



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
FACULDADE DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE - PPGLI**

ALINE OLIVEIRA DO NASCIMENTO

**DOS FANTASMAS À METAFICÇÃO: DA NOVELA *A VOLTA DO PARAFUSO*
(1898) À MINISSÉRIE *A MALDIÇÃO DA MANSÃO BLY* (2020)**

**CAMPINA GRANDE
2024**

ALINE OLIVEIRA DO NASCIMENTO

**DOS FANTASMAS À METAFICÇÃO: DA NOVELA *A VOLTA DO PARAFUSO*
(1898) À MINISSÉRIE *A MALDIÇÃO DA MANSÃO BLY* (2020)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e Cinema

Orientador: Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes

**CAMPINA GRANDE
2024**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

N244d Nascimento, Aline Oliveira do.
Dos fantasmas à metaficção [manuscrito] : da novela A volta do parafuso (1898) à minissérie A maldição da mansão Bly (2020) / Aline Oliveira do Nascimento. - 2024.
104 p. : il. colorido.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2024.
"Orientação : Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes, Coordenação do Curso de Letras - CEDUC. "

1. Análise literária. 2. Metaficção. 3. Literatura. I. Título
21. ed. CDD 801.95

ALINE OLIVEIRA DO NASCIMENTO

DOS FANTASMAS À METAFICÇÃO: DA NOVELA *A VOLTA DO PARAFUSO*
(1898) À MINISSÉRIE *A MALDIÇÃO DA MANSÃO BLY* (2020)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e Cinema

Aprovada em: 07/03/2024

BANCA EXAMINADORA

Auricélio Soares Fernandes

Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Rosângela Neres A. Silva

Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Auricélio, por ser o “culpado” pela minha inserção nas pesquisas acadêmicas e pelo interesse na literatura, além de me acompanhar e me incentivar desde os projetos de iniciação científica durante minha graduação. Entre orientações e sermões do meu “pai acadêmico”, hoje consigo encerrar mais uma fase universitária, mas mantendo a vontade de aprofundar constantemente os conhecimentos.

À banca avaliadora, Dr. Wanderlan e Dra. Rosângela, pela disponibilidade e interesse em contribuir criticamente em cada detalhe deste estudo, suas análises foram imprescindíveis para a conclusão deste ciclo.

Aos meus pais, Acrisio Venâncio e Iêda Oliveira, que, apesar de não entenderem completamente o que é o mestrado/pós-graduação, nunca deixaram de me apoiar em todas as minhas escolhas acadêmicas.

Ao meu companheiro, Hiuri Medley, que foi grande influenciador para o meu desenvolvimento acadêmico, me incentivando a ultrapassar todos os desafios que eu julgava ser incapaz. Obrigada por me apoiar nos meus momentos de ausência e “surto” durante este processo, seu companheirismo foi fundamental para a conclusão de mais uma etapa desta longa jornada.

Ao meu colega e amigo da pós-graduação, Waldir Kennedy, que me ajudou desde as primeiras disciplinas do mestrado até a defesa desta dissertação, nossos “surto coletivos” nos ajudaram a enfrentar as dificuldades deste universo e a fortalecer a nossa amizade.

À Anne Beatriz Balbino por ser minha amiga e companheira desde a graduação em Letras Inglês e me apoiar durante meus momentos de dificuldade e dúvidas sobre os “sofrimentos” acadêmicos.

A todos aqueles que direta ou indiretamente me ajudam a concluir essa dissertação, obrigada!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“A Arte faz a vida, o interesse, a importância; não conheço nenhum substituto que tenha a força e a beleza deste processo” (Henry James, 1915).

RESUMO

Através das adaptações audiovisuais, é possível observar diferentes releituras nas obras literárias, seja mediante uma ou mais referências. Isso ocorre na minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020), de Mike Flanagan, que reescreve a novela *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, apresentando novas leituras sobre a preceptora e os fantasmas. Deste modo, este estudo tem como objetivo analisar os aspectos metaficcionalis presentes tanto na minissérie quanto na novela, além de demonstrar como a ferramenta metaficcional *mise en abyme* é explorada nas obras. Para isso, fazemos uso da pesquisa exploratória, com etapas divididas em conceituação teórica, contextualização e análise. Utilizamos como referencial teórico os estudos sobre metaficção de Linda Hutcheon (1980), Patricia Waugh (1984), Gustavo Bernardo (2010) e Genilda Azerêdo (2019); assim como trabalhos de Lucien Dällenbach (1977) sobre a *mise en abyme*; também recorremos ao estudo biográfico de Bruce R. McElderry (1965) sobre Henry James e suas fases literárias; para uma melhor compreensão sobre o audiovisual, utilizamos as considerações sobre serialidade de Umberto Eco (1989) e Arlindo Machado (2000), além dos estudos sobre minisséries dispostos por Anna Maria Balogh (2005), Maria Mungoli (2013) e Jean-Pierre Esquenazi (2010), entre outros que dialogam com a nossa temática. A partir dessas análises, identificamos como ambas ficções apresentam diferentes camadas narrativas que se interligam, além da percepção de como a metaficção é disposta em diferentes meios semióticos: na literatura, a novela recorre a constante explicitação do texto como artefato literário, que dispõe de diferentes processos de escrita, a interação direta com o leitor, além da intertextualidade; na minissérie, o eixo principal inclui a perspectiva de três personagens acerca da mesma diegese e que, como conclusão, demonstram o espelhamento da narrativa.

Palavras-Chave: Metaficção; *Mise en abyme* *A volta do parafuso*; *A maldição da mansão Bly*.

ABSTRACT

Through audiovisual adaptations, it is possible to notice different readings in the literary work, either through one or more references. This occurs in the miniseries *The Haunting of Bly Manor* (2020) by Mike Flanagan, who rewrites the novel *The Turn of the Screw* (1898) by Henry James, inserting new readings about the governess and the ghosts. Thus, this study aims to analyze the metafictional aspects present both in the miniseries and in the novella, in addition to demonstrating how the metafictional tool *mise en abyme* is explored in those works. To this end, we make use of exploratory research approach, divided in theoretical conceptualization, contextualization and analysis. We used as theoretical reference the studies on metafiction by Linda Hutcheon (1980), Patricia Waugh (1984), Gustavo Bernardo (2010) and Genilda Azerêdo (2019); in addition to the works of Lucien Dällenbach (1977) on *mise en abyme*; we also resort to the biographical study of Bruce R. McElderry (1965) on Henry James and his literary phases; for a better understanding of audiovisual, we utilized Umberto Eco (1989)'s and Arlindo Machado (2000)'s considerations of serialization, as well as miniseries studies provided by Anna Maria Balogh (2005), Maria Mungioli (2013) and Jean-Pierre Esquenazi (2010), among others that aggregate to this subject area. From these analysis, we manage to identify how both fictions render different layers which interconnect to each other, in addition to the notion of how metafiction is displayed in different semiotic means: in the literature, the novel recurs to constant writing explanation as literary artifact which makes use of various writing processes, direct interaction with the reader, along with intertextuality; in the miniseries, the core axis includes three characters points of view of the same diegesis and, as outcome, manifest the narrative's mirroring.

