance em questão, a primeira pessoa “que conta”, ou seja, o primeiro narrador, aponta os lugares de onde fala e ressalta que a história que ele conta foi o que havia ouvido, mas esse narrador conta em nome de todos, o *eu* narrador não é impessoal.

Não há como o *eu* “que conta” ser neutro, pois Todorov (2013, p. 200) afirma que “[o] *eu* não existe fora de sua relação com o outro; o ser é uma ilusão.” (TODOROV, 2013, p. 200, destaque do autor). O narrador, à vista disso, põe em sua narração bagagem de outros personagens, afinal, ele tem contato com um grupo de amigos, e registra a história a partir disso; por conseguinte, ele sempre será contaminado pelo outro.

Adorno (2003) discute que o romance pode adquirir caráter suspeito. Em *Outra volta do parafuso* (2010) podemos observar que Douglas, um dos narradores, tem falas tendenciosas que culminam a uma suspeita do que ele pode estar repassando aos amigos e ao leitor:

— A história já foi escrita. Acha-se fechada numa gaveta... de onde não sai há muitos anos. Poderia escrever ao meu criado, enviando-lhe a chave; e ele me remeteria o pacote incontinenti.

[...]

— E o relato é seu? Foi você quem o anotou?

— Anotei apenas a impressão que causou. O resto guardo aqui – acrescentou, tocando o coração. — Jamais o perdi.

— E o seu manuscrito, então?

— Está escrito com uma tinta antiga, quase delida, numa letra belíssima. – Vacilou ainda um instante. — Uma letra de mulher. De uma mulher que morreu há vinte anos. Antes de morrer, enviou-me as páginas em questão. (JAMES, 2010, p. 11)

Douglas afirma várias vezes sobre como a história que ele conta é real, demonstrando que tem o manuscrito que foi redigido pela própria preceptora, no entanto, o que vemos aqui é o que Todorov (2017, p. 92) chama de “jogo psicológico individual”. Para o autor, esse jogo psicológico está ligado à estrutura da narração e seu intuito é confundir o leitor. Isto significa que a inserção de um personagem alheio à narração no processo narrativo serve para que o leitor levante suspeitas e tenha uma leitura desordenada. O personagem, ainda nesse jogo psicológico, diz aos amigos que:

[...]

Sim, não riam: eu gostava muitíssimo dela e, ainda hoje, me alegra pensar que ela também gostava de mim. Se não gostasse, não me teria contado a história. Não a havia contado nunca a ninguém. Não que ela me houvesse dito isso; é



que eu sabia que ela não a havia contado. Tinha certeza. Sentia-o. Os senhores facilmente compreenderão por quê, depois de ouvir a história. (JAMES, 2010, p. 12)

Ao adentrarmos na conversa do narrador com o personagem Douglas, percebemos que não vai muito além de uma tentativa de manipular o leitor. A respeito disso, Todorov (2017, p. 92) afirma que “nada impede o leitor real de manter distância absoluta com relação ao universo do livro”, ou seja, cabe ao leitor tomar um caminho para seguir.

Precisávamos entender esse ponto do pensamento de Douglas, pois o narrador diz mais adiante o seguinte:

Parecia que a narrativa que ele nos prometera ler requeria, realmente, algumas palavras de introdução, para que pudesse ser compreendida. Permitam-me dizer aqui, de uma vez por todas, que o seu relato, segundo uma transcrição fiel que eu próprio fiz muito tempo depois, é o que se lerá neste livro. (JAMES, 2010, p. 14)

O romance ao qual temos acesso é o de um narrador lendo uma transcrição do que um personagem contou a um grupo de amigos. É importante lembrarmos que o narrador diz que o personagem faz uma introdução antes de contar a história, pois, para ele, alguns pontos precisam ser ressaltados. A narração que, ao fim, nos é dada, é a narração da narração da narração (para mais informações sobre os narradores, ver o quadro sinóptico abaixo).

**Quadro sinóptico 1:** Os narradores

<b>Parte do livro</b>	<b>Narrador</b>	<b>Estilo</b>
<b>Parte I - Prólogo</b>	<b>1º narrador: Uma pessoa do grupo de amigos (narrador não tem nome)</b>	Esta pessoa narra fragmentos da Parte 1. Narra os acontecimentos da véspera de Natal que ela presenciou junto a um grupo de amigos. Narrador participa ativamente das ações enquanto narra, portanto homodiegético. Parágrafos longos, períodos relativamente curtos; ativo na fala; frases parentéticas no meio das falas, fazendo o uso de traços; frases interrogativas e exclamativas (demonstrando ansiedade); fala direta com o leitor, diminuindo a distância estética; frases metanarrativas; frases descritivas; transcreve a história que Douglas contará.

<b>Parte I - Prólogo</b>	<b>2º narrador: Douglas</b>	Douglas é um narrador intermediário, externo à narrativa da preceptora e interno à primeira narrativa. Ele interrompe a primeira para dar início a outra narrativa, configurando como hipodiegético. Seu foco narrativo se classifica como o “eu” testemunha, pois ele ocupa as falas em 1ª pessoa do discurso para contar a história, no entanto, tem caráter secundário, uma vez que não participa daquilo que testemunha (FRANCO JUNIOR, 2019, p. 45). Narrador inferente; faz diversas deduções, falas enviesadas e insinuantes; contribuições imparciais ao discurso; relata emoções e impressões; cria suspense.
<b>Parte II – a história em si</b>	<b>3ª narradora: Preceptora (jovem de 20 anos, narradora sem nome)</b>	Narra sua vida enquanto preceptora em uma mansão distante da civilização, portanto, autodiegética; cuidadora de Flora e Miles; parágrafos longos e períodos curtos; extremamente descritiva; tem contato com o sobrenatural; falas digressivas; recorre ao uso da elipse; falas sinuosas; linguagem atemorizada e tendenciosa; linguagem subjetiva; falas silenciosas; falas irônicas e inconscientes; discurso enfático; ponto de vista unilateral.

**Fonte:** elaborado pela pesquisadora.

O narrador intermediário garante que sua narração sobre o manuscrito da preceptora é fiel, mas como o narrador se garante? Se compararmos os narradores do prólogo com a narradora das ações, observaremos que grande parte das suas falas, que são diretas, limpas e claras, são direcionadas ao leitor, enquanto as da narradora são sinuosas, trêmulas e subjetivas, pois ela conta e sofre as ações que são narradas.

Há, ainda, a tendência de se acreditar naquele narrador que está sóbrio das ações, pois ele é extradiegético. No entanto, as linguagens dos narradores são diferentes, pois cada um experiencia um tipo de situação enquanto a história se desenvolve. Em uma leitura enviesada ao sobrenatural, para Todorov (2017, p. 90), “o sobrenatural nasce na linguagem”; a narradora, que sofre as ações, possivelmente passa por eventos sobrenaturais, portanto, é necessário compreender que suas falas caóticas e sinuosas possam ser frutos das aparições sobrenaturais que a cercam.

Outra característica importante sobre o primeiro narrador é a do discurso direto com o leitor, e, ao fazer isso, ele diminui a distância estética entre aquele que lê e a narração que ele faz do romance. Adorno (2003, p. 61) compreende que “[n]o romance tradicional essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.”, ao colocar o leitor nessa posição, o narrador garante confiabilidade, pois lida diretamente com o

interlocutor. No entanto, existe uma variação deste fenômeno, a terceira narradora, por exemplo, não dirige sua narração ao leitor, portanto sua distância estética é bem maior que a do primeiro narrador, dificultando, assim, o acesso à sua verdade.

Quanto à ambientação, que é um fator importante e determinante para a literatura fantástica, o que a narradora faz é essencial na compreensão do espaço em que ela se encontra. O ambiente descrito por ela é de teor gótico. Segundo Menon (2007, p. 30), o detalhamento da atmosfera gótica é a mais importante na constituição desse tipo de narrativa, já que é nele que todas as ações são arquitetadas. O autor ainda acrescenta que “[f]rente a arquitetura do lugar, as personagens funcionam como joguetes, títeres do próprio ambiente que não proporciona saída.” (MENON, 2007, p. 31).

Como visto, o personagem se funde ao ambiente e torna-se refém dele. A ambientação feita pela narradora é capaz de controlar as ações e os acontecimentos, não faz o mero papel de ser um espaço/lugar. É nesses lugares góticos que o sobrenatural aparece e os personagens se desenvolvem, portanto ele é fundamental na narrativa.

Partindo destas duas concepções iniciais sobre a narração e o ambiente em que a história se passa, que são duas partes fundamentais da criação da obra de cunho gótico (MENON, 2007), pensemos os pormenores da narrativa de *Outra volta do parafuso* (2010). Veremos, a seguir, como este romance se configura como gótico, além de demonstrarmos o sobrenatural presente na obra de modo a ser o elemento desestabilizador da narrativa, e como as aparições fantasmagóricas podem ser interpretadas psicologicamente de maneira a ser uma “ausência” ou uma crença no sobrenatural.

Apesar de Todorov (2017) ser uma boa fonte para pensarmos o fantástico e como se origina a narração entremeio a este gênero, suas concepções não são totalmente elucidadas. Pensar o fantástico e suas ramificações é questionar a instabilidade e a ambiguidade criada pela narrativa, pois esta não se configura de modo linear. Todorov (2017), em sua obra técnica *Introdução à literatura fantástica*, argumenta que a hesitação é um dos pontos que caracteriza a narrativa fantástica em seu primeiro plano. Roas (2014), no entanto, ao discutir as possíveis definições dos temas abordados pelo gênero fantástico, expõe que este “se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível” (p. 89). Este conflito, há séculos conhecido no âmbito das narrativas deste cunho<sup>13</sup>, segundo Roas (2014, p. 89), é o princípio criador do

---

<sup>13</sup> Nos aproximamos e referenciamos ao conflito de ideias anteriormente descrito neste trabalho acerca da dicotomia que foi gerada no século XIX (FABRE, 1991), em que o real – método científico – e o impossível – sobrenatural – coexistem como questões pertinentes à sociedade da época.

“efeito fantástico”, e para que isto ocorra, o autor se contrapõe a Todorov (2017) e diz que “não é [necessário] a vacilação ou a incerteza em que muitos teóricos (a partir do ensaio de Todorov) continuam insistindo, e sim a inexplicabilidade do fenômeno.”

O “efeito fantástico” tratado por Roas (2014, p. 89) é criado por meio de uma disfuncionalidade da narração e do contexto em que a obra fora produzida. Tal efeito parte do conflito do método científico e a crença no sobrenatural criado no século XIX anteriormente discutido neste trabalho. A sociedade desta época sentia a necessidade de elucidar todos os fatos que ocorriam, pois precisavam sempre encaixar os acontecimentos em explicações sólidas e plausíveis. Posto que estes acontecimentos tomam proporções imprevisíveis, ou seja, as explicações não são facilmente encontradas pelo meio científico, as pessoas passam a recorrer ao sobrenatural como forma de entender os eventos que antes não foram previstos.

Fabre (1991, p. 47) comenta que Freud, em sua obra *O inquietante* (1919), tem duas perspectivas diferentes sobre como o *Das Unheimliche* se camufla dentro da narrativa. Para o autor, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.” (FREUD, 2010, p. 331), ou seja, tem relações com aquilo que é concebível e possível de acontecer em um meio *familiar*, pois nada soa mais *estranho* do que o *familiar* que é *infamiliar*. Freud, comenta, ainda que “[u]nheimlich seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.”, revelando o caráter de aparição fantasmagórica comentado por Goimard (2003, p. 325-328) em seu livro *Critique du fantastique et de l'insolite*.

Freud (2010, p. 340-365) pressupõe, ao analisar *O homem da areia* (1816), de E. T. A. Hoffmann, que a primeira forma de entender o inquietante é saber que não é possível separar os vínculos cognitivos dos afetivos, ou seja, a razão dos laços familiares, pois um é codependente do outro na construção dos sentidos, isto devido à *impossibilidade* de ignorar os traços sentimentais da vivência em meio ao coletivo. A segunda forma de compreendê-lo é por meio de seus aspectos construtivos e formalistas a partir da escrita do autor. Freud argumenta que “[e]ntre as muitas liberdades do criador literário está a de escolher a seu bel-prazer o mundo que representa, de modo que este coincida com a realidade que nos é familiar ou dela se distancie de alguma forma” (FREUD, 2010, p. 372). Na visão do psicanalista, o autor é o responsável por criar os efeitos do texto, e, conseqüentemente, comportar o sobrenatural dentro do texto, criando assim, o “efeito fantástico” da narrativa. Freud ainda discorre que estamos, enquanto leitores, à mercê deste autor que nos apresenta este efeito sobrenatural:

Mas em relação ao escritor somos particularmente maleáveis; por meio do

estado de ânimo em que nos coloca, das expectativas que em nós suscita, ele pode desviar nossos processos afetivos de uma direção e orientá-los para outra, e pode frequentemente obter, do mesmo material, efeitos bem diversos. (FREUD, 2010, p. 374)

Fabre (1991, p. 47), no entanto, descreve que este conflito entre o real e o sobrenatural compete duas articulações distintas:

A primeira opõe a natureza à supranatureza; a segunda, no interior desse segundo elemento, o sobrenatural, apresenta duas maneiras de o conceber e o escrever: o maravilhoso de um lado, atraído para a esfera da verticalidade reconfortante, o fantástico, por outro lado, que traduz, como dissemos, a instabilidade, a dicotomia, a problemática. (FABRE, 1991, p. 47)

A primeira ilustra o conflito entre aquilo que pode ser explicado por meio da cientificidade, ou seja, há leis naturais que compreendem o fenômeno, e o que não tem explicações naturais, ou seja, o sobrenatural. A segunda articulação descrita por Fabre (1991, p. 47) reflete o sobrenatural. Nesta reflexão, ele esclarece que o sobrenatural pode ser lido de duas formas, de um ponto de vista, este pode ser tido como um evento maravilhoso, ou seja, o sobrenatural não é questionado pois é parte da realidade, ele é, nas palavras de Fabre, “reconfortante”, de outro lado ele é tido como fantástico, e é neste *modus operandi* que ele cria a instabilidade da qual estamos tratando. A instabilidade, então, é o efeito fantástico que Roas diz ser fruto da dicotomia entre o real e o sobrenatural.

O impossível, postulado por Roas (2014, p. 75), tem diferentes facetas, e pode ser encontrado como o irreal, o não científico, o sobrenatural e o anormal, mas aqui o denominamos como o sobrenatural. De acordo com Lovecraft (2020, p. 67), o sobrenatural chega nos Estados Unidos, e, conseqüentemente, a Henry James, como herança do folclore europeu, que era comum no século XIX; no entanto, os indígenas tinham crenças que viabilizavam o sobrenatural. Lovecraft (2020, p. 67), ainda comenta que os Estados Unidos “tinham um fundo adicional de associações fantásticas para explorar e já havia [sic] reconhecido nas lendas espectrais um tema frutífero para a literatura.”. Visto que os espectros já eram temas de produções norte-americanas, Lovecraft (2020, p. 77) revela que “[e]m *The turn of the screw* (*A volta do parafuso*), Henry James triunfa o suficiente sobre sua inevitável ostentação e prolixidade para criar uma atmosfera de fato poderosa de ameaça sinistra [...]”, ou seja, James, que era americano, mas transitava entre os Estados Unidos e a Europa, revela em seu romance dois fantasmas como os elementos puramente sobrenaturais através da ambientação criada a

partir de seus jogos de linguagem.

A primeira aparição fantasmagórica ocorre no terceiro capítulo do romance. A narradora, após uma ligeira conversa com Mrs. Grose, a mulher que há muito ali trabalhava, sobre o fato de o menino Miles ter sido expulso da escola em que frequentava, começa a digredir e relatar seus pensamentos acerca dos comportamentos das duas crianças, refletindo “de que forma o futuro áspero (pois todos os futuros são ásperos) iria tratar aquelas criaturas...” e como esse futuro hipotético “[t]alvez, mesmo, as ferisse.” (JAMES, 2010, p. 35). A mulher também menciona o que ela nomeia de “minha hora”, momentos após o chá em que ela aproveita sua própria companhia. Por ironia ou resposta intuitiva, ela relata que “[u]m dos pensamentos que me acompanhavam nessas caminhadas – e que não me abstenho, agora de notar – era que seria tão encantador se eu me encontrasse subitamente com alguém. Alguém apareceria, de repente, na volta do caminho e ficaria a fitar-me, sorrindo, com ar de aprovação.” (JAMES, 2010, p. 37). O (des)encanto surge quando Peter Quint, um dos antigos funcionários da mansão de Bly, abruptamente aparece no alto de uma das torres da mansão, e a narradora conta que o que sentiu “foi a sensação de que a minha fantasia, num abrir e fechar dos olhos, se tornara real.” (JAMES, 2010, p. 37). O fato é que a fantasia que a mulher esperava tinha tons positivos e Peter Quint quebrava com suas expectativas, causando-lhe assombro e reprovação.

Desta primeira aparição de Quint, extraímos o que Roas defende em seu capítulo *O fantástico como desestabilização do real: elementos para uma definição* (2014). O irreal, que aqui consideramos ser o fantasma de Peter Quint, aparece para desestabilizar a narrativa real de uma jovem que caminha trivialmente para espairer. Aqui percebemos um “fantástico anunciado” pela narrativa da jovem preceptora. A partir da narração, há a reprodução do efeito do “fantástico anunciado” como tentativa de dramatização da ação da narradora. Isto acontece, pois a preceptora, em um evento real, possível e verificável descrito, que é o de caminhar pelos arredores da mansão, desestabiliza o real com seus pensamentos fantasiosos (JAMES, 2010, p. 37). Quando o fantasma de Quint subitamente aparece, a narrativa, que parecia comum, mas que já tinha o “fantástico anunciado” pelo tom da narradora, se torna fantástica de fato, pois este deteriora o pensamento fantasioso e o desordena, desestabilizando, assim, o real da narrativa.

A primeira aparição do fantasma de Mrs. Jessel acontece no sexto capítulo do romance. Desta vez, a preceptora, acompanhada da menina Flora, caminha pelo lago que tem nas redondezas da mansão “[...] e caminhamos meia hora, procurando os lugares em que havia sombra, pois que o sol estava ainda alto e o dia era excepcionalmente quente.” (JAMES, 2010,

p. 62) quando “[...] naquela posição, mesmo sem erguer os olhos, comecei a sentir a presença, a distância, de uma terceira pessoa.” (JAMES, 2010, p. 63). A narradora afirma que ela se convence do seu pensamento, pois há uma percepção para além dos sentidos, no entanto, tempos depois, quando ela narra a história dela, ela diz:

Lembro-me de haver pensado em todas as hipóteses, de haver dito a mim mesma que nada seria mais natural, por exemplo, do que o aparecimento ali de algum dos homens que trabalhavam na casa, ou mesmo um mensageiro, um carteiro ou um entregador de mercadorias, vindo da aldeia. Esse pensamento teve tão pouco efeito sobre a minha convicção real quanto mais convencida estava eu – mesmo sem olhar – do caráter e da atitude de nosso visitante. Nada mais natural que aquilo fosse justamente o que as outras, de modo algum, o eram. (JAMES, 2010, p. 63)

Nos trechos acima citados percebemos a instabilidade da narradora. No momento em que ela sofreu a ação dos fatos, ela relata não ter nenhum tipo de ambiguidade no que ela observa, no entanto, anos depois, com um devido distanciamento temporal do acontecido, ela rememora seus pensamentos, de que poderiam ser apenas “homens que trabalhavam na casa, ou mesmo um mensageiro, um carteiro ou um entregador de mercadorias, vindo da aldeia.” (JAMES, 2010, p. 63). A partir do que Roas (2014) pressupõe acerca do fantástico e do conflito de ideias do real e do sobrenatural que este produz, verificamos que nesta aparição fantasmagórica, as convicções são atrapalhadas pelo pensamento instável da narradora, causando ambiguidade das ideias e demonstrando que o que ela conta pode ser questionável, criando, assim, o “efeito fantástico” da narrativa.

O “efeito fantástico” é atingido por Henry James, pois além de abordar o conflito entre real e sobrenatural, sua narrativa segrega estes dois extremos, o que vemos, afinal, é uma construção linguística com uma relação de codependência. Em *Outra volta do parafuso* (2010), é possível separar visivelmente os dois pontos do conflito, mas sabemos que juntos eles produzem o tom da narração da preceptora. O sobrenatural é identificável a partir do que nomeamos “fantástico anunciado”, ou seja, a narradora faz uma digressão de seus pensamentos e aponta seus pontos de vista, criando, assim, o fluxo de consciência da narrativa.

No que diz respeito ao real, podemos citar uma de suas facetas: a do real extratextual, que está em conflito com o irreal (ROAS, 2014, p. 89). O real extratextual, de acordo com Romero (1997, p. 44), é “tudo [o] que poder ser apreendido na sua concretude”, ou seja, todo evento, ação ou objeto que liga a obra ficcional com características sobrenaturais ao mundo real e verificável. Roas (2014, p. 89) explica que isto acontece

[p]or que a narrativa fantástica, convém insistir, mantém desde as suas origens um constante debate com o real extratextual: seu objetivo primordial foi e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la. (ROAS, 2014, p. 89)

A narrativa fantástica permite a leitura do sobrenatural, pois este causa o conflito com o real. No entanto, narrativas deste cunho tendem a referenciar coisas do mundo real e verificável para que o caráter de verossimilhança seja atingido: “[a]s coincidências, que nos surpreendem na vida real com simetrias que não esperávamos encontrar, são um recurso estrutural óbvio na ficção, mas seu uso excessivo pode ameaçar a verossimilhança de uma narrativa.” (LODGE, 2020, p. 182), ou seja, o uso das alusões ao mundo real são artifícios comuns, em especial, na literatura fantástica. No entanto o seu uso é moderado para que a narrativa perca seu caráter verdadeiro.

Na obra jamesiana, este é um recurso recorrente em alguns capítulos, porém, de forma que não haja excessos. Percebemos que o uso está relacionado a alguns pontos específicos como o de delimitação de lugar, que caracteriza o espaço da narrativa. Desta forma, o real extratextual é apenas uma ferramenta de localização, enquanto o enredo sobrenatural se desenvolve para além do lugar.

Em *Outra volta do parafuso* (2010), averiguamos que há inúmeras referências de lugares localizados no mundo real. Três dos exemplos se encontram no seguinte trecho, localizado no prefácio, no momento em que a história é contextualizada:

O fato que se devia ter em mente era, por conseguinte, o de que a sua velha amiga, a mais moça de várias filhas de um pobre pároco rural, havia, aos 20 anos de idade, iniciado a sua carreira como preceptora, quando resolveu, apressadamente, seguir para **Londres**, a fim de responder pessoalmente a um anúncio que já a havia posto em breve contato epistolar com o anunciante. Este, tal como se apresentou aos olhos da candidata, numa vasta e imponente mansão em **Harley Street**, lhe pareceu perfeito cavalheiro, um homem solteiro ainda no vigor dos anos, uma figura, enfim, como jamais surgira, salvo em sonhos ou numa velha novela, diante de uma trêmula e ansiosa jovem recém-chegada de uma pequena localidade de **Hampshire**. (JAMES, 2010, p. 15, destaques nossos)

Nos grifos acima, o narrador do prefácio faz referência direta a três lugares: Londres, Harley Street e Hampshire. Londres é a cidade para onde a preceptora se desloca, enquanto Harley Street é uma localidade na área central da capital britânica conhecida por ser referência



em saúde. Hampshire, por fim, é um condado localizado ao sudeste da Inglaterra e tem como base de mercantilismo a agricultura e o turismo. Na página seguinte, o narrador continua:

Sua mansão de Londres estava repleta de lembranças de viagem e troféus de caça: mas era para a sua residência rural, uma antiga casa em **Essex**, que desejava que ela seguisse imediatamente.

Era tutor de dois sobrinhos, um menino e uma menina, filhos de seu irmão mais moço, militar, desde que os pais das crianças morreram na **Índia**, dois anos antes. (JAMES, 2010, p. 16, destaques nossos)

Novamente, no trecho anterior, o leitor reconhece referências a lugares no mundo real e extratextual. Estas referências permeiam a obra de cunho fantástico como tentativa de oscilação entre o ficcional e o não ficcional, e como elemento constitutivo na construção da instabilidade da narração. Adiante, no capítulo quatro, a narradora questiona: “Havia em Bly um “segredo” – **um mistério de Udolfo** ou algum insano, um parente a que ninguém se referia e que era mantido em insuspeitado confinamento?” (JAMES, 2010, p. 41, destaque nosso). A jovem preceptora de apenas 20 anos faz alusão a um clássico romance gótico do final do século XVIII, *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe.

A obra de Radcliffe é uma construção gótica que engloba todos os elementos propostos por Menon (2007, p. 30) para composição do texto gótico: temos uma ambientação tipicamente gótica, personagens góticos, temas que reforçam o gótico, como a morte, o aprisionamento e o sobrenatural, que é explicado de forma racional. Em muito, o romance de Ann Radcliffe se assemelha ao romance jamesiano *Outra volta do parafuso* (2010). Ambos tratam de uma mulher jovem que parte de uma área rural e se desloca para fora deste lugar rumo ao desconhecido. As duas personagens também ficam, de certa forma, aprisionadas nestes locais, sem a possibilidade do contato externo (são poucas as exceções em *Outra volta do parafuso* (2010) em que a preceptora tem contato com o mundo externo, por exemplo, as vezes em que ela vai para igreja). A sutileza da referência direta ao romance radcliffeano demonstra uma aproximação com a realidade referencial e com o romance da época que o antecede.

Lovecraft (2020, p. 77) afirma que a obra jamesiana é hermética e se calca nas “sutilezas discursivas” para trazer o enigmático tom sobrenatural para a narrativa. As sutilezas discursivas das quais Lovecraft dissertava no começo do século XX são as escritas que, no contexto literário atual, seriam chamadas de “floreadas” ou “com arabescos”, por conta da intensa (e rápida) descrição dos cenários e acontecimentos, além das modulações que a personagem faz em relação ao não ver, mas sentir e ao não ouvir, mas perceber, da mesma forma que falam da

escrita de Edgar Allan Poe. Em *Outra volta do parafuso* (2010) as sutilezas discursivas são ainda mais aparentes nos momentos que precedem a aparição do sobrenatural na narrativa. Na segunda manifestação sobrenatural de Peter Quint, que acontece no quarto capítulo do romance, por exemplo, o leitor tem o detalhamento dos acontecimentos:

Ao descer para encontrar minha amiga no hall, lembrei-me de um par de luvas que precisara de alguns pontos e que me fora devolvido – com uma publicidade pouco edificante, talvez – enquanto fazia companhia às crianças durante o chá, servido, aos domingos, por exceção, naquele frio e claro templo de mogno e bronze – a sala de jantar das pessoas “grandes”. Havia deixado lá as minhas luvas e fui apanhá-las. O dia estava bastante cinzento, mas ainda não havia cessado a luz da tarde, o que me permitiu, ao transpor a porta, não apenas reconhecer as minhas luvas, que estavam sobre uma cadeira junto a uma grande janela, como, também, notar a presença de uma pessoa no outro lado da janela, a olhar para dentro através da vidraça. (JAMES, 2010, p. 45)

Os períodos acima reiteram a ideia postulada por Lovecraft (2020, p. 77), de que a escrita de James é complexa, no entanto, cheia de detalhes. As sutilezas discursivas se camuflam de inúmeras descrições do ambiente, que é classicamente gótico e propício para os eventos do romance, das ações da personagem principal e dos outros personagens menos desenvolvidos, além das digressões que são comuns para anunciarem o fantástico da narrativa. É através da complexidade da escrita de Henry James que se revela o sobrenatural na narrativa e incita certa instabilidade entre o real e o irreal, criando o “efeito fantástico” de que Roas (2014, p. 89) trata.

Roas (2014, p. 89) e Lovecraft (2020, p. 77) se interligam e se correlacionam, pois, a intensa descrição permite que o “efeito fantástico” marque o tom instável da narradora em *Outra volta do parafuso* (2010). Os fantasmas, que são os dois elementos-chave causadores deste efeito, são responsáveis por desestabilizar os personagens e a narrativa. Estes fantasmas carregam diversas cargas semânticas durante o percurso da obra, e seus significados verbalizados demonstram, assim como a epígrafe deste capítulo nos revela, o horror desta sociedade que lida com os efeitos e eventos tácitos, que ora se apresentam como sobrenaturais, e outrora são compreendidos como reais, com explicações plausíveis no campo da ciência.

## **2.2. Aparições fantasmagóricas como eventos sobrenaturais**

Tendo em vista os fantasmas como os elementos constitutivos da narrativa jamesiana, pensemo-lo em sua gênese. Rodolpho (2012, p. 80), ao iniciar uma discussão sobre a fantasia e a insurgência do termo, aponta que o “fantasma” está ligado à fantasia, pois conforme os

escritos platônicos acerca do tema em *República*, livro II, 382e<sup>14</sup>, a expressão era “usad[a] com o mesmo sentido um pouco antes nesse diálogo (382a2) ao tratar da ilusão que os deuses podem provocar apresentando-nos coisas falsas, processo que resulta em tais fantasias ou *phantásmata* (plural de *phántasma*)”.

A autora comenta que Platão estipula a definição de fantasma próxima à de fantasia, pois ele o entende enquanto “imagem falsa”: “Na primeira passagem [Rodolpho mostra três passagens], o conceito de fantasma significa algo como “aparência”, cuja tradução adotada designa por “imagem falsa.” (RODOLPHO, 2012, p. 82). Em *Outra volta do parafuso* (2010), verificamos que há a “aparência/ imagem falsa” deste ser sobrenatural, que é criada através da narrativa instável da preceptora. Yi-Fu Tuan (2005, p. 179), de maneira oposta a Rodolpho (2012, p. 82), define fantasmas deste modo:

Os fantasmas são pessoas mortas que, em algum sentido, ainda estão vivas. Eles podem ser conhecidos somente pelos seus efeitos, como uma porta que range ou uma doença repentina. Podem aparecer como sombra ectoplásmica ou névoa. Podem ter forma e expressão humana reconhecíveis, mas carecem de materialidade total de um ser humano vivo. Podem parecer enganosamente normais e íntegros como uma pessoa sentada ao lado. Ou podem ser zumbis, os mortos-vivos. (TUAN, 2005, p. 179, grifos nossos)

Tuan (2005, p. 179) nos apresenta e caracteriza os fantasmas de seis formas diferentes (grifos da citação anterior). Em primeira instância, ele dialoga com o pensamento ocidental característico do século XIX, no contexto em que *Outra volta do parafuso* (2010) foi produzido. Havia a crença de que os fantasmas eram pessoas que ressurgiam do mundo dos mortos para assombrar os vivos, como forma de acerto de contas.