Keywords: Metafiction; *Mise en abyme* *The turn of the screw*, *The Haunting of Bly Manor*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Representação do Ouroboros.....	20
Figura 2 – Embalagem <i>en abyme</i>	24
Figura 3 – Transição do cenário para o filme.....	33
Figura 4 – Pinturas de Salvador Dalí.....	38
Figura 5 – Representação do Salgueiro-chorão.....	73
Figura 6 – A mansão de brinquedo.....	75
Figura 7 – A mansão Bly.....	76
Figura 8 – Casa de boneca de Flora.....	76
Figura 9 – “Sombra” perto da porta.....	77
Figura 10 – A <i>au pair</i> movimentando-se entre os quartos.....	77
Figura 11 – Flora simula os movimentos de Dani.....	78
Figura 12 – Quadro com três bailarinas.....	78
Figura 13 – Quadro com o rosto de Viola.....	80
Figura 14 – Rosto de Viola Willoughby.....	83
Figura 15 – Perdita Willoughby.....	83
Figura 16 – Médico da peste negra.....	84
Figura 17 – Vigário	84
Figura 18 – Criança	85
Figura 19 – Peter Quint.....	85
Figura 20 – Morte de Hannah Grose.....	86
Figura 21 – Rebecca Jessel.....	87
Figura 22 – Fantasma de soldado.....	87
Figura 23 – Boneca de Viola.....	88
Figura 24 – Movimentação da boneca de Viola.....	88
Figura 25 – Pacto de Dani.....	89
Figura 26 – “Hora da história”	90

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE A METAFICÇÃO.....	14
2.1	<i>Mise en abyme</i>	23
2.2	Estratégias metaficcioneis em diferentes mídias.....	27
3	DISPOSITIVOS METAFICCIONAIS NA LITERATURA DE HENRY JAMES.....	40
3.1	Sobre o autor.....	40
3.2	Notas sobre a ficção de Henry James.....	42
3.3	Possíveis leituras sobre os fantasmas da novela <i>A volta do parafuso</i>	53
3.4	<i>A volta do parafuso a partir de dispositivos metaficcioneis</i>	59
4	<i>A VOLTA DO PARAFUSO: DO TEXTO LITERÁRIO À TELA DE STREAMING DA NETFLIX</i>	67
4.1	Sobre as minisséries e plataformas de streaming.....	67
4.2	Aspectos metaficcioneis na minissérie <i>A maldição da mansão Bly</i>	71
4.2.1	<i>Novas leituras apresentadas pela minissérie</i>	92
5	CONCLUSÃO	98
	REFERÊNCIAS.....	101

1 INTRODUÇÃO

Através das adaptações audiovisuais, é possível a inserção de textos literários em diferentes produções como filmes, minisséries, *graphic novels* e até outros meios, como jogos eletrônicos. Como acontece com os romances da série literária *The Witcher* (1992 – 2013), escritas por Andrzej Sapkowski, que são adaptadas em uma série disponível na *Netflix* com o primeiro episódio estreado em 2019, assim como a versão em série de jogos eletrônicos com início em 2007. Podemos também citar outros tipos de adaptações, como a literatura *cyberpunk*, que é apresentada no romance *Neuromancer* (1984) de William Gibson, na série de animação *Cyberpunk: mercenários* (2022) da *Netflix* e o jogo eletrônico *Cyberpunk 2077* (2020) desenvolvido pelo estúdio CD Projekt RED.

Essas diferentes apresentações audiovisuais reforçam a adaptação como releitura, ou seja, o texto adaptado é considerado uma nova obra e não uma extensão exclusiva. É nesta perspectiva que percebemos que as diferentes adaptações audiovisuais podem demonstrar, explícita ou implicitamente, como a obra adaptada toma o texto “original” para se inspirar (e até homenagear) e não transmitir necessariamente fidelidade.

Nesta compreensão, destacamos as plataformas de *streaming*¹ como grandes facilitadoras ao acesso às diferentes produções audiovisuais, já que atualmente encontramos filmes, séries, minisséries e demais produções sobre diversas temáticas em aplicativos nos televisores e nos *smartphones*. Esta progressão, contribuiu para o ingresso de telespectadores que acessavam tais ficções apenas pela televisão, como o exemplo das séries televisivas que são transmitidas em horários e dias específicos, logo, o telespectador que não conseguir acessar o canal no cronograma estipulado não terá acesso ao conteúdo.

A atualização nos meios de consumo incentivou a criação de diversas plataformas de *streaming*, e hoje nos deparamos com uma grande variedade de aplicativos, como a *Netflix*, *Amazon Prime Video*, *Globoplay*, *Disney+* e a *HBOMAX*.

¹ “Essa tecnologia permite a transmissão de áudio e vídeo sem existir necessidade de proceder ao *download* completo ou o armazenamento duradouro deles, uma vez que, à medida que a informação é recebida pelo dispositivo (computador, *tablet*, *smartphone*) é de imediato transmitida ao utilizador do serviço de *streaming*” (Elthon Ribeiro, 2022, p. 22). Além disso, as plataformas de *streaming* permitem visualização de diferentes produções audiovisuais com ou sem acesso à internet (este quando há seu *download* prévio).

Como consequência, é esperado que as plataformas invistam em produções independentes e atrativas para manter (ou incentivar) a assinatura dos seus pacotes mensais.

Marcio Serelle (2023) destaca, em seu ensaio *A adaptação como ficção expandida na série contemporânea*, a importância da expansão da ficção, sobretudo a série, como uma expansão do acesso à literatura através da adaptação, além de desmistificar a perspectiva de que as adaptações diminuem a narrativa literária e são conseqüentemente “inferiores”: “argumento que a ficção seriada audiovisual contemporânea – ou pelo menos parte dela – leva a adaptação a outra circunstância, não mais marcada pela condensação da narrativa, mas pela expansão dela” (Serelle, 2023, p. 22).

Com base nessa leitura, compreendemos que as adaptações podem ser consideradas obras independentes em relação ao texto fonte, que não pretendem necessariamente espelhá-las, mas sim reescrevê-las. Conseqüentemente, a ficção audiovisual não está restrita à sua fonte, e, deste modo, o diretor pode adicionar outras referências e leituras sobre o enredo, como observa-se na minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020), dirigida por Mike Flanagan, que adapta principalmente a novela *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, conhecida pelos mistérios que envolvem a preceptora e suas (supostas) visões de fantasmas.

Mike Flanagan, ao adaptar a novela de James, inseriu não apenas uma obra literária, mas várias ficções do autor que podem ser percebidas pelo nome dos episódios, nome dos personagens e referências ao enredo de outras obras jamesianas.

A novela *A volta do parafuso* (1898) discorre acerca de uma preceptora que cuida de duas crianças órfãs — Miles e Flora — na região de Bly, e é atormentada pela aparente presença dos fantasmas da Senhorita Jessel e Peter Quint, antigos funcionários da residência. Como disposto no terceiro capítulo, os fantasmas da novela são sempre apresentados pela preceptora e não temos certeza se são “reais” ou não. O enredo desenvolve esta constante tensão entre a perspectiva da preceptora e da negação por parte de alguns personagens.

Como fortuna crítica de nossa pesquisa, utilizamos os gêneros de produção acadêmica: artigos científicos, dissertações e teses, publicadas entre 2012 e 2022. A partir de bancos de dados do Google Acadêmico, encontramos 62 resultados. Destes, 1 tese, 1 dissertação e 60 artigos científicos. A maioria dos artigos enfatiza estudos

sobre o gótico, o fantástico² e análises psicológicas acerca da preceptora. Além disso, parte significativa das pesquisas analisa a novela partindo de suas adaptações audiovisuais, sobretudo o filme *Os inocentes* (1961).

Para a nossa abordagem, o artigo *Fantasmagorias da narrativa perdida: Henry James entre fluxos e imagens do filme Os inocentes*³ (2019) de Fernando de Mendonça contribui para os nossos estudos acerca da metaficção, já que o autor tanto destaca o processo de autorreflexividade quanto introduz leituras acerca da metaficção no audiovisual através da *mise-en-scène*⁴.

Com base nas leituras, percebe-se que *A volta do parafuso* (1898) é referida ora como novela, ora como romance e ora como conto, sendo difícil encontrar um consenso entre os estudos. Essa heterogeneidade de nomenclaturas pode estar relacionada aos “limites” dos gêneros, como é destacado por Nádia Gotlib (2006, p. 11): “estes modos variados de narrar por vezes se agrupam de acordo com alguns pontos característicos, que delimitam um gênero. Se apresentam algumas tantas características podem pertencer a este ou aquele gênero”. Logo, uma mesma produção literária pode ser disposta dentro de diferentes gêneros literários, dependendo do período em que é lançado e/ou estudado.

Entre os estudos analisados na fortuna crítica, especificamos os de Faust e Xavier⁵ (2017), Botoso⁶ (2020) e Biazolli⁷ (2022), que definem como romance, das

² Apesar de não ser o foco da nossa pesquisa, é relevante compreendermos a definição do fantástico e a sua relação entre o sobrenatural e a realidade. Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* destaca que o fantástico “é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1975, p. 16), ou seja, o fantástico se manifesta quando somos surpreendidos por elementos que questionam a noção de realidade. Tanto na novela quanto na minissérie analisadas, observamos essa constante representação sobre a existência (ou não) de seres sobrenaturais, que com base no fantástico, fragmentam a nossa perspectiva acerca do que é real ou imaginação.