Logo após, o autor comenta sobre os efeitos fantasmagóricos, que são comuns em histórias deste cunho. A título de exemplificação, o conto *Casa assombrada* (2015), de Virginia Woolf, tem uma descrição do ambiente tipicamente gótico que comporta um casal de fantasmas. A ambientação é feita a partir dos efeitos que esses seres causam, portanto há a menção de sombras produzidas por eles, além do clássico efeito de que a morte circunda o local.

Em *Outra volta do parafuso* (2010), assim como na obra de Woolf, os fantasmas produzem o efeito de morte e desespero, mas o clima muda na quarta aparição. Quando Quint aparece no meio da escada próximo à janela (JAMES, 2010, p. 85), a preceptora exclama que

---

<sup>14</sup> Referência à paginação da edição de Stephanus, em que foi publicado os trabalhos completos de Platão em 1578, pelo editor Henri Estienne (1528 – 1598), conhecido pelo seu nome em latim, Henricus Stephanus. Esta referência indica a página e a seção em que se encontra na edição de Stephanus.

deixou de sentir assombro e medo, e mesmo sentindo angústia naquele momento, ela não havia sentido o terror que antes houvera sentido. Os efeitos dos quais Tuan (2005, p. 179) trata têm papel essencial na construção da personalidade dos personagens e também são importantes na manutenção do “efeito fantástico”, pois estes causam instabilidade na narrativa.

Tuan (2005, p. 179) explica, ainda, que os fantasmas, em sua concepção, podem tomar forma de sombras ou névoa, revelando seu possível caráter de invisibilidade, ou ter expressão humana e ser facilmente identificado por quem o vê. No romance de James, em um primeiro momento, a preceptora tem a certeza de que o que viu é um fantasma, pois ela ainda não o reconhece enquanto pessoa. No entanto, ao conversar com Mrs. Grose, a governanta da casa, ela o identifica como antigo funcionário e morador do local, revelando que há a percepção antropomorfizada do sobrenatural na narrativa, conforme Tuan (2005, p. 179) descreve.

Por fim, quanto a suas características, Tuan (2005, p. 179) afirma que os fantasmas podem aparecer tanto como uma pessoa íntegra, que é o que a preceptora de *Outra volta do parafuso* (2010) vê, mas também podem aparecer como mortos-vivos. Nazário (1998, p. 48), ao apresentar uma vasta explicação sobre os “monstros” clássicos da literatura de horror e separá-los em cinco categorias, localiza os fantasmas como um monstro antropomórfico, que pode ter inúmeras formas, como as de um homem desfigurado, um autômato, uma aparência sobrenatural, ou um zumbi, reafirmando Tuan (2005, p. 179). Por esse viés, podemos reiterar que os fantasmas de James são monstros antropomórficos com características puramente humanas.

Historicamente falando, estes seres causam medo em muitas culturas ao redor de todo o mundo há muitos anos, mas, de acordo com Tuan (2005, p. 197),

E pode bem ser que os encontros mais amedrontadores com os fantasmas tenham ocorrido a partir do século XVIII, uma época em que a crença neles, embora diminuindo, de modo algum tinha desaparecido. Isto está bem claro: a razão por que as histórias sobrenaturais produzem tão grande terror deve-se a um profundo *insight* psicológico, que é produto da sensibilidade moderna. (TUAN, 2005, p. 197)

A sociedade moderna do século XVIII era um povo movido a crenças, em especial no que se diz respeito ao sobrenatural. Deste pensamento surge o conflito entre aquilo que aparenta ser sobrenatural e as respostas científicas dadas a esses acontecimentos (FABRE, 1991). De acordo com Goimard (2003, p. 323), “[a] crença em fantasmas vai mais longe; ela assume que a sociedade fez parte das fantasias, que as incluiu no sistema das coisas em que se deve

acreditar. Mas esta operação, por sua vez, só foi possível porque certas produções fantasmáticas têm um poder de convicção particular.”<sup>15</sup> Ou seja, existia a crença no sobrenatural porque as sociedades eram convencidas pelas histórias contadas e concediam espaço para que estas narrações fantasmagóricas fossem disseminadas.

Ademais, “[a] erudição sobre fantasmas foi especialmente rica durante a era vitoriana.” (TUAN, 2005, p. 197). Henry James, que transitava pelo Velho e pelo NovoMundo, e passou algum tempo em Londres como morador, possivelmente vivenciou este clima. De acordo com Briggs (1977, p. 113),

De fato, existe uma ligação mais estreita entre os esboços de viagem de James e as suas histórias de fantasmas do que tem sido geralmente reconhecido. James, um observador encantado, visitou as paisagens que viu com espíritos fictícios ou históricos [...] Foi em Haddon Hall que James se sentiu mais profundamente comovido pelo "espírito da cena", e o seu relato da experiência antecipa vivamente um dos maiores momentos da ficção fantasmagórica: quando a governanta em *Outra volta do parafuso* (1898), vagueando pelos jardins de Bly no crepúsculo da noite e sonhando em ir subitamente ao mestre, quando vislumbra a terrível figura de Peter Quint sobre a torre.<sup>16</sup> (BRIGGS, 1977, p. 113)

James, assim como outros autores, retira inspiração de suas vivências para a produção de uma obra. Ao visitar Haddon Hall, no Reino Unido e, segundo Briggs (1977, p. 113), se comover pela cena e produzir o romance, James prova que sua experiência era inglesa, além da americana. Os fantasmas já eram temas de diversas produções antes de James visitar Haddon Hall e escrever *Outra volta do parafuso* (2010), no entanto, sua produção revela o que Briggs (1977) comenta, que as histórias de fantasmas foram perpetuadas como produções que são apreciadas até os dias de hoje. Briggs fala do século XX, mas no século XXI os fantasmas ainda têm espaço nas produções artísticas. A título de exemplificação, no ano de 2020, foi lançada a segunda temporada de uma série televisa chamada *The Haunting of Bly Manor*, inspirada diretamente no romance jamesiano.

Tendo em vista os fantasmas como fatores determinantes e responsáveis pela

<sup>15</sup> “La croyance aux fantômes va plus loin; elle suppose que la société a fait une part aux fantômes, qu'elle les a inclus dans le système des choses qu'il faut croire. Mais cette opération à son tour n'a été possible que parce que certaines productions fantasmagoriques ont une puissance de conviction particulière.” (GOIMARD, 2003, p. 323)

<sup>16</sup> “In fact, a closer connection exists between James's travel sketches and his ghost stories than has generally been recognized. An enchanted observer, James peopled the sights he saw with fictional or historic spirits [...] It was at Haddon Hall that James felt most deeply moved by 'the spirit of the scene', and his account of the experience vividly anticipates one of the greatest moments in ghostly fiction: when the governess in *The Turn of the Screw* (1898), wandering through the gardens of Bly in the evening twilight and dreaming of coming suddenly upon the master, instead glimpses the appalling figure of Peter Quint upon the tower.” (BRIGGS, 1977, p. 113)

instabilidade e ambiguidade da narrativa, Goimard (2003, p. 324) comenta que “[o] fato é que os homens parecem capazes de produzir fantasias tão convincentes, mesmo no estado de vigília, que perturbam sua adequação à realidade.”<sup>17</sup> Em outros termos, os homens criam fantasmas para atralhareem ou satisfazerem a sua realidade. Citando como exemplo, eles criaram fatores fenomenológicos como o de estrelas-cadentes, que na realidade são fragmentos de asteroides que entram em inflamação ao atingirem a camada da atmosfera, para que pudessem se maravilhar com o fenômeno de tempos em tempos.

Dessa forma, percebemos que os fantasmas podem ser uma idealização da narradora, do leitor ou uma criação jamesiana para instabilizar o pensamento ocidental, uma vez que a sociedade ocidental não acreditava em fantasmas, enquanto o restante do mundo os lia de diversas maneiras em suas respectivas culturas:

Todas as sociedades humanas acreditaram em fantasmas, e a nossa é a primeira que não acredita mais neles ou finge não acreditar. Até nós, as fantasias eram reconhecidas senão como realidades, pelo menos como fatos culturais, que é quase o mesmo. Como tais, foram classificados, listados; toda uma geografia imaginária foi construída, onde cada civilização mantém seu caráter específico, mas onde não é difícil ver sobreposições.<sup>18</sup> (GOIMARD, 2003, p. 325)

A partir do século XX, as aparições fantasmagóricas passaram a ser oficialmente consideradas fatos culturais e somente o ocidente não acreditava na existência dos fantasmas. Goimard (2003, p. 325), ao lançar uma discussão sobre o caráter de aparição dos fantasmas, afirma que estes seres, na psicologia clássica podem estar ligados ao imaginário daquele que o proclama, ou seja, em *Outra volta do parafuso* (2010) as criaturas podem estar fundadas no imaginário da jovem preceptora. De acordo com Goimard (2003, p. 325):

A psicologia clássica opôs-se à imaginação reprodutiva (ou memória de imagens) e à imaginação criativa. Correndo o risco de parecer antiquado, assumiremos esta distinção, que nos parece apropriada. O tema característico da **imaginação criativa é o monstro**; o da **imaginação reprodutiva é o fantasma**; entre os dois, **o grau zero da aparência, a criatura invisível**. Na maioria das vezes, os seres que nos aparecem em sonhos são percebidos como fantasmas quando os conhecemos antecipadamente, quando nos são familiares

---

<sup>17</sup> “Reste que les hommes paraissent aptes à produire des fantasmes comme convaincants, même à l'état de veille, pour troubler leur adéquation à la réalité.” (GOIMARD, 2003, p. 113)

<sup>18</sup> “Toutes les sociétés humaines ont cru aux fantômes, et la nôtre est la première qui n'y croit plus ou feint de ne plus y croire. Jusqu'à nous les fantasmes ont été reconnus sinon comme des réalités, du moins comme des faits de culture, ce qui revient à peu près au même. À ce titre, ils ont été classés, répertoriés; toute une géographie imaginaire s'est édifiée, où chaque civilisation garde son cachet spécifique, mais où il n'est pas difficile d'entrevoir des recoupements.” (GOIMARD, 2003, p. 325)

e quando toda a sua estranheza reside no seu modo de aparecer; há exceções que serão notadas mais tarde.<sup>19</sup> (GOIMARD, 2003, p. 325, destaques nossos)

Conforme o pesquisador define e divide em categorias na psicologia clássica, os fantasmas podem se manifestar no imaginário como monstros, espíritos ou apenas como uma criatura invisível. Deste modo, Nazário (1998) o entende como monstro antropomórfico, enquanto Rodolpho (2012), cunhada nas ideias platônicas, o relaciona com uma imagem falsa, como um ser invisível e Goimard (2003), em se tratando de uma imaginação reprodutiva, ou seja, da faculdade mental natural de criar e reproduzir imagens, associa a aparição com o fantasma. Goimard (2003, p. 325-326) anuncia, ainda, que as aparições fantasmagóricas pronunciam duas funções distintas: a primeira é a de que estes seres sobrenaturais vêm para trazer informações aos seres vivos e a segunda é a de que eles vêm para revelar o futuro, ou anunciar uma traição.

De forma oposta ao pensamento goimardiano, os fantasmas de Henry James não trazem informações do mundo dos mortos e nem da realidade em que viviam antes de morrerem, uma vez que nas oito aparições ao longo do romance, Peter Quint e Miss Jessel não pronunciam e não gesticulam nenhuma palavra; são aparições silenciosas, mas que causam tormento e alerta à narradora. No entanto, em uma leitura enviesada, eles podem ser símbolos de uma morte previamente anunciada, que acontece no último parágrafo da obra de James ou, no pensamento da narradora, um alerta de algo ruim que pode acontecer a qualquer momento.

Verificamos que do mesmo modo que o fantástico é anunciado ao longo de toda a narrativa e, principalmente, antes do momento em que o fantasma aparece para a narradora, existe uma insistência, por parte da preceptora de ter contato com esses fantasmas:

O leitor poderá imaginar o que foram, depois dessa noite, todas as minhas outras noites. Permanecia sentada, com frequência, até Deus sabe que horas! Escolhia os momentos em que minha companheira de quarto [a menina Flora] dormia profundamente para sair, sem ruído, para o corredor, chegando até o lugar em que, na última vez, encontrara Quint. Mas jamais o encontrei de novo lá, podendo mesmo dizer que jamais tornei a deparar com ele dentro da casa. (JAMES, 2010, p. 89)

---

<sup>19</sup> “*La psychologie classique opposait l'imagination reproductrice (ou mémoire des images) et l'imagination créatrice. Au risque de paraître vieux jeu, nous reprendrons cette distinction qui nous semble adaptée. Le thème caractéristique de l'imagination créatrice, c'est le monstre; celui de l'imagination reproductrice, c'est le fantôme; entre les deux, le degré zéro de l'apparition, la créature invisible. Le plus souvent, les êtres qui nous apparaissent en rêve sont perçus comme fantômes quand nous les connaissons d'avance, qu'ils nous sont familiers et que toute leur étrangeté réside dans leur mode d'apparition; il y a des exceptions qui seront notées plus loin.*” (GOIMARD, 2003, p. 325)

A preceptora se dirige para o lugar em que houvera visto Peter Quint anteriormente e, depois de dez noites se dirigindo para o local, em uma busca incansável para ver o fantasma novamente e confrontá-lo, ela acaba encontrando, ao pé da escada, Miss Jessel. Pela narrativa da jovem preceptora, o leitor entende que ela buscava, de alguma forma, ter contato com esses fantasmas, reforçando assim o “efeito fantástico” criado a partir de seu fantástico “anunciado”.

Os fantasmas de *Outra volta do parafuso* (2010), de acordo com o pensamento de Goimard (2003, p. 326) poderiam ser considerados como uma subcategoria das aparições fantasmagóricas, os espíritos que aparecem aos seres humanos: “[o]utra categoria de visões, mais difícil de definir, é a dos espíritos. São seres não humanos, geralmente invisíveis aos homens, e que se tornam momentaneamente visíveis.”<sup>20</sup> (GOIMARD, 2003, p. 326), no entanto, quando o autor propõe esta leitura, ele especifica mais adiante que estes espíritos podem estar ligados ao sentimento de desejo e à dicotomia bem e mal, anjos e Satanás. O romance jamesiano não suportaria uma leitura através da perspectiva da religião, ou seja, não conseguiríamos sustentar tal ideia de espíritos dentro de *Outra volta do parafuso* (2010). No entanto, podemos pensar, especular e dissertar sobre as crenças da época, excluindo os preceitos religiosos e lendo os fantasmas como aparições.