³ MENDONÇA, Fernando de. *Fantasmagorias da narrativa perdida: Henry James entre fluxos e imagens do filme Os inocentes*. In: AZERÉDO, Genilda. CORSEUIL, Anelise Reich (orgs.).

⁴ “Significa “pôr em cena” [...] Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. [...] inclui aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera” (David Bordwell e Kristin Thompson, 2013, p. 205).

⁵ Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/30286> Acesso em 06 Ago. de 2023

⁶ Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/guara/article/view/8840> Acesso em 07 de Ago. de 2023

⁷ Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/items/2e06d990-9011-402c-9fc5-64ece3c8868a/full> Acesso em 07 de Ago. de 2023

autoras Eberhardt e Silva⁸ (2018) como conto, e Silva⁹ (2016), Fernandes e Calixto¹⁰ (2018) e Mendonça (2019) que citam a obra como uma novela.

Com base na fortuna crítica, percebemos a escassez de estudos voltados para o metaficcional na ficção jamesiana. Sendo assim, essa pesquisa pretende contribuir com a exemplificação de aspectos metafissionais na obra *A volta do parafuso* (1898) e como o autor demonstra direta ou indiretamente tais características.

Dialogando com a novela, a minissérie apresenta a narrativa da *au pair*¹¹ Dani Clayton, que, assim como a preceptora, está responsável por duas crianças órfãs — também nomeadas Miles e Flora — na mansão Bly. No audiovisual, os fantasmas que perturbam a *au pair* são distribuídos em torno da mansão e da vida pessoal da personagem, sendo encontrados nas figuras de seu ex-noivo Edmund, de “a Senhora do lago” — que aparece durante toda a minissérie — e dos fantasmas da Senhorita Jessel e Peter Quint. Além disso, o telespectador pode perceber outras aparições que estão escondidas durante os episódios.

Logo, percebemos algumas temáticas em comum: a mansão, as crianças e os fantasmas. Porém, diferente da novela, os fantasmas da minissérie são expostos explicitamente e perseguem a personagem Dani Clayton. Além destes aspectos narrativos, compreendemos que ambos os objetos de estudo dialogam em mais um aspecto: a metaficção. Observamos que os aspectos metafissionais nas obras estão voltados para a reflexão da construção da narrativa através da inserção de várias camadas que refletem a narrativa maior. Como exemplo, a novela apresenta diferentes camadas narrativas: a do narrador onisciente, a de Douglas, que lê os manuscritos da preceptora, e a própria preceptora que lê outras ficções dentro da sua ficção. Ainda nessa perspectiva, a minissérie também apresenta diferentes camadas:

⁸ Disponível em: https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/14694/1/PB_COLET_2018_1_03.pdf Acesso em 06 Ago. de 2023

⁹ Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/183397/350014.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 07 de Ago. de 2023

¹⁰ Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/ribanceira/article/view/2122> Acesso em 07 de Ago. de 2023

¹¹ “Um estrangeiro, normalmente uma mulher jovem, que vive com uma família para aprender a sua língua e que cuida dos filhos ou limpa a casa em troca de refeições, um quarto e uma pequena remuneração”

Original: a foreign person, usually a young woman, who lives with a family in order to learn their language and who takes care of the children or cleans the house in return for meals, a room, and a small payment. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/au-pair> Acesso em: 28 Ago. 2023

a narradora do primeiro episódio, a ficção de Dani Clayton, a casa de boneca de Flora e, posteriormente, o enredo de Viola Willoughby.

Deste modo, o objetivo desta dissertação é analisar os diferentes aspectos metaficcionalis presentes na novela *A volta do parafuso* (1898) e na minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020). Para isso, analisamos a novela e os episódios T01EP01, T01EP08 e T01EP09¹² da minissérie, que abordam, respectivamente, a introdução do arco narrativo de Jamie, Dani Clayton e Flora, a ficção de Viola e, por fim, a conclusão dos arcos narrativos que dialogam entre si. Para análise, utilizaremos também a ferramenta metaficcional da *mise en abyme*, que compreende o espelhamento das narrativas.

Nesta leitura, compreendemos que, através da análise da novela e da minissérie, é possível demonstrar como a metaficção é exposta no audiovisual e assim ampliar a análise da teoria para além das obras literárias. Para isso, partimos de teóricos que analisam inicialmente apenas a metaficção na literatura, como Linda Hutcheon (1980) e Patricia Waugh (1984), e abrangemos para os estudos que abarcam o audiovisual, como os de Gustavo Bernardo (2010) e Genilda Azerêdo (2019).

Para fundamentar a análise proposta, recorreremos à pesquisa exploratória, que, de acordo com Antônio C. Gil (2002, p. 41), “têm como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado”.

Deste modo, nosso estudo está dividido em três capítulos de análise: o segundo capítulo discorre sobre a metaficção e seus principais autores, além disso definimos a ferramenta metaficcional da *mise en abyme* e abordamos exemplos em diferentes meios; o terceiro capítulo aborda Henry James e suas fases literárias, e, por fim, a análise da novela *A volta do parafuso* (1898); o quarto capítulo discute a minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020) a partir da metaficção, assim como o estudo das estruturas da minissérie e características dos *streamings*.

¹² Utilizamos essas abreviações para referir-se a temporada e episódio analisado, sendo assim: T01EP01 – Temporada 1 Episódio 1, T01EP08 – Temporada 1 Episódio 8 e T01EP09 – Temporada 1 Episódio 9.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE A METAFICÇÃO

O termo “*metafiction*” foi utilizado pela primeira vez por William H. Gass em 1971 no estudo *Fiction and the Figures of Life*. Nessa obra, o autor ressalta que muitos romances da época eram, na verdade, metaficcionalis. Apesar de o termo ter aparecido apenas no século XX, obras mais antigas, como *Dom quixote*, de Miguel de Cervantes, publicada originalmente em 1605, já apresentavam características acerca da autoconsciência.

Dentre os estudiosos da metaficção, observa-se uma grande variedade de nomenclaturas, sendo possível encontrar estudos que se referem ao termo como autorreflexividade e narrativa narcisista como é destacado por Linda Hutcheon (1980), ou ainda uma *embedded narration* (em tradução literal, um equivalente seria uma “narração embutida”) detalhada por Wallace Martin (1991), além de outros termos, como ficção consciente.

Zênia Faria (2012, p. 240) salienta que a metaficção, ao longo de quarenta anos de estudos e análises, apresentou, além das anteriormente citadas, uma diversidade de terminologias como “antirromance, [...] ficção autorreferencial, [...] ficção autoconsciente, antificção, não ficção, narrativa antimimética, [...], metaficção historiográfica, fabulação, ficção neobarroca, romance de introversão, ficção introspectiva, superficção, transficção”.

Para este estudo, utilizaremos a perspectiva da metaficção atrelada ao seu caráter autorreflexivo da narrativa, além do foco no mecanismo metaficcional da *mise en abyme*, que será detalhado no decorrer deste capítulo.

Apesar do extenso vocabulário, a maioria dos estudos está voltado para a relação da ficção com a sua própria estrutura ficcional ou em como a ficção pode apresentar em sua narrativa outros discursos ficcionais. Também é comum encontrar o conceito de metaficção a partir da compreensão de que “é ficção sobre ficção”, utilizada por Linda Hutcheon (1980) em seu livro *Narcissistic narrative*, mas como veremos posteriormente, essa definição acaba sendo muito ampla, já que a metaficção apresenta diferentes desdobramentos dependendo do meio em que é estudado.

A ficção, na leitura de Hutcheon, “fala de si mesma” partindo do pressuposto de que dentro da sua narrativa existem ferramentas metaficcionalis que permitem ao leitor decifrar o processo de construção da diegese. Acerca desse conceito, Zênia

Faria (2012, p. 237) ressalta que esse tipo de ficção “contém, em seu bojo, questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e de recepção”. Sendo assim, o texto metaficcional relaciona-se diretamente com o seu leitor/receptor, já que é através do seu senso crítico que será possível a percepção das ferramentas metafissionais.

Para Linda Hutcheon (1980), a metaficção apresenta duas abordagens, sendo a primeira a sua relação com as estruturas linguísticas e narrativas, e a segunda o papel do leitor na narrativa. No primeiro modo “a terminologia estruturalista básica do ‘código’, do ‘significante’ e do ‘significado’, do ‘signo’ e do ‘referente’ da linguagem se mostra útil, de fato necessária¹³” (Hutcheon, 1980, p. 06, tradução nossa¹⁴). Essa relação dialoga com os estudos linguísticos de Saussure sobre signo, pelo qual chamamos de significante o objeto referenciado que reconhecemos, seja ele físico ou não, e que a partir dele traçamos o significado, ou seja, é o conceito do objeto que transmitimos na nossa memória.

Dialogando com a metaficção, observamos que é a partir do código linguístico da narrativa que o autor pode “brincar” com a estrutura da língua e da própria construção da narrativa. Por outro lado, é também através desse código que o leitor pode intervir nas leituras e atribuir novos significados à obra final. Apesar de não ser o foco da nossa pesquisa, é interessante observar que essa relação destacada por Hutcheon (1980) elucida uma problemática que envolve os leitores, que podem não perceber as “brincadeiras” e referências escondidas nas produções ficcionais, o que ocasiona uma leitura totalmente diferente em comparação aos que entendem a subversão desse tipo de escrita.

Para a teórica, o processo metaficcional está também relacionado com fazer com que o processo de produção do texto seja explicitado, ou seja, expor para o leitor de forma consciente como os códigos linguísticos e ficcionais foram evidenciados na obra. Esta consciência não está relacionada diretamente com a presença de texto que explicita as suas ferramentas metafissionais, mas que possibilite ao leitor perceber a sua construção e, posteriormente, interpretá-la. Para isso, Linda Hutcheon (1980)

¹³ Original: the basic structuralist terminology of the "code," of the "sign's" "signifier" and "signified," and of the "referent" of language proves useful, indeed necessary.

¹⁴ Tradução nossa, assim como todas as traduções desta dissertação (exceto os diálogos retirados da minissérie).

divide a classificação da narrativa narcisista entre *overt* (forma explícita) e *covert* (forma implícita):

Formas explícitas de narcisismo estão presentes em textos em que a autoconsciência e a autorreflexão são claramente evidentes, geralmente explicitamente tematizado ou mesmo alegorizado dentro da "ficção". Em sua forma implícita, no entanto, esse processo seria estruturado, internalizado, atualizado. Tal texto seria, de fato, autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente¹⁵ (p. 23).

Logo, a metaficção pode expor intencionalmente todos os seus processos de produção e criação ou sugerir tais informações para o leitor. Ademais, na forma explícita várias técnicas podem ser empregadas, como “o uso de *mise en abyme*, alegoria, metáfora, microcosmo para mudar o foco da "ficção" para a "narração" fazendo da "narração" a própria substância do conteúdo do romance, ou minando a coerência tradicional da "ficção" em si, neste último caso¹⁶” (Hutcheon, 1980, p. 28).

Por outro lado, Patricia Waugh (1984) evidencia que a:

metaficção é simultaneamente criar uma ficção e fazer uma declaração sobre a criação dessa ficção. Os dois processos são mantidos juntos em uma tensão formal que quebra as distinções entre “criação” e “crítica” e as funde nos conceitos de ‘interpretação’ e ‘desconstrução¹⁷’ (p. 06).

Logo, para a autora, a metaficção engloba o ato de escrever, de mostrar como foi escrito e a recepção crítica do texto. Waugh (1984) dialoga com as concepções de Hutcheon (1980), mas foca seu estudo na relação da metaficção com a realidade:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que, de forma autoconsciente e sistemática, chama a atenção para seu status de artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a

¹⁵ Original: Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the "fiction." In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self reflective, but not necessarily self-conscious.

¹⁶ Original: the use of *mise en abyme*, allegory, metaphor, microcosm to shift the focus from the "fiction" to the "narration" by either making the "narration" into the very substance of the novel's content, or by undermining the traditional coherence of the "fiction" itself, in the latter case.

¹⁷ Original: metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between ‘creation’ and ‘criticism’ and merges them into the concepts of ‘interpretation’ and ‘deconstruction’.

possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário¹⁸ (Waugh, 1984, p. 02).

Nesta perspectiva, a autoconsciência destacada pela autora traz a relevância da ficção como questionadora da realidade em que foi escrita, ou seja, até que ponto podemos chamar uma ficção de realista se a “realidade” apresentada na ficção pode variar de acordo com a percepção do autor. Nesta concepção, Patricia Waugh (1984, p. 90) salienta, com foco nos romances, que essa realidade pode ser questionada, uma vez que “todos os romances metaficcionalistas devem [...] se envolver com esta questão do status de ‘verdade’ da ficção literária, e necessariamente, [...] com a questão do status de ‘verdade’ do que é considerado ‘realidade’¹⁹”.

A autora ainda salienta que a própria ficção pode ser vista como um meio de demonstrar e analisar a realidade:

A metaficção persegue tais questões por meio de sua auto-exploração, com base na metáfora tradicional do mundo como livro, mas muitas vezes reformulando-o em termos de teoria filosófica, linguística ou literária. Se, como indivíduos, ocupamos ‘papéis’ em vez de ‘eus’, então o estudo de personagens em romances pode fornecer um modelo útil para entender a construção da subjetividade no mundo fora dos romances. Se nosso conhecimento deste mundo é agora visto como sendo mediado por linguagem, então ficção literária (mundos construídos inteiramente de língua) torna-se um modelo útil para aprender sobre a construção da própria “realidade”²⁰ (Waugh, 1984, p. 03).

Nesta concepção, a metaficção avalia como a “realidade” apresentada na ficção pode, através da linguagem (e do uso consciente dela), refletir as ideologias subjetivas de cada indivíduo e, conseqüentemente, de cada uma das “realidades” existentes. Ainda destacando a relação entre realidade e ficção, Waugh (1984) salienta que:

¹⁸ Original: Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.

¹⁹ Original: So all metafictional novels have, finally, to engage with this question of the ‘truth’ status of literary fiction, and of necessity therefore with the question of the ‘truth’ status of what is taken to be ‘reality’.

²⁰ Original: Metafiction pursues such questions through its formal self-exploration, drawing on the traditional metaphor of the world as book, but often recasting it in the terms of contemporary philosophical, linguistic or literary theory. If, as individuals, we now occupy ‘roles’ rather than ‘selves’, then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels. If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself.

A metaficção, então, não abandona 'o mundo real' pelos prazeres narcísicos da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções de realismo a fim de descobrir – através de sua própria autorreflexão – uma forma ficcional que é culturalmente relevante e compreensível para leitores contemporâneos. Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivemos no dia a dia é construída de forma semelhante, 'escrita'²¹ (p. 19).

Logo, para a autora, a metaficção traça uma linha tênue entre a representatividade²² das diferentes realidades e a consciência do receptor para analisar e interpretar essa ficção. Sobre essa relação, Gustavo Bernardo (2010) demonstra que:

Como sabemos há muito, o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção. Ora, “além da ficção” é uma tradução “ao pé da letra”, digamos assim, da palavra “metaficção”, porque o prefixo grego “meta” também pode significar “além de” (p. 09).

Porém, para o autor, essa reflexividade não corresponde necessariamente à mesma “realidade” em que vivemos, ou seja, o que é refletido na ficção²³ é apenas um fragmento do que pode ser encontrado na realidade.

José Landa (2014) apresenta uma leitura mais ampla da metaficção, ressaltando a definição do termo para as diversas estruturas reflexivas que podem ser encontradas nas escritas metaficcionais, indo além da concepção de que a metaficção analisa “apenas” o processo de produção da escrita:

A metaficção pode ser definida como uma forma de escrever, ou mais precisamente como uma forma de manipular conscientemente as estruturas ficcionais, de jogar com a ficção. Mas isso não cobriria todo o metaficcional,

²¹ Original: Metafiction, then, does not abandon 'the real world' for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly 'written'.