Dessa forma, os fantasmas são seres invisíveis e aparecem ocasionalmente para reforçar o tom sobrenatural da narrativa, que é criado pela própria narradora, causando, por consequência, o efeito fantástico instável da narrativa. Além da instabilidade causada pela narração da preceptora, há em *Outra volta do parafuso* (2010) uma instabilidade estética, considerando as aparições dos fantasmas.

Miss Jessel e Peter Quint aparecem, ao todo, oito vezes ao longo de vinte e quatro capítulos, todavia, há algumas aparições muito perto uma da outra, como a primeira e a segunda, que estão nos capítulos 3 e 4, e algumas muito espaçadas, como a quinta e sexta, que estão nos capítulos 10 e 15, respectivamente. Trata-se de um atributo estético criado por James, cuja intenção se fixa na captação do leitor, uma vez que a instabilidade vai além texto, passando às margens da criação estética.

Refletir sobre a construção estética elaborada pelo autor permite que a obra seja vista através de um viés diferente. De acordo com Simões (2007, p. 66),

[...] o fantástico extravasa o domínio estritamente literário a partir do qual muitas vezes é abordado, emergindo nas mais diversas artes, pelo que é

---

<sup>20</sup> Une autre catégorie de visions, plus difficile à définir, est celle des esprits. Ce sont des êtres non humains, généralement invisibles aux hommes, et qui se rendent momentanément visibles. (GOIMARD, 2003, p. 326)



indispensável perspectivá-lo genericamente enquanto “categoria estética”, ou seja, enquanto específica modificação do belo. A designação “categoria estética” (difundida por Charles Lalo, entre outros) surge [...] como uma qualidade que reúne um *ethos* específico, um sistema de forças estruturadas e um tipo especial de valor [...]. (SIMÕES, 2007, p. 66)

Deste modo, o fantástico se modela nas mais diferentes formas e possibilita diferentes leituras, tendo em vista que por si só, é considerada uma forma de modificar o belo, de remodelar a realidade. Partindo deste possível artifício da escrita fantástica, percebemos que *Outra volta do paraíso* (2010) é pautado na leitura dos fantasmas como elementos que desestabilizam a narrativa linear e estes, em uma leitura como monstros antropomórficos, conforme Nazário (1998) categoriza, “alteram a ordem, o equilíbrio e a composição”, de acordo com Simões (2007, p. 73).

Em virtude de os fantasmas serem lidos como os seres antropomórficos capazes de causar a instabilidade da narrativa do romance, pensemo-los em duas lacunas distintas e causadoras da ambiguidade jamesiana: 1) como seres sobrenaturais desestabilizadores do real e 2) como alucinações e criações imaginárias (delírio) da preceptora. Ambas ideias foram anteriormente defendidas por grandes estudiosos, como Brooke-Rose (1983), Kenton (1924) e Wilson (1934). Assim, a partir do conflito do século XIX, conduziremos a discussão acerca dos dois possíveis tipos de aparições de *Outra volta do paraíso* (2010).

Briggs (1977, p. 25) afirma que “[a]s histórias de fantasmas são tão velhas e até mais velhas que a literatura, e em muitas sociedades pré-alfabetizadas em todo o mundo, fantasmas agiam como protetores e guardiões dos valores sociais e da sabedoria tradicional.”<sup>21</sup> No entanto, conforme os tempos passaram e as crenças humanas foram se modificando, os indivíduos passaram a acreditar na existência de seres mágicos visíveis e invisíveis, que “parte[m] de um esquema total de estados físicos e espirituais em que os espíritos dos mortos, assim como outros poderes, têm, funções vitais a cumprir.”<sup>22</sup>

Isto posto, os fantasmas passaram de “seres bons” a “seres maus” e a serem intitulados e reconhecidos como os “mortos sem túmulo”, ou seja, se caracterizavam por pessoas que morriam e continuavam vagando pelo mundo real. Tendo em vista estas definições, argumentaremos sobre os dois possíveis modos de se lerem os fantasmas: como seres sobrenaturais que aparecem no decorrer da narrativa para pôr a concepção de real em xeque

<sup>21</sup> “Ghost stories are as old and older than literature, and in many preliterate societies all over the world ghosts act as the protectors and guardians of social values and traditional wisdom.” (BRIGGS, 1977, p. 25)

<sup>22</sup> “part of a total scheme of physical and spiritual states in which the spirits of the dead, as well as other powers, have vital functions to fulfil.” (BRIGGS, 1977, p. 25)

com o intuito de criar o “efeito fantástico”, ou como alucinações e delírios criados no imaginário de um indivíduo como produto das condições de sua existência.

De acordo com Brooke-Rose (1983, p. 135), a maior ambiguidade que permeia *Outra volta do parafuso* (2010) é a referente a leitura dos fantasmas como alucinações (por um viés psicanalítico) e a de aparição sobrenatural (como fruto do conflito do século XIX). A autora afirma, ainda, que não é possível psicanalisar um personagem ou uma situação ficcional. No entanto, é factível olhar e analisar o texto com uma interpretação psicanalítica (BROOKE-ROSE, 1983, p. 158).

Deste modo, pensemos os fantasmas jamesianos como criações imaginárias, que não têm correspondência com o mundo real, apenas condizem com a realidade da psique do indivíduo que os geram e conceituam no cenário fictício. Em uma leitura através da psicanálise clínica, Freud discorre pela primeira vez sobre o que seria futuramente chamado de *Complexo de castração* em 1909, quando fala sobre o caso do *Pequeno Hans*, um menino que encontra Freud aos cinco anos e é analisado devido a uma grande preocupação do pai, pois o menino tinha aversão a cavalos e medo de andar nos meios de transporte guiados por eles. Além disso, o menino tinha uma tendência de gostar muito da mãe no sentido erótico: “deitar com o pai e a mãe é, para Hans e para qualquer criança, uma fonte de impulsos eróticos.” (FREUD, 2015, p. 138)

Assim, os fantasmas também podem estar ligados com o pensamento de castração, pois a partir do momento que alguém perde o contato com algum indivíduo, ele é calcado a viver sem parte de alguém que apreciava. Peter Quint e Miss Jessel podem ter sido “castrados” da vida das duas crianças, e, portanto, retornam em uma nova forma (que pode ser configurada pela narradora como fantasmas) para que possam dar continuidade ao cuidado e guarda que tinham por Miles e Flora.

Por conseguinte, Freud chegou à conclusão de que o menino não tinha medo dos cavalos, mas medo do “grande pênis” que é associado ao animal, e como sua mãe era uma pessoa grande, ele imaginava que a figura do dela poderia se assemelhar ao do animal. Desta forma, surgem suspeitas de um *Complexo de Édipo* e, principalmente, do *Complexo de castração* freudianos. Autores como Nasio (2007) e Lacan (1967), posteriormente a Freud, desenvolveram teorias que explicassem o fenômeno tendo como ponto de partida a literatura.

Nasio (2007) comenta o complexo da castração tendo Édipo como ponto de partida. A tragédia de Sófocles relata a história de Édipo, que é questionado pela multidão tebana sobre a praga que assolou a cidade. Édipo, então, envia seu cunhado Creonte ao oráculo de Delfos que

regressa dizendo que o oráculo afirmou que a praga se findaria quando o assassino do antigo rei, Laio, fosse descoberto e expulso de Tebas. Sabendo disso, Édipo diz que irá resolver tal caso para que seu povo se livre da maldição. Ele manda chamar, então, Tirésias, o profeta cego, que a princípio se nega dizer quem foi o assassino, lamentando o fato de saber a verdade, no entanto, ao ser ameaçado e amaldiçoado por Édipo, que o acusa de ser o assassino, ele diz que é Édipo o assassino do rei.

Édipo se enfurece e Tirésias solta um último enigma, dizendo que o assassino do antigo rei acabaria sendo pai e irmão de seus irmãos. Jocasta, esposa de Édipo, entra na conversa e afirma que o rei foi morto por um grupo de ladrões pouco antes de Édipo chegar a Tebas. Ele diz, então, a Jocasta que, quando era príncipe em Corinto, havia ouvido boatos de que ele não seria filho da realeza, então viajou ao oráculo de Delfos para conseguir respostas e este lhe respondeu que ele havia de matar seu pai e dormir com sua mãe. Ouvindo isso, ele fugiu de Corinto, sua casa, em direção a Tebas, onde foi encontrado por viajantes que assediaram e zombaram de sua presença e, em reação, ele matou os viajantes. Ocorreria que um dos viajantes era o rei de Tebas, seu pai.

Édipo manda chamar o único homem que sobreviveu ao ataque, um pastor, esperando que o homem não o reconhecesse. Édipo descobre por um mensageiro que seu pai, Políbio, rei de Corinto, havia morrido e regozija-se com a notícia que descartava a possibilidade dele ter matado seu pai e estar dormindo com sua mãe. No entanto, o mensageiro avisa que ele não deve se preocupar que Políbio e Mérope não são seus pais biológicos, assim o pastor que havia sobrevivido descobre que Édipo chegou a Corinto como órfão. Percebendo quem ele é e quem são os seus pais, Édipo grita quando, finalmente, entende que matou seu pai e foge de novo para Corinto. Um segundo mensageiro entra na cena e descreve o que vira: Jocasta se enforcou, e Édipo, encontrando-a morta, arrancou os alfinetes dourados do seu manto e furou os seus próprios olhos.

Deste modo, Édipo passa pelo processo de castração por ter sentido atração por sua mãe, casado e tido filhos com ela. Isso acontece porque ele conviveu parte de sua vida com a ausência: a ausência de seus pais biológicos, mesmo sem saber da existência deles, a ausência de seus pais de criação, pois depois de saber do oráculo de Delfos que ele mataria seu pai e dormiria com sua mãe, fugiu de sua casa em Corinto. Jocasta entra na história como uma personagem que preenche essa lacuna de figura feminina que ela não tinha há muito tempo em sua vida. O personagem, que futuramente se torna um herói na narrativa, se mutila e, assim, viver com a ausência de órgãos tão importantes para a vida em sociedade como os olhos, pode

ser considerado o preço a se pagar pelos seus atos.

Assim como o que supostamente acontecesse em *Outra volta do paraqueto* (2010), Édipo é símbolo de um processo de castração. Ele, durante a narrativa, passa por diversos processos de perda: perde sua ligação com Tebas, pois foi tirado da cidade ainda bebê, perde contato com Corinto e com a família que o criou e descobre, ao final, que não teve contato com sua família biológica. Ainda, se mutila, criando a ausência de um órgão. Na obra jamesiana essa “castração” seria pela forma com a qual as crianças foram criadas, sem a presença de uma pessoa que fosse diretamente ligada a elas, uma vez que seus pais morreram e os seus guardiões também.

De volta ao tema proposto neste trabalho, Bulcão Nascimento (2010, s.p.) dialoga com a teoria freudiana em se tratando do complexo de castração e define o que é o fantasma:

O fantasma, propriamente falando, **constitui-se como uma defesa contra o real**. Ele é **uma espécie de tela que dissimula o encontro com o real** e o torna suportável ao sujeito. Em outras palavras, **há algo que vem do real que é intolerável ao sujeito, algo que ele deve mascarar, obturar**. Esta “coisa” **é a castração, é a falta primordial que bate à porta do sujeito desde seus primeiros momentos de existência**. Com efeito, é em razão do fato de que o objeto de satisfação falta (por exemplo, o seio da mãe) que a criança se torna um sujeito desejante. Se a mãe estivesse sempre lá, o sujeito não adviria jamais, pois não haveria o movimento inaugural da demanda. Suprido, o indivíduo permaneceria no estado de perpétua inércia. (BULCÃO NASCIMENTO, 2010, s.p., grifos nossos)

Neste sentido, Bulcão Nascimento (2010) entende fantasmas como “uma defesa contra o real”, ou seja, seu cunho de constituição se calca no real, mas como uma forma de desafio àquilo que pode ser verificável no mundo real, reafirmando o que Roas (2014, p. 111) declara acerca das obras de cunho fantástico:

Podemos afirmar, portanto, que a literatura fantástica oferece sempre uma temática tendente a contradizer a concepção do real. Por mais que saibamos quanto são fictícios os fatos narrados, o leitor deve contratá-los com sua ideia do real para avaliar na medida justa o que acontece na história narrada e, sobretudo, para compreender o que se pretende com a narração de tal história (alterar nossa noção do real). O fantástico, portanto, depende sempre do que consideramos real, e o real deriva diretamente daquilo que conhecemos. (ROAS, 2014, p. 111)

A ideia de fantasma como o elemento que desequilibra o real a partir da concepção que o leitor tem previamente do mundo se comunica com Roas (2014, p. 111) ao passo que somente no algo irreal ou sobrenatural como um fantasma pode desafiar as leis naturais comuns,

causando assombro no leitor e no apreciador do romance. Em *Outra volta do parafuso* (2010), portanto, os fantasmas de Peter Quint e Miss Jessel são a razão pelo qual a narrativa se desestabiliza dos eixos lineares.

Partindo do preceito de castração promulgado por Bulcão Nascimento (2010, s.p.), compreendemos a relação que há da teoria do autor com as teorias de Freud (2015), Lacan (1967) e Platão, conforme anteriormente discutimos segundo Rodolpho (2012), uma vez que Bulcão Nascimento (2010, s.p.) interpreta o fantasma como um ser ausente, que não está relacionado e não tem correspondência com o mundo real. Deste modo, o romance jamesiano se adequa ao uso deste ser ausente e não ausente, ou seja, da sua representação fictícia por meio de aparições fantasmagóricas.

O autor argumenta, então, que a perda deste estado inicial (de castração) pode ser se solidificar na narrativa, através de um fantasma, que se define, deste modo, como um ser ausente que está presente como uma figuração sobrenatural ou como uma imagem acústica daquilo que não se encontra mais ali. Assim, podemos, através da proposição de Bulcão Nascimento (2010), analisar, por um viés psicanalítico, as aparições fantasmagóricas em *Outra volta do parafuso* (2010). É importante ressaltarmos que assim como Brooke-Rose (1983) afirma que não argumenta a favor dos fantasmas como seres sobrenaturais ou como alucinações da preceptora, nós também não estamos fazendo um estudo unilateral e totalmente enviesado neste tipo de leitura do romance.

Lodge (2020, p. 42) afirma que:

Um acontecimento real pode ser – e em geral é – vivido por mais de uma pessoa ao mesmo tempo. Um romance pode apresentar o mesmo acontecimento sob diferentes perspectivas – mas apenas uma de cada vez. Em geral, mesmo um romance de narrativa onisciente, que descreve a ação a partir de uma altura divina, privilegia apenas um ou dois pontos de vista a partir dos quais a história pode ser contada e concentra-se no modo como os acontecimentos afetam esses pontos de vista. (LODGE, 2020, p. 42)

O pesquisador argumenta que na narração de um romance há pontos de vista diferentes. Na leitura, então, os pontos de vista são ainda mais diversificados a depender da área de estudos do leitor, de seu contexto histórico e social. Deste modo, objetiva-se aqui apresentar formas de interpretá-los e pontos de contato delineados por linhas de pesquisa diferentes.

A ausência poderia, de maneira evidente, ser tema do romance de Henry James, uma vez que se trata de uma história de duas crianças cujos pais e os dois funcionários que eram os

responsáveis por cuidarem destas crianças estão ausentes. Até certo ponto da narrativa entendemos que “estar ausente” seria um sinônimo por não existirem, mas ao passo que a história se desenvolve, percebemos que há tentativas de suprirem esta ausência, que está ligada ao fato de os quatro personagens estarem mortos.

A primeira tentativa de suprir a ausência desses pais é determinada pelo tio, que contrata uma jovem para tomar conta das duas crianças. O problema é que a jovem tem apenas 20 anos, ou seja, sem muita experiência de vida, que vem de um lugar longínquo para suprir a ausência de quatro pessoas. A jovem também tem partes de si ausentes durante a narrativa, parte da identidade dela não é revelada, pois não sabemos, por exemplo, o seu nome ou histórias que ajudem o leitor a decodificá-la. Natalie Prince (2008, p. 73) considera que narrativas deste cunho representam aquelas que se adequam ao fantástico puro, pois demonstram a invisibilidade deste indivíduo ausente (p. 74).

Calvino, em sua obra *Por que ler os clássicos* (2007), explica os motivos de se ler clássicos da literatura mundial. Adentro, em sua narrativa, aborda uma das obras mais célebres de Henry James, *Daisy Miller* (1878). A obra trata da jovem Daisy Miller, que fora expatriada dos Estados Unidos para o Europa, “aquele mundo ao qual Henry James pertenceu nos anos da juventude, de costas para a terra nativa e antes de se enraizar na ancestral pátria britânica.” (CALVINO, 2007, p. 176). A moça, que era liberal em seus costumes, não se encaixava nas condutas consideradas decentes para a sociedade vitoriana da época. Parte deste “mal”, considerado por James, de acordo com Calvino (2007, p. 178), vem do mordomo da casa dos Miller:

O pior veneno das intrigas com que os americanos da Europa castigam a família Miller é uma alusão contínua e obscura ao mordomo que viaja com eles e que – na ausência de mr. Miller – exerce uma autoridade não bem definida sobre mãe e filha. Os leitores de *A outra volta do parafuso* sabem quanto o mundo dos empregados domésticos pode encarnar para James a presença informe do “mal”. (CALVINO, 2007, p. 178)

Calvino comenta sobre como os mordomos são representações do mal nas obras de Henry James, tendo em vista que estes aparecem com uma certa recorrência em seus romances. Em consonância com o mordomo tem *Daisy Miller* (1878), temos a preceptora em *Outra volta do parafuso* (2010). Em ambas as histórias os mordomos são os responsáveis pelo cuidado com a família e, nesta via de sentido, a preceptora também seria a representação de algo ruim.

No entanto, retomando Bulcão Nascimento (2010, s.p.), o autor explica a possível

relação de os fantasmas serem, em seu ponto de vista, produtos de uma castração, ou seja, uma representação de uma perda embrionária e, então, podemos relacionar tal ideia com o contexto de *Outra volta do parafuso* (2010). Ao longo da narrativa percebemos que existe a notável necessidade da preceptora em cuidar e proteger as crianças dos males que ela diz ver dentro e fora da mansão.

No oitavo capítulo do romance, a jovem preceptora revela ao leitor que suas preocupações com as crianças ocupavam muito espaço em sua cabeça: “[c]oncordamos em que, com a repetição das visões – pois que aceitamos como coisa certa que se repetissem –, havia probabilidade de que me habituassem a elas, tendo eu então declarado que os meus riscos pessoais haviam passado a ser, subitamente, a menor das minhas preocupações.” (JAMES, 2010, p. 72)

No décimo capítulo, depois da quarta aparição do fantasma, desta vez o fantasma de Peter Quint, o medo de que a pequena Flora tenha sofrido alguma coisa por não se encontrar no lugar em que ela a havia visto da última vez se instaura e, somente momentos depois, quando ela vê a garota, ela se alivia de seus pensamentos:

A primeira coisa que vi, à luz da vela que eu deixara acesa, foi que a pequena cama de Flora estava vazia. Diante disso, contive a respiração tomada de todo o horror que, cinco minutos antes, eu pudera dominar. Lancei-me sobre o leito em que a deixara deitada – cujas cobertas estavam em desordem – e verifiquei que as cortinas haviam sido, enganadoramente, corridas. Logo – que alívio o meu! – os meus passos produziam um ruído em resposta: percebi um movimento na cortina da janela, e a menina, passando por baixo, surgiu do outro lado. (JAMES, 2010, p. 87)

Outro ponto interessante da preocupação da preceptora é que ela nunca consegue, de fato, dar atenção à dupla ao mesmo tempo, por isso o trabalho soa ainda mais árduo. Quando ela dá total atenção à menina, o menino fica sozinho (apesar da companhia de Mrs. Grose), e vice-versa. A jovem tem que se desdobrar em duas para suprir a ausência das pessoas que tomavam conta das crianças.

Quando a preceptora se inclina a dar atenção ao menino, percebemos que a menina sai de cena, o que prova que ela não é capaz de atender os dois ao mesmo tempo. Percebemos que há uma transição de eventos na narrativa: até o décimo terceiro capítulo do romance a atenção da preceptora é voltada especialmente para a garota e, a partir do décimo quarto capítulo, os olhos da preceptora se desvelam para o menino. Desta forma, percebemos que a narrativa se divide aproximadamente no meio, formando duas partes de duas pessoas diferentes para que a preceptora consiga narrar sobre os dois pontos da narrativa (Flora e Miles), de maneira

balanceada.

É no momento em que eles seguem em direção à igreja, em um domingo, que vemos os coadjuvantes da história serem alternados. Até então os relatos se voltavam para Flora, porém, no décimo quarto capítulo, a narrativa mostra como Flora já estava dispersa, enquanto Miles era o que prenunciava os eventos dos próximos capítulos: “[u]m domingo, pela manhã, seguíamos para a igreja. Miles caminhava ao meu lado, e Flora, acompanhada de Mrs. Grose, adiante.” (JAMES, 2010, p. 111). No mesmo capítulo Miles começa a tecer conversas com a preceptora, evidenciando este ponto.

No intermeio destas trocas de narrativas, percebemos que a preceptora não conseguia se sentir apta o suficiente para cuidar das duas crianças, revelando assim a falta dos antigos cuidadores da dupla. Neste sentido, o que Bulcão Nascimento (2010) argumenta se torna possível para esta breve leitura. Os fantasmas podem, dessa forma, serem as representações desta “castração”, ou seja, a preceptora, ao não conseguir manter o equilíbrio e lidar com Flora e Miles com o sentimento de insuficiência, uma vez que ela é apenas uma jovem para cuidar de duas crianças tão distintas e anteriormente cada uma tinha um responsável que faleceu, é ajudada pelos fantasmas de Miss Jessel e Peter Quint, que são adicionados à história para reestabelecerem o equilíbrio da narrativa.

Ao passo que a preceptora foca em uma criança e a outra fica no “esquecimento”, os fantasmas aparecem. Atormentada pelas suas memórias, no décimo quinto capítulo romance, após um longo fluxo de consciência questionando as ações das crianças e as decisões que deveria tomar, a narradora se encontra com a sexta aparição fantasmagórica (Miss Jessel). A particularidade desta aparição é que ela não estava atrás dos seus “discípulos”, como os chama em alguns momentos, não os acompanhava em nenhuma atividade, mas estava em um cemitério, em direção à casa, e se questionava a respeito da possibilidade de ir embora dali (JAMES, 2010, p. 118-119). Neste momento de introspecção aparece o fantasma, que depois se desvanece (p. 120) e o próximo momento da narrativa (décimo sexto capítulo) já é pensando novamente em Flora e Miles.

Os fantasmas, quando aparecem, quebram o pensamento linear da preceptora e fazem com que ela volte a pensar e agir imediatamente pensando nas duas crianças, como se fossem avisos para que ela se preocupasse ainda mais em não estar ausente para os seus dois discípulos. Desta maneira podemos entender que os fantasmas são uma forma de materializar os antigos funcionários e equilibrar o que foi rompido com a morte deles, quebrando, assim, a intensa relação de incompletude, pois quando a jovem preceptora aperta um parafuso (cuida de uma



criança), outro parafuso se afrouxa (a outra fica a sós).

No entanto, em um plano oposto ao da leitura psicanalítica, o fantástico atua como linguagem (SARTRE, 2005, p. 135) e o sobrenatural, dessa forma, exerce papel descritivo desta linguagem. O sobrenatural, portanto, se demonstra como um elemento da narração que pode ser tanto o causador do “efeito fantástico” (ROAS, 2014), ou ainda como uma crítica à sociedade do contexto de produção da época. Por via sociocrítica, Fabre (1991, p. 44) anuncia que o fantástico pode ser uma manifestação estética, ou seja, criado por um autor enquanto sujeito de uma sociedade de um determinado período (FABRE, 1991, p. 45).

De acordo com Roas (2014, p. 111), o grande efeito do fantástico é provocar e estimular a instabilidade da realidade, ou seja, colocá-la em debate. Neste sentido, o sobrenatural está dentro da narrativa fantástica como o elemento causador desta instabilidade. No entanto, Fabre (1991, p. 44) argumenta que:

1. Como seu parente próximo, o romance policial [parente do fantástico], ele desencadeia uma heurística, um questionamento implícito ou explícito sobre um saber, o da existência de um fenômeno sobrenatural. Mas longe de ser reduzido, como às vezes se diz, a uma hesitação intelectual, ele contesta, na experiência fundamental do medo e da vertigem do impossível, a partir do modo do “como se”, toda a personalidade do leitor. Minando um fenômeno total, ao mesmo tempo cognitivo, afetivo e conativo (estético), ele exige a intervenção de uma fenomenologia. (FABRE, 1991, p. 44)

Ao explicar sobre como o romance policial, que é um parente próximo do fantástico, é interpretado, Fabre comenta que estes gêneros questionam implícita ou explicitamente sobre a presença de algum saber ou a existência de uma criatura sobrenatural. Roas (2014, p. 93) também reafirma Fabre:

Torna-se evidente, então, que a narrativa fantástica se sustenta sobre a *problematização* dessa visão convencional, arbitrária e compartilhada do real. A poética da ficção fantástica não apenas exige a *coexistência* do possível e do impossível dentro do mundo ficcional, como exige também (e acima de tudo) o *questionamento* de tal coexistência, tanto dentro quanto fora do texto. (ROAS, 2014, p. 44, grifos do autor)

Roas (2014, p. 93), então, elenca três pontos importantes para o entendimento da funcionalidade do fantástico dentro da narrativa. Portanto, para o pesquisador, é necessário que a narrativa fantástica se sustente problematizando a visão corriqueira do real, exigindo a coexistência do real e do irreal e questionando esta existência. O sobrenatural agrega todas estas

características, uma vez que ele é parte crucial para a constituição da narrativa e do efeito fantástico.

### 2.3. As oito manifestações dicotômicas do sobrenatural

Assim, verificamos em *Outra volta do parafuso* (2010) que o sobrenatural também é dicotômico, pode ser interpretado tanto como uma criação que parte do imaginário da preceptora, quanto uma criação jamesiana com a intenção de retratar o sobrenatural como uma invenção capaz de desestabilizar uma narrativa linear. Uma vez explicados os dois pedestais desta dicotomia sobrenatural, pensemos, em um esboço geral, as oito aparições fantasmagóricas no romance de Henry James:

**1ª aparição sobrenatural:** o primeiro registro, localizado no terceiro capítulo da obra, relata a manifestação de Peter Quint. Esta aparição ocorre em um momento em que a preceptora está sozinha. Apesar de estar pensando nas crianças e dialogando consigo mesma sobre os motivos de que o menino Miles recebera uma carta de expulsão da escola, ela está a sós em “sua hora” e declara estar feliz por finalmente estar trabalhando em um lugar que permite que ela tenha liberdade de ser ela mesma. Deste modo, consideramos que esta manifestação é simplesmente *sobrenatural* e realça o efeito fantástico da obra.

**2ª aparição sobrenatural:** Peter Quint aparece novamente no quarto capítulo da obra. Desta vez a preceptora-narradora ainda assustada pela aparição anterior, revela que, possivelmente, Mrs. Grose esteja sentindo sua *ausência* (p. 41) e procura os motivos de tal aparência sobrenatural ter se revelado (p. 42). Ademais, ela declara que se sente angustiada ao perceber que um menino “tão perfeito” como Miles tenha sido expulso da escola, além de mostrar a intensa preocupação que ela sente com as crianças. A partir deste contexto, o fantasma surge na narrativa, ou seja, no instante em que ela reflete sobre a dupla e como ela pode, de alguma forma, estar ausente. Podemos, portanto, fazer uma *leitura psicanalítica* desta manifestação fantasmagórica.

**3ª aparição sobrenatural:** a terceira aparição, que ocorre no sexto capítulo do romance, mostra ao leitor Miss Jessel que, aparentemente, tinha um relacionamento com Peter Quint quando estavam vivos. Neste capítulo em que Miss Jessel aparece, uma nova face da preceptora é revelada, uma jovem mulher que se encontra em apuros, mas é apoiada por Mrs. Grose, a governanta da casa que não a julgava nem colocava sua sanidade mental em xeque (p. 55). A preceptora se vê em um momento de grande preocupação com Miles, pois em seu entendimento,

o fantasma de Quint (que aparecera anteriormente) procurava se aproximar do menino e ela tinha certeza de que o veria novamente em busca de Miles (p. 56).

A jovem cita, ainda, minúcias de Peter Quint que era um homem inteligente (p. 58) e foi morto por um ferimento na cabeça (p. 60). Ao tocar tanto no assunto da aparição anterior e de como ela temia que ele aparecesse novamente, a preceptora revela que quer se provar boa e suficiente para o trabalho demonstrando que é capaz de proteger as crianças de tal inimigo sombrio. Em um momento, seguido destes acontecimentos, Miss Jessel aparece. Consideramos essa aparição passível de uma *leitura psicanalítica*, pois a preceptora se prende em seus pensamentos protetores, de estar presente para as duas crianças para que não haja brechas para o aparecimento dos fantasmas.

**4ª aparição sobrenatural:** a quarta aparição fantasmagórica acontece no nono capítulo do romance. Após alguns dias, desde a última aparição de Miss Jessel, Peter Quint aparece novamente. Durante o hiato destes acontecimentos, a preceptora afirma que tinha alguns pensamentos estranhos em relação às crianças, uma vez que ela tendia a acreditar que as crianças eram cúmplices destas aparições e também viam o que ela via, no entanto, ocultavam esta informação (p. 80). Por conta disso, ela permanece em suspeita em relação ao comportamento dos seus pequenos discípulos. No decorrer deste capítulo a jovem enaltece a inteligência da dupla (p. 81-82) – Flora e Miles – e também insere no discurso um pouco de sua identidade (p. 82), contando ao leitor que também tivera irmãos e como os admirava, mas apesar da relação dos dois, ela não dava conta e quando um a mantinha ocupada, o outro aparecia. E, então, ao começar a rememorar os momentos de quando chegara em Bly, a preceptora faz uma descrição de ambiente tipicamente gótico e propício para a aparição sobrenatural, de acordo com Menon (2007): “[...] larguei o livro, levantei-me e, pegando um castiçal, saí resolutamente do quarto. Ao chegar ao corredor, que a vela mal alumia, fechei, sem fazer qualquer ruído, a porta atrás de mim.” (JAMES, 2010, p. 84). Neste momento aparece o fantasma de Peter Quint para assombrá-la novamente. Concluímos, desta forma, que, apesar de tanto se referir às crianças neste capítulo, ela focaliza na descrição deste espaço que se configura como *sobrenatural* na narrativa.