²² Segundo o dicionário online de português, representatividade possui duas definições: 1- “Qualidade de alguém, de um partido, de um grupo ou de um sindicato, cujo embasamento na população faz que ele possa exprimir-se verdadeiramente em seu nome” e 2- “Qualidade de uma amostra constituída de modo a corresponder à população no seio da qual ela é escolhida.”. Deste modo, não utilizamos o termo para nos referir as diferentes representatividades sociais, raciais ou culturais. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/representatividade/>. Acesso em: 21 Mar. 2023

²³ Essa tentativa de projeção da realidade na ficção dialoga com o conceito de mimesis abordada por Aristóteles que defende que a mimesis é a representação/imitação de algo, ou seja, a ficção é a tentativa de imitação da realidade.

para não falar de todas as estruturas reflexivas que encontramos na literatura. Portanto, a metaficção também deve ser definida como uma forma de leitura, um paradigma crítico que fornece uma nova maneira de explorar o significado em obras literárias, desenterrando estruturas de significado que podem ser automáticas, não planejadas deliberadamente pelo escritor, mas alcançadas por meio do jogo espontâneo de significado ou a interação entre escrita e leitura²⁴ (Landa, 2014, p. 02).

Em outras palavras, para o autor, a metaficção apresenta tanto a utilização consciente das estruturas da ficção quanto as suas estruturas reflexivas, ou seja, a produção metaficcional é, sobretudo, uma leitura crítica sobre todos os desenvolvimentos ficcionais expostos ao leitor. Para o autor, a metaficção pode ser definida em cinco formas, sendo elas: “1. Ficção sobre ficção. 2. Ficção que contém ficção dentro dela. 3. Ficção que comenta a si mesma. 4. Ficção que chama a atenção para seu próprio status ficcional. 5. Ficção que experimenta sua própria forma como forma de criar significado” (Landa, 2014, p. 02). Para nossos objetos de estudo, a segunda definição é a mais interessante, já que pretendemos demonstrar como as narrativas apresentam outras narrativas dentro do enredo principal. Demonstraremos posteriormente que esse modo da metaficção pode ser definido através da *mise en abyme*.

Regressando ao pensamento de Gustavo Bernardo (2010), apontamos que o autor expande a definição de metaficção e dialoga com a segunda definição exposta por José Landa (2014) de que a metaficção também é demonstrada através da ficção que apresenta outra ficção no seu enredo. Para Bernardo (2010, p. 09), a metaficção “trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. Ademais, o autor ressalta que o processo autorreferente é apresentado nas diferentes mídias: “esse fenômeno aparece em especial naquelas obras artísticas que nos acostumamos a considerar as melhores – como um romance de Assis, um quadro de René Magritte, um filme de Alfred Hitchcock ou uma foto de Chema Madoz” (Bernardo, 2010, p. 09).

Em outras palavras, o autor compara a metaficção com a representação do Ouroboros (figura 1), sendo normalmente demonstrado por uma serpente ou um

²⁴ Original: Metafiction can be defined as a way of writing, or more precisely still as a way of consciously manipulating fictional structures, of playing games with fiction. But this would not cover all the metafictional, not to speak of all the reflexive structures we find in literature. Therefore, metafiction must also be defined as a way of reading, a critical paradigm which provides a new way of exploring meaning in literary works, unearthing meaning structures which may be automatic, not deliberately planned by the writer but rather reached through the spontaneous play of meaning or the interplay between writing and reading.

dragão que tenta engolir a própria cauda, de modo autofágico “a ficção se alimenta de ficção. Incorporando metaficcionalmente outras ficções e outros discursos; a ficção passeia sem cerimônia pelo passado e pelo futuro” (Bernardo, 2010, p. 251). Assim como podemos observar na figura a seguir:

Figura 1- Representação do Ouroboros



Fonte: https://static.dicionariodesimbolos.com.br/upload/f7/e6/ouroboros-1_xl.jpeg

Logo, a metaficção pode ser metaforicamente comparada ao Ouroboros, já que ambas pretendem voltar para si, ou seja, a serpente, ao voltar-se para sua cauda, cria um ciclo infinito, assim como ocorre na metaficção, na qual a ficção questiona o que é real e ficção através da inserção de novas ficções dentro da narrativa, do desmascaramento do processo de produção da escrita, da comunicação direta com o leitor. Em outras palavras, a metaficção desenvolve a narrativa de modo que o leitor/receptor não sabe onde começa ou termina a ficção/realidade.

Diferente dos outros autores, que focam suas análises em romances ou obras literárias, Bernardo (2010) evidencia que as diversas mídias também podem conter a metaficção. O autor, ao analisar o conto *Continuidad de los parques* (1964), de Julio Cortázar, demonstra como uma história dentro de uma história é um exemplo de metaficção:

A história [do conto] continua na leitura da história que por sua vez continua na leitura da história dentro da história: um parque de carvalhos e palavras se comunica com o outro parque de carvalhos e palavras. Podemos dizer que a leitura da leitura que o personagem realiza na sua poltrona estabelece uma comunicação (que não deveria ser possível) entre ficção e realidade. No entanto, se a realidade de que trata o conto é a realidade deste personagem, ora, ela também é fictícia. Logo, se há comunicação, ela se dá entre diferentes níveis de ficção. [...] A ponte entre esses níveis diferentes de ficção

tem o nome de “metaficção”. É uma ponte interna, e nela se pensa a ficção dentro da ficção (Bernardo, 2010, p. 37).

Neste sentido, a metaficção também pode ser entendida como a exposição de diferentes níveis da própria ficção, ou seja, o ato de introduzir explícita ou implicitamente outra ficção na ficção para “brincar” com a interpretação do leitor/espectador. Posto isso, o contrato de “veracidade” existente entre a realidade e a ficção é rompido, logo, há essa quebra do:

contrato de ilusão entre autor e o leitor, ou entre o diretor e o espectador. A metaficção se define bem como uma ficção que não esconde que o é, obrigando o espectador, no caso, a manter a consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato ‘verdadeiro’ (Bernardo, 2010, p. 181).

Nesse panorama, Bernardo (2010, p. 185) compara o papel do autor e do diretor dentro das suas próprias obras: “um escritor apaga a si mesmo quando se põe no cenário do seu romance, tornando-se também ficção. De maneira equivalente, um cineasta apaga a si mesmo quando se põe no cenário do seu filme”. Através das discussões do autor, percebemos que a metaficção, diferente das abordagens de Linda Hutcheon (1980) e Patricia Waugh (1984), por exemplo, pode ser também estudada nas diferentes mídias. Essa amplitude é exposta quando o autor exemplifica em seu ensaio “Da metaficção como agonia da identidade” (2007) as diversas formas de encontrar a metaficção:

Entre os esquemas metaficcionais, encontramos: romances sobre uma pessoa escrevendo um romance; contos sobre uma pessoa lendo um conto até se ver de repente dentro do conto que está lendo; histórias que comentam as convenções da própria história, como capítulos, títulos, parágrafos ou enredos; romances não-lineares que possam ser lidos não apenas do princípio para o final; notas de rodapé que continuam a história enquanto a comentam; romances em que o autor é personagem do seu próprio romance; histórias que conversam com o leitor, antecipando, frustrando ou ironizando suas reações à história; personagens que se preocupam seriamente com a circunstância de se encontrarem em meio a uma história de ficção; trabalhos de ficção que saem de dentro de outros trabalhos de ficção; histórias que incorporam aspectos e referências de teoria ou crítica da literatura; obras que criam biografias de escritores imaginários; enredos que sugerem aos leitores que eles se encontram em mundos tão ficcionais quanto aquele dos enredos (2007, não paginado).