**5ª aparição sobrenatural:** esta aparição de Miss Jessel se encontra no décimo capítulo do livro e ela se configura da seguinte forma: devido ao contato com Quint da última vez, a preceptora tem medo de que algo aconteça com Flora, pois ao entrar em seu quarto, ela não se encontrava no local habitual, mas após segundos de busca, percebeu que a menina estava escondida atrás da cortina. A preceptora demonstra que está há dias sem dormir (p. 89), mas

ainda assim insistia em retornar ao local que houvera visto o evento sobrenatural. Em uma dessas idas *ao encontro* do fantasma que tinha visto, ela encontra o de Miss Jessel (p. 89). Mesmo que a construção do capítulo tenha girado em torno da menina, existe esta busca constante para ver este ser *sobrenatural*, talvez por acreditar que em algum momento conseguiria conter tais aparições, ou pelo fato de que o mistério atrai e, então, se forma o desejo de descobrir a verdade.

**6ª aparição sobrenatural:** esta, que acontece no décimo quinto capítulo, é considerada muito importante, pois Miss Jessel surge depois de vários momentos sem aparições sobrenaturais na narrativa. Desta vez, pensando em Miles, a jovem preceptora descreve o momento em que eles estão chegando à igreja (primeiro momento de contato com pessoas de fora da propriedade) e ela fica do lado de fora remoendo seus pensamentos da última conversa que tivera com Miles (p. 117). Miles dissera a ela que talvez fosse uma ótima ideia (e dever) que ela falasse com o seu tutor a respeito da sua situação (de ter sido expulso da escola). A preceptora se sente encapsulada por ver que o menino demonstra uma voz ativa na narrativa e aparenta ter a solução para o “caso” dele. Anterior a esta situação, a jovem moça havia revelado que é filha de um pároco e agora, na igreja, diante dos hinos religiosos, ela diz sentir um impulso que nunca sentira antes e teve uma vontade repentina de deixar todos ali e se dirigir para a cidade para resolver suas pendências com o seu patrão (p. 118).

No entanto, ao chegar em casa pensando em arrumar suas malas e fugir daquele lugar sem que ninguém soubesse sobre seu desaparecimento, a narradora é surpreendida. Ela se deixa cair no *hall* de entrada da casa, lugar em que antes “vira o espectro da mulher mais horrível do mundo” (JAMES, 2010, p. 119) e se assusta, caminhando, amedrontada, em direção à sala de estudos. Ela se depara novamente com Miss Jessel no meio do caminho. Assim, consideramos esta aparição mais um fruto de uma *leitura psicanalítica*, pois ela, ao sentir o impulso na igreja, desistiu de ir ao encontro do tutor das crianças para conversar sobre a expulsão de Miles. Ela decide, então, por fugir, demonstrando que talvez ela não se sintia boa o suficiente para suprir a ausência dos dois funcionários ou dos pais que cuidavam das crianças.

**7ª aparição sobrenatural:** esta é a última manifestação fantasmagórica de Miss Jessel e ela acontece no início do vigésimo capítulo de *Outra volta do paraíso* (2010). Para que possamos entender esta aparição, é necessário voltar ao décimo nono capítulo, em que é retratado o desaparecimento de Flora. Ao longo de cinco páginas é descrito a maior tensão da narrativa, até então. À beira do lago de Bly (p. 138) a preceptora, junto de sua amiga, Mrs. Grose, procuravam pela menina, mas a jovem preceptora já deduzia que, possivelmente, Flora

teria ido ao encontro de Miss Jessel. As duas mulheres foram surpreendidas pela ausência do bote no lugar costumeiro, o que as levaram a pensar que a garota poderia estar em companhia de Miss Jessel. A preceptora prova seu ponto ao ver que o bote estava “num pequeno refúgio, formado por um dos recessos da lagoa” (p. 140), exatamente no lugar que descrevera (p. 141). Mrs. Grose e a preceptora encontram a menina em “pé sobre a relva e sorria” (p. 141).

Ao encontrá-la, a preceptora descreve que ela lhe dirigiu um olhar franco, desafiando-a. Ao analisar a obra hoffmanniana, Freud (2010, p. 347) explica que “o medo relativo aos olhos é algo independente do complexo de castração”, ou seja, não está relativo ao processo que aqui comentamos, mas eles representam algum tipo de medo que o observador pode ter. Acreditamos que este medo revela o quanto a preceptora se sente apavorada ao mínimo sinal de que a criança poderia reprovar o seu pensamento ou não lhe dar informações pontuais a respeito da aparição sobrenatural.

A partir disso, Flora e a jovem mulher tiveram um diálogo que revela a subjetividade da narrativa. O leitor é exposto a diversos questionamentos e nenhum tem uma resposta adequada (p. 142). Então, Miss Jessel aparece no vigésimo capítulo, causando grande espanto para a preceptora (p. 143). Os acontecimentos que esta manifestação do fantasma causa são muito importantes para a narrativa, pois deste momento em diante, Mrs. Grose questiona se a amiga dela, de fato, estava vendo algo, pois tanto ela quanto Flora não viram nada, reafirmando que os acontecimentos poderiam ser considerados apenas criações do imaginário da preceptora.

Portanto, aqui temos fatos que são possíveis serem lidos através de uma abordagem *psicanalítica*. A relação da preceptora e da menina só pode ser conturbada, como vimos, pela presença do espectro de Miss Jessel, ou seja, no imaginário, a jovem mulher compreende que havia uma relação entre a ex-funcionária e Flora, mas, na sua ausência, o fantasma da mulher poderia voltar dos mortos para estar perto da menina. Percebemos, ainda, que essa aparição é ligada diretamente com a ideia de que a preceptora não se sente suficiente para cuidar das duas crianças, pois o equilíbrio estava ligado às vidas dos dois ex-funcionários, e ele foi rompido com a morte de ambos.

**8ª aparição sobrenatural:** a última aparição, que também acontece no último capítulo do romance jamesiano, no vigésimo quarto, é de Peter Quint. Para que entendamos esta aparição, é necessário olharmos para trás, no vigésimo terceiro capítulo. Neste capítulo, Miles e a preceptora têm um momento de diálogo realmente produtivo que parece estar livre das amarras fantasmagóricas. Há cenas descritas em que eles estão olhando pela janela e admirando como são bons os ares de Bly (p. 165) e como talvez eles não façam mal para Miles. A conversa

parece agradável até que a preceptora o lembra de uma promessa que o menino havia feito de lhe contar algo sobre o que ela quisesse. Neste momento a narrativa muda, a narradora relata que o menino ficou inquieto e com medo (p. 167). De acordo com o menino, ele queria ir embora de Bly, e a insistência da mulher fez com que o menino não se sentisse confortável a ponto de dizer que precisava ver Luke (p. 168), mas antes de ir vê-lo, ele deveria lhe tirar uma curiosidade a respeito da carta que ela escrevera e colocara na mesa do *hall*.

Deste modo, ao adentrar à narrativa do último capítulo, o menino desfalece em seus braços e, então, ela vê Peter Quint, de forma que ela descreve: “Peter Quint surgira como uma sentinela diante de uma prisão”, “horror daquela presença imediata”, “[e]ra como lutar com um demônio para salvar a alma humana”. Assim, verificamos que esta última aparição é mais uma das que se denominam como *sobrenaturais*, pois a menina não está presente na narrativa e o menino tem todo o percentual de atenção da preceptora para ele, não há o sentimento de ausência que houvera antes.

#### 2.4. *The figure two*<sup>23</sup>

Dessarte, procuramos demonstrar possíveis leituras das oito aparições de Peter Quint e Miss Jessel. Assim como Brooke-Rose, não consideramos esta uma leitura definitiva, mas são possibilidades interpretativas diante dos fatos expostos ao leitor e diante da produção puramente ambígua de Henry James, que Brooke-Rose (1983, p. 229) considera complexa e sutil.

Como vimos, o equilíbrio da narrativa depende de uma relação que fora corrompida devido à morte de dois personagens: Miss Jessel (que era guardiã de Flora) e Peter Quint (guardião de Miles). No demais, a narrativa de Henry James demonstra que há inúmeros casos de duplos em sua composição. Brooke-Rose (1983, p. 171-175) argumenta sobre o que ela considera ser *The figure four*; a autora discorre que a obra tem uma estrutura quadrilátera. Ela explica que: 1) são quatro pessoas vivas na mansão: a preceptora, Mrs. Grose, Flora e Miles, 2) são quatro ex-guardiões falhos: o tio, Mrs. Grose, Peter Quint e Miss Jessel, 3) são quatro pessoas que se preocupam com as crianças: a preceptora, Mrs. Grose, Peter Quint e Miss Jessel, e 4) são quatro personagens em um relacionamento sombrio: Peter Quint, Miss Jessel, Flora e Miles.

A leitura de Brooke-Rose (1983) é precisa e pontual a respeito desta temática

---

<sup>23</sup> Referência ao capítulo *The figure four*, do livro *A rhetoric of the unreal: studies in narrative and structure, especially of the fantastic*, de Christine Brooke-Rose.

quadrilátera, no entanto, consideramos que *Outra volta do parafuso* (2010) possa ser interpretado, para além de sua ambiguidade formal, como um paradoxo de escrita duplicada. Aqui não tratamos de *Der doppelgänger* no sentido que Otto Rank comenta, pois não pensamos no nesta duplicidade como *sua* representação no *outro*. Entendemos duplo por pares lineares (que são abruptamente rompidos) com o intuito de causar a instabilidade da narrativa (ROAS, 2014).

Desta forma, *The figure four* postulado pela pesquisadora se torna, na nossa leitura, *The figure two*. Brooke-Rose (1983, p. 172) comenta que a estrutura deste romance representa o quadrilátero matemático, todavia, percebemos uma linha com dois pontos extremos e que podem ou foram rompidos. Então, o romance se desenvolve da seguinte forma:

1. *Dois narradores iniciais* (que se conectam no momento futuro à narrativa da preceptora, mas são apresentados no prefácio): Douglas – que é detentor do manuscrito da preceptora e um dos seus amigos – que narra o prefácio.
2. (Na narração da preceptora) tem *dois momentos de escrita*: o primeiro focalizado no menino e o segundo na menina. Até o décimo terceiro capítulo a menina é o foco principal da narradora, deste ponto em diante, o menino passa a ser mais presente.

Existem quatro pessoas que se preocupam com a segurança das duas crianças, no entanto, esses guardiões se encontram separados desta maneira:

3. *Dois guardiões vivos*: Mrs. Grose e a preceptora porém, Mrs. Grose não é oficialmente uma das cuidadoras de Miles e Flora, pois ela foi contratada como governanta, ou seja, responsável por todos os afazeres (majoritariamente domésticos) da casa.
4. *Dois guardiões mortos*: Peter Quint e Miss Jessel eram ex-funcionários em Bly, mas estão mortos.

A relação dos ex-guardiões também são pares lineares com as crianças, porém, são pares rompidos:

5. *Dois crianças*: Miles e Flora; e suas relações:
  - a) Miles, que era guardado por Peter Quint, e
  - b) Flora, que era guardada por Miss Jessel.

Do par listado acima surge a problemática da ausência, pois cada criança tinha o seu par ordenado e, quando os ex-guardiões morrem, Miles e Flora ficam em desequilíbrio, sendo guardados apenas pela preceptora. Mrs. Grose, como comentamos, estava presente, mas o dever de cuidar dos dois “discípulos” era da jovem mulher. A narrativa, que era linear, se rompe, e

forma-se uma gangorra: a preceptora se torna um pedestal para balancear os dois extremos. Ainda, a respeito da estruturação:

6. *Dois fantasmas*: Peter Quint e Miss Jessel.
7. Oito aparições fantasmagóricas com *duas possíveis leituras*: via sobrenatural e via interpretação psicanalítica.
8. *Dois partes de escrita*: prefácio e história em capítulos.

A história, como vimos, foi publicada em produção seriada semanalmente pela Collier's Weekly e o prefácio foi produzido tempos depois, quando Henry James juntou os capítulos e mandou para a publicação, ou seja, a linearidade da história também foi quebrada neste ponto pois, somente depois de pronta que o romance teve uma introdução produzida. Brooke-Rose (1983, p. 175) comenta que os elementos que precedem a narrativa e são narrados por Douglas são muito importantes pois não só viabilizam a narrativa da preceptora, mas em um plano geral, estas partes são fundamentais para que os fatos narrados pareçam com os contos populares que contam com uma injunção, que geralmente é aceita, transgredida e culmina em um certo resultado.

Tal resultado, então, promove a instabilidade da narrativa e elabora o debate do qual Roas (2014, p. 89) trata. Os enigmas da escrita permitem que o leitor, deste modo, reflita sobre a concepção do real extratextual e elabore pontos para argumentar sobre a realidade referencial em que ele toma parte, “sobre [seu] conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la.” (ROAS, 2014, p. 89).

Percebemos, então, a partir da escrita linear de *Outra volta do parafuso* (2010), que os elementos adicionais da narrativa, como o prefácio e as oito aparições fantasmagóricas, são maneiras encontradas para desestabilizar a narração e criar o caráter ambíguo do romance, além de descaracterizar a verossimilhança da narradora. Agamben, que é um autor do século XX, discorre sobre a unidade de verdade em seu livro *Ideia da prosa* (2016), comenta que a verdade vai até o ponto em que o homem começa a questionar o que vê (AGAMBEN, 2016, p. 45). Quando o indivíduo passa a se perguntar “como?”, “o quê?” ou “por quê?” tal fato acontecerá, a verdade é penetrada e, desta forma, nas obras literárias, a ambiguidade é alcançada.

Assim, constatamos que o romance de Henry James projeta ao leitor as condições de uma escrita ambígua, com inúmeros significados possíveis e com leituras distintas e isto acontece pois, o “efeito fantástico” é criado dentro da narrativa com a intenção de provocar esta desordem no pensamento linear. Estas condições de escrita refletem, em parte, os conflitos concernentes ao século em que a obra fora produzida.



## 2.5. O romance e o sobrenatural como um jogo

Anteriormente comentado neste trabalho, o século XIX foi marcado por ser um momento de intensa dicotomia, de acordo com Fabre (1991, p. 46). Este conflito entre o sobrenatural e o método científico desencadearam discussões e o surgimento de produções que retratavam o período sob diferentes ópticas. *Outra volta do parafuso* (2010), que é fruto da época, demonstra o sobrenatural como agente na narrativa, ou seja, linguisticamente falando, ele existe como um contraponto para que o real seja questionado.