Logo, Bernardo (2007) reafirma a capacidade multifacetada da metaficção e destaca ferramentas autorreflexivas que serão abordadas posteriormente nos capítulos 3 e 4, sendo elas as histórias que comentam sobre os títulos e enredos na

própria história, histórias que dialogam diretamente com o leitor, ficção que apresenta outra ficção e referência a outros escritores/obras literárias. Ainda nesta linha de pesquisa, Genilda Azerêdo (2019) dialoga com as reflexões de Bernardo (2010) quando destaca que a metaficção:

Dentro das ramificações que o estudo da metaficção possibilita, encontra-se a relação inexorável e intrínseca entre a metaficção e os diversos gêneros literários; e ainda, entre a metaficção e as diversas artes e variados discursos—em outras palavras, a metaficção aciona a própria tradição discursiva e estética e, ao fazê-lo, constitui-se também como convite à aprendizagem (revisitação) dessa tradição (Azerêdo, 2019, p. 11).

Além disso, a autora demonstra diferentes possibilidades de apresentação de uma narrativa metaficcional, sendo elas “a paródia, a intertextualidade, as narrativas em abismo, o diálogo interartes são recursos e categorias metaficcionais que abalam, de modo significativo, não apenas as convenções artísticas, mas a própria experiência humana de que se nutre a arte” (Azerêdo, 2019, p. 12).

Partindo da leitura de Azerêdo (2019), analisamos que a metaficção pode também ser compreendida como as diversas representações da ficção que diferenciem de algum modo a narrativa tradicional centrada na “arte” como representação verossímil da realidade.

Ainda nessa perspectiva, Ana Cristina Carvalho (2013) reforça e detalha a relação entre a metaficção e a intertextualidade, afirmando que:

Notamos que a metaficção consegue introjetar em vários níveis da narrativa a consciência sobre a diversidade de leituras que a constituiu. Sobre esse aspecto é importante ressaltar que, embora a literatura, de modo geral, se constitua na relação estabelecida com outros textos, na narrativa metaficcional essa relação intertextual ou transtextual²⁵ é assumida e exposta conscientemente em diversos níveis do texto como parte fundamental de seu processo de construção formal (p. 105).

Para isso, a autora destaca que a relação intertextual necessita ser intencional e deve estar interligada com o desenvolvimento do enredo, ou seja, o texto

²⁵ Gérard Genette (2006, p. 23) salienta que a transtextualidade dialoga com a intertextualidade, já que ambas estabelecem relações explícitas ou implícitas entre os textos. Além disso, “as diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente e em graus diversos, das categorias de textos: todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais”.

mencionado não pode estar apenas para agregar estética ao resultado, mas sim estabelecer uma relação de diálogo entre a narrativa e o texto citado.

Carvalho (2013) destaca alguns exemplos de como a intertextualidade pode ser estabelecida em textos metaficcionalis:

referências diretas e indiretas a outros universos diegéticos, a outros gêneros literários e a outras modalidades artísticas [...] na apresentação de ações de personagens que fazem referências a outras ações de personagens marcantes da tradição literária; na discussão de conceitos e temas constantes da tradição literária; na retomada de nomes de personagens literários e/ou históricos; nas referências diretas a nomes de autores e obras; no espelhamento de aspectos da própria trama, que se repetem em momentos diversos da narrativa; e etc. Essas referências, comuns não só no âmbito literário, mas nas artes em geral, diferenciam-se na metaficção por serem reapresentadas de forma consciente, sem subterfúgios. Nossa conclusão é que o texto metaficcional se reconhece como ficção e demonstra essa consciência através de uma forma que assume que sua existência só se efetiva na relação com outras obras (p. 105).

Para a autora, a metaficção está diretamente conectada com a intertextualidade e sua capacidade de interligar textos ficcionais que existem na realidade com as novas produções ficcionais.

Com base nos teóricos discutidos neste capítulo, compreende-se que a metaficção é representada, de modo geral, em duas perspectivas. A primeira concentra-se na exposição do *status* da ficção como ficção, ou seja, como essa ficção estabelece ligações entre realidade e ficção através da exposição dos seus mecanismos de construção. Consideramos também que essa primeira perspectiva embarca, assim como destacado por Linda Hutcheon (1980), a exposição explícita ou implícita da ficção como ficção. A segunda perspectiva concentra-se no estudo das ficções que contém dentro de si outras ficções. Em outras palavras: são aquelas obras, literárias ou não, que constroem dentro da sua narrativa principal uma ou mais narrativas secundárias, que apresentam certo grau de relação com o enredo principal. A segunda ferramenta metaficcional será explorada no próximo subtópico.

2.1 *Mise en abyme*

Antes de compreendermos as implicações que envolvem a *mise en abyme*, precisamos compreender inicialmente o significado literal dessa expressão. *Mise en abyme* é um termo francês que normalmente é traduzido como “narrativa em abismo” e apresenta uma alusão ao reflexo em um espelho, de modo que o que for projetado

nesse espelho é refletido infinitamente. Logo, a *mise en abyme* embarca uma reflexão de narrativas que dialogam entre si.

O termo *en abyme* foi utilizado inicialmente por André Gide em 1893, e aborda a percepção da arte e sua relação constante com o seu enredo ou tema: “gosto bastante que numa obra de arte encontremos transposto, na escala das personagens, o próprio tema desta obra. Nada o ilumina melhor e estabelece com mais segurança todas as proporções do todo” (1996 apud Patrick Peccatte, 2018)²⁶. Deste modo, para Gide, o abismo é aplicado quando a obra em geral transpõe a apresentação inicial e reitera posteriormente a sua própria essência.

Como exemplo dessa reflexão, podemos citar uma propaganda de 1904 da empresa holandesa *Droste* (figura 2), na qual a mulher que estampa a embalagem segura outra embalagem idêntica e conseqüentemente, a segunda embalagem supostamente também apresenta uma mulher segurando outra embalagem, ou seja, a apresentação em abismo e infinita da embalagem do produto. Como podemos ilustrar a seguir:

Figura 2- Embalagem *en abyme*



Fonte: <http://dejavu.hypotheses.org/files/2018/06/040-01-Droste.jpg>

²⁶ Disponível em: <https://dejavu.hypotheses.org/3836> Acesso em: 27 Mar. 2023

Por causa da sua influência, também é possível encontrar referências à *mise en abyme* com o termo “efeito *Droste*” e sua relação com a projeção infinita da personagem exposta nessa embalagem.

Desenvolvendo essa percepção, Lucien Dällenbach (1977), em seu estudo *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, apresenta algumas reflexões e definições acerca do processo da *mise en abyme*. Para o autor, esse artifício pode ser definido como “qualquer aspecto incluso dentro de uma obra que mostra uma semelhança com a obra que a contém”²⁷ (Dällenbach, 1989, p. 08). Além disso:

Devemos notar antes de tudo que a obra de arte reflexiva é uma representação, e uma representação com grande coesão interna. Dada a sua natureza figurativa, adequa-se à *mise en abyme* ficcional, que visa, por analogia, relacionar duas séries de acontecimentos entre si; sua unidade é virtualmente indispensável para a *mise en abyme* ficcional, pois só ela pode permitir que a reflexão retroprospectiva desempenhe seu papel de ligação com relativa facilidade (Dällenbach, 1989, p. 71)²⁸.

Para o teórico, podemos dividir a *mise en abyme* em três categorias, sendo elas a reflexão simples, infinita e paradoxal. A primeira ocorre quando o objeto mantém uma certa semelhança com a obra na qual está inserido; a reflexão infinita, como o próprio nome sugere, envolve o espelhamento incessante desse objeto, como acontece com a exposição de espelhos paralelos; e, por fim, a reflexão paradoxal compreende o objeto que inclui a obra que o inclui, em outras palavras, a narrativa envolve como objeto de construção a escrita de uma ficção que é a própria ficção.

Dällenbach (1977), em suas análises, ressalta que a *mise en abyme* pode ser encontrada nas mais diversas manifestações artísticas, como na literatura e na arte. Assim como reforça Marilane Casorla (2021, p. 165): “a expressão *mise en abyme* passou a ser empregada, posteriormente, no campo das artes plásticas e dos estudos literários para designar uma narrativa encaixada, uma história dentro de outra história que produza reflexividade, espelhamento”.

²⁷Original: A ‘mise en abyme is any aspect enclosed within a work that shows a similarity with the work that contains it.