Henry James, como já citamos aqui, se debruçou perante duas culturas diferentes: a do velho mundo, que representa a Inglaterra e sua Era Vitoriana, e o novo mundo, que representa os Estados Unidos colonizados pelos ingleses. Nesta linha de raciocínio, James viveu com povos distintos e aprendeu sobre ambos. Não seria válido dizer que o autor somente cria uma obra e que esta tem vida própria, pois aquele que cria, retrata sua visão perante um discurso ou uma sociedade.

Tendo em vista que o romance produzido por James se caracteriza como uma produção psicológica, percebemos que o individualismo e os fluxos de consciência são muito presentes ao longo de toda a narrativa. Pinto (2009, p. 354), ao explicar o surgimento de tal tipo de romance, comenta que ele emergiu no século XIX, com obras de Dostoiévski, e se apresenta da seguinte forma:

Face às incursões psicológicas, a narrativa transmite uma perspectiva de leitura em descompasso com os parâmetros da ficção cristalizados desde o século XIX: se antes a narração dispunha de um narrador em terceira pessoa para contar uma história fictícia, agora o discurso monologado do narrador em primeira pessoa é apresentado como se engendrasse a própria simultaneidade do discurso no mesmo instante da realização do ato de ler. (PINTO, 2009, p. 354)

Conforme Pinto (2009, p. 354) aponta, o romance psicológico tem um narrador em primeira pessoa que não é imparcial à narrativa, ele apresenta seu ponto de vista em relação à história de forma direta e plana. No entanto, se pensarmos no autor, por trás da produção, que elaborou uma narrativa em que uma jovem mulher sem muitas identificações e sem identidade totalmente discernida em um momento em que apenas personagens e autores masculinos eram tidos como genuínos, Henry James desafia e critica tal ponto.

James, de seu lugar de privilégio, não apenas criou uma personagem principal feminina,

mas deu a ela significados dentro da narrativa, colocando-a como narradora de sua própria história. De acordo com Fabre (1991, p. 44), o fantástico, assim como o romance policial promove a indecidibilidade (ROAS, 2014) e a inconformidade diante de algum acontecimento que seria impossível acontecer. Esta afirmação serve tanto para pensarmos os fantasmas como os seres sobrenaturais que aparecem na narrativa, quanto à personagem principal ser uma jovem mulher, sem nome, sem identidade. É desta maneira que Henry James vai demonstrando ao leitor como que ele trabalhava com a escrita, tendo em vista a época em que vivia, *jogando* com a situação (personagem principal/ narradora feminina) e com o contexto (o sobrenatural na narrativa).

Como postulado por Fabre (1991, p. 47), “o fantástico, heurístico como um [romance policial], “sobrenatural” como o outro [maravilhoso], vai espelhar a dualidade conflituosa da episteme e da psique contemporâneas.”. Desta realidade confrontosa, percebemos a criação de meios que superem as expectativas intuitivas do leitor, ou seja, formas inesperadas que criem a “tensão escritural”, conforme Fabre (1991) comenta.

Fabre (1991, p. 50), comenta a respeito da individualização do ser humano e explica que:

É possível seguir a marcha do princípio de individuação desde a Antiguidade grega até o liberalismo burguês, nesse caso, fundador, passando pela Idade Média ou o cogito cartesiano que coloca ao mesmo tempo o sujeito filosófico na primeira pessoa e sua separação para com o objeto através da ratio. (FABRE, 1991, p. 50)

Ou seja, o processo de individualização não é algo novo e este demonstra que o fantástico não nasce repentinamente, mas que ele provém de um processo civilizatório, isto é, parte dos contos populares e dos conhecimentos gerais da humanidade. Isto retifica o que Henry James produz, pois, ao ler *Outra volta do parafuso* (2010), o leitor se depara com um contexto de produção que revela parte de uma possível leitura, além de contemplar dentro da narrativa da preceptora, os questionamentos que tinham no século XIX, do qual a obra provém.

Assim como Pierini (2019, p. 91), ao analisar as narrativas de Jean Lorrain, se depara com o que Jean-Paul Sartre chama de “fantástico como linguagem”, caracterizamos a produção de James como um romance psicológico que usa o fantástico como recurso linguístico. O autor, deste modo, como em um jogo de xadrez, é o responsável por criar os movimentos da narrativa, ou como diz Pierini (2019, p. 91) “[é responsável por emitir] um código especial para transmitir uma mensagem subliminar”. Partindo deste pressuposto, *Outra volta do parafuso* (2010) é

sintoma de uma época, mais especificamente do século XIX, e é perceptível através de estruturas temáticas e semânticas (FABRE, 1991, p. 53) que o romance também se caracteriza como uma possível crítica à esta sociedade de fim de século.

Na obra jamesiana existe uma estratégia simples que ilustra isto, que é a de criar um prefácio, que deveria ser o primeiro elemento do texto, tempos depois de estar com os capítulos prontos. Podemos ler o prefácio da obra de ângulos diferentes: se o paratexto for usado antes da obra, as narrações de Douglas e de seu amigo, que são os primeiros narradores, intervêm em toda a narrativa da preceptora, pois ele estabelece algumas relações diretas com a jovem mulher, instabilizando o que ela conta. Se lido após os vinte e quatro capítulos, se configurando como um posfácio, este não interfere na história narrada pela narradora, dando a ideia de continuidade do pensamento do autor.

A escolha do autor, no entanto, foi a de usar o paratexto antes do romance, como um prefácio e, assim, as dúvidas referentes ao que é contado pela narradora se intensificam. Constatamos, assim, que o que Henry James possivelmente sabia destas possibilidades de leitura e julgava que usando o prefácio desta maneira, estaria causando um “efeito fantástico” ainda mais pertinente dentro do romance.

Com o “efeito fantástico” devidamente interposto, a narrativa se torna instável, e a ambiguidade surge no livro. Ao invés de buscarmos defender os extremos opostos desta obra, demonstramos duas maneiras de interpretar as aparições fantasmagóricas do romance, no entanto, ainda fica o questionamento do porquê de Henry James usufruir tanto do artifício da ambiguidade em *Outra volta do parafuso* (2010).

Arapoglou (2011, p. 232) afirma que “[n]a verdade, acredito que James exalta a ambiguidade e ambivalência do seu posicionamento dentro da narrativa como um meio de ajustar constantemente a sua lente fictícia a as contradições, modalidades e oscilações da sua geografia pessoal e sociocultural”<sup>24</sup>, isto é, como um modo de demonstrar dentro do romance, toda a visão que ele tinha de mundo, visão esta que era ampla, pois o autor teve contato com diferentes culturas ao longo de sua vida. De outro ponto, Wilson (1934) não acredita que haja aparência sobrenatural e o romance pode ser lido diretamente por um viés psicanalítico.

A partir do que Arapoglou (2011, p. 232) comenta, pensemos no autor que apresenta na narrativa os resquícios de sua experiência sociocultural. Piglia (1996), em seu discurso de

---

<sup>24</sup> “In fact, I believe that James exults in the ambiguity and ambivalence of his positioning within the narrative as a means of constantly adjusting his fictional lens to the contradictions, modalities, and oscillations of his personal and sociocultural geography.” (ARAPOGLOU, 2011, p. 232)

abertura da pós-graduação em literatura do mesmo ano na Universidade Federal de Santa Catarina, argumentou sobre *Ficção e teoria: o autor enquanto crítico* e afirmou que

[n]este ponto, diria que todo autor é um crítico já que ele tem uma relação particular, de um lado, com a literatura já escrita e, de outro, com essa obra que ele está realizando porque o ato de corrigir já supõe uma certa concepção de literatura. Seria possível, assim, encontrar todo o movimento que o escritor realiza em torno da sua concepção de obra e de estilo. (PIGLIA, 1996, p. 48)

O pesquisador argumenta, ainda, que todo autor é um ser crítico, mas nem todos optam por escrever crítica. As opções de escrita de Henry James demonstram a sua crítica enquanto autor preocupado em demonstrar o seu estilo dentro do romance, mas concernente com a ambiguidade aplicada, ele acaba produzindo uma crítica à sociedade da época.

Por vias da sociocrítica compreendemos que a dicotomia do século XIX pairava sobre o plano sobrenatural x método científico, no entanto, a tendência era a de acreditar na aparência do sobrenatural, mesmo que houvesse vestígios de que esta não fosse a verdade absoluta sobre o evento anunciado. Deste modo, *Outra volta do parafuso* (2010) se encaixa naquilo proposto por Jean Fabre (1991, p. 45): o romance, como uma mão e como a sociocrítica, tem cinco dedos – 1) a obra é produto de um autor que é um cidadão dentro de uma sociedade, ou seja, a partir da leitura dela, o leitor compreende como funciona parte da individualidade do lugar em que ela fora produzida;

2) o romance lida com um sujeito coletivo. De acordo com Natalie Prince (2008), a narrativa fantástica lida com paradoxos de escrita (p. 65) e sempre está ligada com homens brancos e solteiros. Henry James produziu o exato contrário: uma personagem feminina, sozinha, jovem e solteira;

3) o texto é semiautônomo, isto é, quase independente, a relação do mundo extratextual com o intratextual não é direta, mas existe uma mediação entre ambos;

4) a estrutura do texto é polêmica, pois o autor coloca duas ideias contraditórias em embate: real e sobrenatural e

5) o texto é e pode ser lido de forma eclética, sem a aplicação de dogmas, em geral.

Desta forma, *Outra volta do parafuso* (2010) pode ser interpretado através de uma perspectiva sociocrítica, pois a abertura do texto permite que as convenções do livro sejam lidas de formas diferentes e deixam que a ambiguidade transpareça na narrativa. O leitor, de fato, é um crítico e ele pode, por meio da abertura do romance, ter elaborado uma crítica à sociedade que não autenticava a ciência enquanto método, mas se apegavam aos preceitos sobrenaturais

eram mais suscetíveis de leitura.

Algo não muito diferente acontece no nosso cotidiano, em pleno primeiro quarto do século XXI. Em meio a uma pandemia mundial, o método científico tem sido questionado por muitos indivíduos, enquanto narrativas desconexas são aliadas de grandes multidões. As escritas que são fruto deste período pandêmico também relatam o que James relata em sua produção, a não-linearidade do pensamento comum. Um exemplo disto é o sétimo poema das *Elegias pandêmicas* do livro *Ultimidades*, de Silva (2021):

era à noite que mortos voltavam  
febrilando as portas do sono  
hoje  
o plantão anuncia seus números pela manhã  
[e nenhum rigor estranho] (SILVA, 2021, p. 103)

Produzido em meio a pandemia, o poema retrata a aparência (sobre)natural que retorna à noite para perturbar o sono de muitos, no entanto, o autor relata diretamente a angústia daqueles que falecem à noite e aqueles que são carregados em carros de serviços de atendimento especializados sofrendo com febre e falta de ar. A representação da morte neste poema não é uma crítica, mas um espelhamento da realidade que, infelizmente, em decorrência de um vírus mortal e invisível, de procedência natural, até o momento de escrita dessa pesquisa, ceifou mais de 660 mil vidas.

Não é possível dizer que o que James relata através de seus narradores seja o espelho de seu tempo, conforme Silva (2021) representa em seu poema, mas podemos interpretar o romance como uma crítica à coletividade da época. O período singular, como vimos, era baseado na crença e, conseqüentemente, na descrença. Se havia a crença no sobrenatural, ou seja, em tudo o que explicava a realidade sem estar presente nela e pudesse ser verificada pelos meios rigorosos da ciência, havia a descrença no método científico e tudo aquilo que se firmava com comprovação na realidade referencial.

James pode ter desenvolvido, ciente ou inconscientemente, jogos de escrita que permitam a exploração por meio crítico do momento em que viveu e isso acontece porque no cotidiano conseguimos contemplar anos de história que se desenrolaram antes e depois da sua produção. Esses jogos de escrita servem para demonstrar que o autor construiu a obra de forma que com a bagagem socioeconômica e cultural que adquirimos com a distância estética da sua produção, conseguíssemos enxergar nela os retratos de uma sociedade que passava por conflitos sociais. É interessante comentar que essa história aparenta estar se repetindo em termos de

crença e descrença e percebemos que algo parecido ocorre na nossa contemporaneidade. Diferem-se os séculos, mas a sociedade continua refém dos pensamentos comuns.

Assim, percebemos que *Outra volta do parafuso* (2010) caracteriza o que Bloom (2017, p. 293) comenta: “[...] James sacrificou uma parte de sua exuberância vital no altar da forma.”, ou seja, o autor renuncia a algumas explicações durante a narrativa para que seu texto seja ainda mais reconhecido como uma construção estética que se distingue das demais de seu tempo. *Outra volta do parafuso* (2010) demonstra a ambiguidade da forma, podendo ser lido de inúmeras formas. Se Henry James tivesse se inspirado em Edgar Allan Poe, que também se preocupava com o aspecto estético da narrativa, a obra que analisamos talvez também tivesse uma outra em paralelo que apresentasse *a filosofia de sua composição*.

Vemos a preocupação de Henry James com o plano estético e a intensa busca por harmonia textual através do que ele faz com o prefácio de *Outra volta do parafuso* (2010). Se retirado o prefácio da obra, ela documenta uma história com uma narradora que conta sua vida para o leitor através de seu único e indubitável ponto de vista. Se o paratexto for movido para o fim da narrativa, o romance narrado tem a aparência de uma linha temporal de acontecimentos e os dois narradores do, então, posfácio, não abrem muitos questionamentos aos pensamentos da primeira narradora, que é homodiegética. Dependendo da disposição do texto, mais leituras seriam viáveis.

O que afirmamos com isso é que a flexibilidade de leitura e a instabilidade da narrativa que temos é em virtude a uma obra que tem o olhar e a supervisão crítica de um autor que atenta à forma. Não é desconhecida a apreciação do autor àquilo que evidencia processos de escrita relacionados ao social crítico, afinal ele admirava Balzac, que se preocupava, em grande parte, com o retorno social que as produções escritas podiam lhe oferecer, ou seja, o lucro. No entanto, James se preocupava com a função social da literatura e, por conta disso, possivelmente usufruía do espaço de suas obras para demonstrar e testemunhar os eventos de sua contemporaneidade.

Os jogos de escrita propostos pelo autor se camuflam na narrativa através de diferentes maneiras. Vimos, portanto, que podemos observá-lo atuando no paratexto como o prefácio, além de podermos ver a ação do autor-jogador por meio do título do romance: se o título descreve “outra volta”, significa que houve voltas anteriores nesse parafuso e podemos interpretar que a primeira volta importante da narrativa seja a morte dos pais e dos guardiões dessas duas crianças. A “outra volta” pode ser lida como o momento em que a jovem preceptora chega até a mansão para cuidar dessas crianças, que estão passando por um momento em que a ausência seja um fator-chave em suas vidas.

Assim, a cada momento que algo novo surge para quebrar com a pouca linearidade que existe na história, esse parafuso se aperta em mais uma volta até chegar na última, em que Miles, acometido por alguma enfermidade ou por algum acaso do destino, morre. O “parafuso” de *Outra volta do parafuso* (2010) se aperta tanto até o ponto esmagador em que não existe mais nenhuma forma e lugar para se recorrer.