Para as citações de Lucien Dällenbach utilizamos a tradução para o inglês da sua obra, intitulado *The mirror in the text* (1989). Por isso, o ano de publicação das referências é diferente do ano da publicação original.

²⁸Original: We should note first of all that the reflexive work of art is a representation, and one with great internal cohesion. Given its figurative nature, it is suited to the fictional *mise en abyme*, which aims, by analogy, to relate two series of events to each other; its unity is virtually indispensable to the fictional *mise en abyme* in that this alone can allow the retro-prospective reflexion to perform its linking role with relative ease.

Sendo assim, a segunda ferramenta da metaficção que será analisada nessa pesquisa se materializa através da ferramenta metaficcional da *mise en abyme*. Como apresentado anteriormente, Linda Hutcheon (1980) apresenta a *mise en abyme* como uma das várias técnicas utilizadas pela narrativa autorreflexiva explícita. Para a autora:

Além da paródia em geral, os dois artifícios literários mais usados neste processo de tematização são a *mise en abyme* [...] e uma espécie de alegoria mais extensa. [...] [a *mise en abyme* [pode] opera[r] no nível de “narração²⁹” - verbal e estruturalmente - e nos níveis que envolvem tanto a “narração” e quanto a “ficção”³⁰ (Hutcheon, 1980, p. 53).

Para Hutcheon (1980), a paródia, a alegoria e a *mise en abyme* são apenas algumas das formas como a metaficção pode se manifestar nos diferentes textos literários. Deste modo, estes artifícios destacados pela autora podem ser encontrados tanto no tema da ficção, ou seja, o tópico que está exposto em uma determinada obra, quanto na exposição da narração em si e o modo de produção desta ficção.

Para Altamir Botoso (2012, p. 236), “o procedimento ficcional empregado pelos escritores para permitir que uma obra possa “falar sobre si mesma” recebe a designação de *mise-en-abyme*”. Desta forma, Botoso (2012) dialoga com as perspectivas de Hutcheon (1980) quando defende que a narrativa em abismo reforça a construção da narrativa em relação ao processo de expor e espelhar a própria ficção. Em outras palavras, *mise en abyme* é um recurso da ficção que compreende uma duplicação da ficção, um espelhamento de todas as funções e estruturas ficcionais da narrativa.

O *Dicionário online de termos literários* de Carlos Ceia e exposto por Annabela Rita (2010) define a *mise en abyme* como:

[um] processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal autorrepresentação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. Mais

²⁹ Gérard Genette (1979, p. 25) define a narração como o “acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar”.

³⁰ Original: Aside from parody in general, the two most frequently used literary devices in this thematization process are the *mise en abyme* [...] and a kind of more extended allegory. [...] then it will be both the *mises en abyme* which operate on the “narration” level- verbally and structurally- and those which involve both the “narration” and the “fiction”.

complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos³¹.

Em outros termos, a *mise en abyme* representa a dimensão reflexiva da narrativa, evidenciando um ou mais aspectos da ficção. Esse recurso é encontrado nas mais diversas mídias, como artes visuais, publicidade, literatura e produções audiovisuais. Um exemplo dessa construção ocorre na peça teatral *Hamlet*, de Shakespeare. Nessa peça, o personagem principal organiza a encenação de uma peça para desmascarar o rei. Logo, encontramos uma peça sendo encenada dentro de uma peça teatral. No próximo tópico abordaremos alguns exemplos de narrativas autorreflexivas e narrativas que apresentam a *mise en abyme* em sua composição.

Com base no exposto, consideramos para esta dissertação a relação da metaficção com a autorreflexividade através da inserção da ficção dentro da ficção, ou seja, tomamos como base, sobretudo, o viés de Gustavo Bernardo (2010), que considera a metaficção como um espelhamento das ficções dentro do seu enredo, além de considerar que a metaficção pode ser encontrada além das fronteiras do romance ou de obras literárias. Isso não quer dizer que não concordamos com as definições traçadas por Linda Hutcheon (1980) ou Patricia Waugh (1934), mas que pretendemos, através de nossas análises, ampliar os estudos também para o audiovisual.

Para isso, utilizaremos a estratégia metaficcional da *mise en abyme* para demonstrar como a novela *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, e a minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020), de Mike Flanagan, abordam em seu enredo micronarrativas que dialogam entre si e ajudam a construir a reflexividade da narrativa audiovisual.

2.2 Estratégias metaficcionais em diferentes mídias

Como abordamos no início dessa seção, a maioria dos estudos teóricos sobre metaficção recai na área da literatura. Entretanto, há uma gama de textos audiovisuais contemporâneos que se valem de estratégias metaficcionais, mídias

³¹ Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme> Acesso em: 16 fev. 2023

como filmes e produções televisivas, *graphic novels*, animes, HQs e jogos eletrônicos. Essa multiplicidade é possível através das diferentes formas de adaptação da ficção em si, já que podemos encontrá-la em diversas facetas da nossa realidade.

Assim como destacado por Linda Hutcheon (1980), Patricia Waugh (1984) e Gustavo Bernardo (2010), a metaficção pode, através das diversas manifestações, traçar uma ligação constante e permanente com o leitor através da sua percepção crítica da ficção. A ideia de que a ficção se restringe à representação da realidade não pode mais ser tomada como critério quando falamos da função autorreflexiva da ficção.

Neste tópico observaremos como duas modalidades das estratégias metaficcionais se manifestam tanto na literatura quanto no audiovisual, sendo a primeira a quebra explícita da relação entre a realidade e a ficção, através dos mecanismos de inserção do próprio autor dentro da sua imaginação ficcional, além do processo de expor as engrenagens que controlam o processo de construção da ficção, ou seja, demonstrar para o leitor/espectador que aquele produto nada mais é do que o resultado da imaginação do escritor/diretor e não corresponde, nesta perspectiva, a uma “realidade” verdadeira. Assim, como estudado por Bernardo (2010, p. 42), quando afirma que a “metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade”.

A segunda ferramenta metaficcional que demonstraremos aqui tem foco na modalidade autorreflexiva da *mise en abyme*, na qual uma narrativa pode apresentar um número infinito de narrativas espelhadas, ou seja, um arco construído para voltar-se para dentro do seu próprio estatuto ficcional. Assim como destacado por Bernardo (2010), a definição da metaficção abrange a possibilidade de uma ficção conter a si mesma. Como exemplo podemos citar um romance que apresenta outro romance dentro da sua narrativa, assim como um conto dentro de outro conto ou enredos em gerais que entrelaçam outros enredos em conjunto, transformando a obra final em um *loop* de narrativas.

Na primeira categoria de estratégia autorreflexiva, encontramos, na literatura, alguns exemplos de como o autor pode revelar a sua consciência como escritor através da sua obra, tanto por meio do diálogo direto com o leitor quanto através da apresentação da construção do enredo.

No romance *Northanger Abbey* (publicado em 1817), de Jane Austen, a protagonista Catherine Morland sai em uma jornada rumo a Bath quando é convidada para conhecer a abadia de Northanger. Nesse período, ela enfrenta várias aventuras que incentivam cada vez mais a sua imaginação e criatividade. Para introduzir os leitores acerca da aventura de Catherine, Jane Austen então dialoga diretamente com o leitor do romance: “prestes a ser lançada em meio a todas as dificuldades e perigos de uma estada de seis semanas em Bath, deve-se declarar, para mais certa informação do leitor, para que as próximas páginas possam dar uma ideia do que a sua personalidade estava destinada a ser” (Austen, 2018, p. 14). A partir dessa introdução do capítulo dois, o leitor estabelece um diálogo direto com o autor e passa a participar indiretamente do enredo.

Outra interação direta com leitor acontece na descrição de alguns personagens do romance, como é o exemplo da personagem Sra. Allen: “convém agora descrever a sra. Allen, para que o leitor possa julgar de que maneira os atos dela tenderão daqui por diante a promover o drama aqui narrado e como provavelmente contribuirá para reduzir a pobre Catherine a toda a miséria desesperada” (Austen, 2018, p. 16). Neste trecho, o autor tem consciência de que o leitor do seu romance tem opiniões sobre cada personagem do enredo e transforma esse conhecimento, até então implícito, em uma ferramenta transparente de poder do leitor.