Percebemos, ainda, o olhar criterioso de Henry James na concretização de seus jogos de escrita, em suas descrições sobrenaturais plausíveis de incontáveis análises substanciais em diversos meios e critérios. Há, ainda, no romance, pontas que não têm nó. Não sabemos, por exemplo, por que um menino tão educado e estimado como Miles foi expulso da escola, não há informações que justifiquem o motivo dele estar doente há diversos capítulos e ninguém o socorrer enquanto havia tempo e, não se sabe, pela narrativa da preceptora, o motivo de Flora ter atravessado o lago sozinha.

Dessa forma, com essa escrita criteriosa e com essas construções criadas para o leitor, identificamos a personalidade jogadora de Henry James, nos possibilitando as leituras que fizemos. Incontáveis análises já foram feitas por pesquisadores de diferentes áreas e todas as que tivemos acesso, incluindo a nossa singela interpretação, nos deixam, em posição de leitor, com a mesma sensação de quando lemos o romance, com questionamentos infundáveis.

## ÚLTIMA VOLTA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

There is a reason why all things are as they are.

(Bram Stoker, *Dracula*)

As discussões tecidas e alinhavadas ao longo desse trabalho serviram para retratarmos mais um modo de leitura de *Outra volta do parafuso* (2010), de Henry James, no que diz respeito aos jogos de escrita construídos como forma de manifestação crítica e estética através das aparições fantasmagóricas ao percorrer da narrativa. Assim, analisamos a instabilidade da narrativa como o resultado de uma expressão crítica que foi herdada de anos de histórias e debates acerca do sobrenatural e a subjetividade no romance de origem gótica.

Para que nosso trabalho se alinhasse aos nossos objetivos, no primeiro momento demonstramos uma linha temporal histórica dos acontecimentos que marcaram os tempos anteriores a Henry James. Tendo em vista que esse estudo se encontra na área de Literatura e Historicidade, achamos imprescindível demonstrarmos os períodos pelos quais a literatura se atravessou antes que pudéssemos introduzir, de fato, o autor e a obra que abordamos.

Sendo assim, ao percebermos que Henry James é americano, mas passou parte de sua vida viajando à Europa em busca de conhecimento cultural, averiguamos que sua literatura advém do Velho e do Novo mundos, Inglaterra e Estados Unidos, respectivamente. Buscamos abordar nesse primeiro momento algumas características político-artístico-sociais desses países, apresentando seus conflitos internos e externos, modos como a sociedade se portava e como a arte se estabelecia como sinal de poderio e se encontrava em um *entre-lugar*.

Dessa forma, demonstramos como os indivíduos reagiam a cada nova mudança em relação a sua história e como a literatura era um fio condutor dessas divergências entre os povos.



Então, a partir de preceitos sociocríticos, refletimos sobre uma das dicotomias que perpassava pelos séculos XVIII e XIX: a crença no sobrenatural e a cientificidade.

Parte da ação subjetiva, que era se basear em crenças comuns para explicar eventos sobrenaturais, pode ter sido advinda do Romantismo, movimento que esteve em voga por um longo período entre os séculos XVIII e XIX. Assim, discorremos como a subjetividade pode ser considerada um dos fatores-chave da leitura de *Outra volta do parafuso* (2010) como uma obra caracteristicamente fantástica, em que o sobrenatural pode ser facilmente reconhecido pelo *eu* que se encontra fundido em um mundo que requer o recato, com comportamento singelo e silenciado devida e previamente requerido, em intensa companhia de seus pensamentos turbulentos.

Registramos, então, como a obra pode ser lida como um romance psicológico, acionado pelas ações e reações da subjetividade enlaçada às aparições fantasmagóricas presentes na obra. Ao adentrarmos ao cotidiano descrito pela jovem preceptora da mansão de Bly, atentamos aos sórdidos detalhes que a acompanham, devaneamos em seus fluxos de consciência e captamos parte de sua essência enquanto uma mulher não-nomeada na casa de seus vinte anos que divide sua individualidade através de uma narração homodiegética.

Em contrapartida à individualidade e ao pensamento subjetivo, comentamos, ainda, como as ciências psicológicas ganharam força para embasar, em campo alheio, nas leituras de personagens literários. Destacamos como um dos grandes nomes da psicologia do século XIX (e XX), o médico neurologista e, adiante, psicanalista, Sigmund Freud. Um dos ensaios desse autor, chamado *Das Unheimliche*, publicado em 1919, em que ele analisava uma obra literária de E.T.A. Hoffmann (1776 – 1822), é muito usado nas interpretações de obras de cunho fantástico por destacar o “estranho” ou “infamiliar” como um aquilo que faz parte de tal meio, ou seja, o sobrenatural seria uma figuração daquilo que antes era “familiar”.

Desse modo, ainda no primeiro capítulo, apresentamos Henry James como autor em ascensão em um momento de transição estética, em que os ideais do Romantismo davam espaço às novas concepções realistas. *Outra volta do parafuso* (2010), em seus 24 capítulos demonstra a herança de um século movimentado com princípios provenientes de diversos lugares, espaços e mundos.

Assim, após uma visita à obra e algumas de suas principais características, demonstramos uma parte mínima, porém significativa de sua fortuna crítica. Destacamos produções como a de Brooke-Rose (1983) que atenta em apontar diversas possíveis análises em diferentes correntes de leitura, a de Wesley (2004), que se debruçou a ler o romance por uma

perspectiva psíquica, a de Follini (2003), que se atentou à forma epistolar da escrita de Henry James e a de Wilson (1934), baseada em Kenton (1924), que viram a história da preceptora como um caso neurótico de repressão sexual.

No segundo e último momento, nos debruçamos à análise, propriamente dita, da obra jamesiana. Contemplamos, de início, uma breve análise da ambientação e das três narrações presentes em *Outra volta do parafuso* (2010), além de uma breve visita aos escritos de Todorov (2017) e (2013), em buscar de uma gênese fundada no que entendemos, sobretudo, sobre a narrativa fantástica.

Logo após, buscamos estabelecer um diálogo entre Todorov (2017) e Roas (2014), com a finalidade de discutirmos o “efeito fantástico” de instabilidade causado na obra a partir da relação do real com o sobrenatural. Reforçamos, em seguida, o embate que havia em relação à crença no sobrenatural e no método científico. Demonstramos, ainda, sutilezas discursivas de Henry James em se tratando de seu intenso “jogo” para deixar aparente a ambiguidade de sua obra.

Os fantasmas, que há muito tempo são debate na humanidade, em nosso estudo, foram considerado uma representação do sobrenatural dentro da realidade verificável. Dessa maneira, justificamo-los como figuras que aparentam sobrenaturais, demonstrando estudos de Rodolpho (2012) e Tuan (2005), que apresentam diferentes visões sobre seus significados. Adiante em nosso trabalho, analisamos como a aparição fantasmagórica se lida por meio da psicanálise, pode ser entendida como um reflexo do processo de castração, simbolizando uma ausência, que no caso do romance abordado, seria a morte dos guardiões e dos pais das crianças.

Para melhor elucidarmos, optamos por categorizar a leitura das oito aparições de Miss Jessel e Peter Quint em duas colunas interpretativas distintas e plausíveis: através de uma leitura psicanalítica e através de uma leitura sobrenatural. Salientamos, na continuidade, como a obra de Henry James tem um formato linear, em termos estéticos. Percebemos, através desse olhar, como a estética duplicada dos narradores, partes de escrita, eventos, aparições e personagens de *Outra volta do parafuso* (2010) demarca a criação de um jogo de escrita de Henry James para enfatizar a ambiguidade da obra.

Nesse sentido, partimos para o último subtópico em que afirmamos a produção jamesiana como um jogo de escrita com fundo sociocrítico, como forma de atestar ao leitor as condições de sua produção e pontuar de forma tênue sua intensa preocupação com o fator estético de sua criação. Para que fizesse sentido com o cotidiano do século XXI, criamos um paralelo de tal crítica à dicotomia em que o autor vivia com a realidade pandêmica da sociedade

atual. É preferível, a certos grupos, desacreditar do pensamento científico e se contentar com o pensamento comum para explicar os eventos virais da Terra.

Embora a obra possa ser (e já foi) interpretada de diferentes maneiras, com critérios distintos em linhas de pesquisas completamente diferentes, decidimos dar nossa contribuição pensando a história e a sociedade peculiar dos lugares de onde a obra é proveniente. Desse modo, acreditamos que nossa pesquisa contribua efetivamente na discussão sobre as aparições sobrenaturais na obra de Henry James ao que se diz respeito do diálogo entre psicanálise e literatura, sociocrítica e literatura e, principalmente, na relação da criação de jogos de escrita em uma obra que resgata características góticas para a sua composição.

Registramos, assim, a criação de jogos de escrita em *Outra volta do parafuso* (2010) em dois âmbitos: 1) no gótico, com o intuito de causar a instabilidade do real através da composição de um “efeito fantástico” que permeia toda a narrativa e 2) na sociocrítica, com o propósito de uma discussão sobre os ideais sociais e o conflito dicotômico do século XIX. Assim, compreendemos o interesse e a forte preocupação com a estética do romance de Henry James.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. 1. ed. Autêntica Editora, 2016.
- ARAPOGLOU, Eleftheria. Narrative heterogeneity as adjustable fictional lens in the American Scene. In: TREDY, Dennis; DUPERRAY, Annick; HARDING, Adrian. **Henry James's Europe: heritage and transfer**. Cambridge: Open Book Publishers, 2011. p. 229-236.
- BLOOM, Harold. **O cânone americano: o espírito criativo e a grande literatura**. Tradução de Denise Bottmann. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 75-113.
- BOTOSO, Altamir. A focalização, o gótico e o fantástico em A Outra Volta do Parafuso, de Henry James. **Revista Guará - Revista de Linguagem e Literatura**, v. 10, n. 2, p. 88-96, 2021.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. Londres: Routledge, 1996.
- BOTTING, Fred. In Gothic darkly: heterotopia, history, culture. In: PUNTER, David (org.). **A new companion to the Gothic**. Hoboken, NJ (EUA): Wiley-Blackwell, 2012. p. 13-25.
- BRIGGS, Julia. **Night Visitors: The rise and fall of the English ghost story**. Londres: Faber, 1977.
- BRIGGS, Julia. The Ghost Story. In: PUNTER, David (org.). **A new companion to the Gothic**. Hoboken, NJ (EUA): Wiley-Blackwell, 2012. p. 176-185.
- BROOKE-ROSE, Christine. **A Rhetoric of the Unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- BULCÃO NASCIMENTO, Marcos. **Alienação, separação e a travessia do fantasma**. Revista Estudos Lacanianos, v. 2, 2010.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 157-167.
- CURADO, Manuel. **Os desafios das ciências da mente**. Conferência no Colóquio Natureza e Ética: Desafios Constantes aos Homens, organizado pelo Prof. Doutor Daniel Serrão e Doutora Ana Sofia Carvalho, do Instituto de Bioética da Universidade Católica Portuguesa, a 9 de novembro de 2007, na Universidade Católica Portuguesa, Lisboa.

FABRE, Jean. Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature. In: FAIVRE, Antoine (org.). **La littérature fantastique**. Tradução parcial de Fábio Lucas Pierini. Colloque de Cerisy. Paris: Cahiers de l'hermétisme. p. 44-55. 1991.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 23-51.

FAY, Eliot G. Balzac and Henry James. **The French Review**, v. 24, n. 4, p. 325-330, jan. 1951.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 4 ed. Maringá: Eduem, 2019, 447 p.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O delírio e os sonhos na *Gradiva*, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FOLLINI, Tamara L. Henry James and the spaces of “silent-speaking words.” **Clare College**, v. 17, s.p., 2003.

GOIMARD, Jacques. **Critique du fantastique et de l'insolite**. Paris: Pocket. 2003.

GUINSBURG, Jacob. Romantismo, historicismo e história. In: \_\_\_\_\_ (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 13-23.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw Hill do Brasil. 1976.

JAMES, Henry; LA FARGE, John. The turn of the screw. **Collier's Weekly**, Estados Unidos, v. 20, n. 17, s.p., jan. 1898a.

JAMES, Henry; LA FARGE, John. The turn of the screw. **Collier's Weekly**, Estados Unidos, v. 20, n. 24, s.p., mar. 1898b.

JAMES, Henry. **Outra volta do parafuso**. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril, 2010.

JAMES, William. **The principles of psychology**, Vol. 1. New York (NY): Dover Publications, 1950.

LACAN, Jacques. **A lógica do fantasma**. Tradução de Amélia Lyra. Recife: Centro de Estudo Freudianos do Recife, 2008.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre:

LP&M, 2020.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2020.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. 2007. 257 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MILES, Robert. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: PUNTER, David (org.). **A new companion to the Gothic**. Hoboken, NJ (EUA): Wiley-Blackwell, 2012. p. 93-110.

NASIO, Juan-David. **Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos mortos**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 51-75.

PIERINI, Fábio Lucas. **Decadência, sobrenatural e o além: a narrativa fantástica de Jean Lorrain**. 1. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. v. 1. 138 p.

PIGLIA, Ricardo. **Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico**. Travessia: Revista de literatura, nº 33. Florianópolis: Editora da UFSC, agosto/ dezembro, 1996, p. 47-59.

PINTO, Ubiratan Machado. **O surgimento do romance psicológico e o retrato da vida interior**. Letrônica, v. 2, p. 353-360, 2009.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

POWERS, Lyall H. **Henry James: An introduction and interpretation**. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

PRINCE, Natalie. **Le fantastique**. Tradução parcial de Fábio Lucas Pierini. Paris: Armand Colin, 2008.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODOLPHO, Melina. **Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis**. São Paulo: Humanitas, 2012.

ROMERO, Emílio. **O Inquilino do Imaginário: formas de alienação e psicopatologia**. São Paulo: Lemos Editorial, 1997.

ROTHMANN, Mircon. **“Alice no País das Maravilhas”**: Uma relação entre literatura e sociedade no período vitoriano. 2013. 26 f. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) –

Letras – Língua Portuguesa e Língua Inglesa, Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus. 2013.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem. In: \_\_\_\_\_. **Situações I**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SILVA, Sandro Adriano da. **Ultimidades**. Bragança Paulista: Urutau, 2021.

SIMÕES, Maria João Albuquerque. Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Tereza Pereira e Lídia Jorge. In: SIMÕES, Maria João Albuquerque (coord.). **O fantástico**. Centro de Literatura Portuguesa: Coimbra, 2007, p. 65-81.

SMITH, Allan Lloyd. Nineteen-century American Gothic. In: PUNTER, David (org.). **A new companion to the Gothic**. Hoboken, NJ (EUA): Wiley-Blackwell, 2012. p. 163-176.

SMITH, Andrew. **Gothic Literature**. Edinburgh (SLD): Edinburgh University Press Ltda, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **A formação do romance inglês: ensaios teóricos**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/FAPESP, 2007.

VOLOBUEF, Karin. Individualismo e sentimentalismo (Novalis e José de Alencar): duas formas de subjetividade no Romantismo. **Itinerários**, p. 77-98, 2000.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WESLEY, Marilyn C. The Remembered Future: Neuro-Cognitive Identity in Henry James's "The Turn of the Screw". **College Literature**, v. 31, n. 2, p. 80-98, 2004.

ZIMMERMAN, Brett. **Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style**. Kingston (CA): McGill-Queen's University Press, 2005.