O romance *Northanger Abbey* (1817) pode ser novamente citado como obra metaficcional, mas agora com foco na segunda modalidade metaficcional, já que além do diálogo explícito com o leitor, a narrativa traz dentro do seu desenvolvimento a leitura de outro romance: *The Mysteries of Udolpho* (1794), escrito por Ann Radcliffe. A protagonista, Catherine Morland é uma leitora assídua de romances góticos; em um diálogo com Isabella, percebemos a empolgação das personagens com a leitura do romance de Radcliffe:

– Catherine, o que esteve fazendo toda essa manhã? Continuou lendo Udolpho?

– Já começo a ler assim que acordo, e já cheguei ao véu negro. [...] Não me conte...não quero que me contem de jeito nenhum. Sei que deve ser um esqueleto, tenho certeza de que é o esqueleto de Laurentina. Ah! Estou adorando o livro! Gostaria de passar a vida inteira lendo (Austen, 2018, p. 37).

Analisando o romance, percebe-se que Catherine é uma personagem fictícia de um romance que está lendo um romance gótico e que comenta sobre o enredo do

romance de Radcliffe dentro do seu próprio enredo, que também é fictício. Ou seja, existem fragmentos de um romance dentro de outro romance. Esse espelhamento continua ainda nesse diálogo, já que Isabella faz referência a outros romances góticos do período como uma lista de leituras posteriores: “logo, logo vou ler para você o nome deles; aqui estão eles na minha cadernetinha. *Castle of Wolfenbach*, *Clermont*, *Mysterious warnings*, *Necromancer of the black forest*, *Midnight bell*, *Orphan of the rhine* e *Horrid mysteries*”³² (Austen, 2018, p. 37).

Assim como destacado anteriormente por Carvalho (2013), a metaficção também está relacionada à intertextualidade e sua inserção na própria narrativa analisada. Esta característica também é observada em Catherine, já que a personagem transforma o que lê nos romances góticos citados anteriormente em sua realidade e acredita que tudo que a cerca é um espelhamento desses romances.

Contextualizando o período em que as obras foram escritas, os romances, sobretudo os romances góticos, eram considerados literatura de baixa qualidade e eram classificados como literatura apenas para as mulheres por não apresentarem enredos “complexos”. Essa indiferença também é retratada em *Northanger Abbey* quando Catherine pergunta ao sr. Thorpe se ele já leu Udolpho: “Udolpho! Ah, meu Deus! Não. Nunca leio romances. Tenho mais o que fazer. [...] Os romances são cheios de absurdos e coisa parecida; [...] todos os outros [romances] são a coisa mais estúpida que existe na criação” (Jane Austen, 2018, p. 47). Neste trecho percebe-se a ironia da narrativa de Jane Austen sobre os romances do período, quando o personagem que critica e menospreza a leitura de romances faz parte de um romance, ou seja, se pensarmos na perspectiva de Thorpe, a própria narrativa do personagem seria cheia de absurdos e conseqüentemente “não digna” de ser lida por nós.

Na literatura brasileira, encontramos como exemplo desta estratégia o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis. Antes do início da narrativa, observa-se a presença de dois prólogos, um de Machado de Assis e outro do próprio narrador, Brás Cubas. No prólogo do autor, Machado descreve o

³² *Castle of Wolfenbach* (1793) - Eliza Parsons; *Clermont* (1798) - Regina Maria Roche; *Mysterious Warnings* (1796) - Eliza Parsons; *Necromancer of The Black Forest* (1794) - Karl Friedrich Kahlert; *Midnight Bell* (1798) - Francis Lathom; *Orphan of The Rhine* (1798) - Eleanor Sleath; *Horrid Mysteries* (1796) - Carl Friedrich August Grosse.

seu personagem fictício e como o personagem é capaz de construir o seu próprio enredo:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rbugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de Vir de seus modelos. É taça que pode ter laves de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo (Assis, 1994, p. 04).

Nessa introdução, o próprio autor dialoga com os leitores acerca das decisões do personagem Brás Cubas e o classifica como um autor que, assim como Machado, produz a sua própria narrativa. Nesse trecho, percebe-se também que, ao final do prólogo, o verdadeiro escritor deixa os leitores interessados e curiosos acerca da interação do autor fictício e o leitor “verdadeiro”. Por outro lado, o prólogo de Brás Cubas aborda inicialmente sobre o processo de escrita dos seus relatos póstumos e sobre as possíveis reações dos leitores:

Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião (Assis, 1994, p. 06).

Nessa perspectiva, o autor fictício acredita que suas memórias póstumas podem ser descritas como um romance “tradicional” ou não, e tal julgamento só pode ser feito pelos seus leitores. Ainda em seu prólogo, Brás Cubas comenta com o leitor que para agradar a grande maioria das opiniões o prólogo precisa ser curto:

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus (Assis, 1994, p. 07).

Logo, Brás Cubas, mesmo sendo um autor fictício, acredita que é o responsável por construir todas as informações das suas memórias e tem consciência de todos os mecanismos por trás da construção de uma narrativa necessários para agradar os leitores. Desse modo, encontramos em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880)

um romance fictício escrito por Machado de Assis, que criou o personagem fictício Brás Cubas, que, dentro da narrativa, é o autor “real” do enredo, ou seja, contemplamos nesse romance uma narrativa fictícia feita por um escritor e apresentada por um autor fictício. Este espelhamento das “autorias” do romance abordam os conhecimentos do autor como escritor consciente dos processos autorreflexivos que permitem essa brincadeira entre a ficção e a realidade.

Essa construção intencional do processo de escrita como parte da narrativa é destacada por Linda Hutcheon (1980, p. 12): “o escritor chama a atenção do leitor para a atividade da escrita como um acontecimento dentro do romance, como um acontecimento de igual significado para os eventos da história que está sendo dita³³”. Logo, para Hutcheon (1980), tanto o romance quanto o processo de criação do romance são relevantes para as narrativas autoconscientes.

No meio audiovisual, também é possível perceber essa primeira ferramenta de autorreflexividade, como exemplo o filme *O milagre* (2022), de Sebastián Lelio. Na primeira cena, temos a presença de todo o cenário construído para a sua criação. Nesse *set* vemos as ferramentas de iluminação, suspensão de cenários através de ferros, casas fictícias do enredo, caixas, carrinhos, fios, ventiladores; ou seja, variados materiais necessários para a gravação de um filme. Após essa introdução, a câmera faz a transição (figura 3) entre o que é o cenário por trás das câmeras e o início do filme. Para isso, a câmera foca lentamente em um dos cenários, que aos poucos vai concentrando seu enquadramento na personagem principal, em um *travelling*³⁴ da câmera da esquerda para a direita. Durante essa transição, ouve-se uma narradora desconhecida conversando com o espectador:

Olá, esse é o começo de um filme chamado *O milagre*, as pessoas que você vai conhecer, os personagens acreditam em suas histórias com total devoção. Nós não somos nada sem histórias, por isso o convidamos a acreditar nessa. Estamos em 1862, saímos da Inglaterra para a Irlanda, a fome ainda é uma assombrosa realidade e os irlandeses responsabilizaram a Inglaterra por essa tragédia. Ali, vemos uma enfermeira, uma enfermeira inglesa viajando sozinha. Nossa jornada se inicia com ela (*O Milagre*, 2022).

³³ Original: The writer calls his reader's attention to the activity of writing as an event within the novel, as an event of equally great significance to that of the events of the story which he is supposed to be telling.

³⁴ Esse termo refere-se a ao movimento intencional da câmera durante uma cena. Marcel Martin (2005, p. 38) destaca que através desse artifício a câmera passa a ter uma participação ativa no audiovisual: “A câmera tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmera é então uma criatura em movimento, ativa, uma personagem do drama”.

No primeiro momento, o filme reforça a sua ficcionalidade após mostrar para o espectador que todo o seu enredo foi construído em sets artificiais, montados para tais fins, por vários equipamentos e uma equipe técnica de suporte; assim não há, nesse caso, nenhuma dúvida acerca do caráter ficcional do filme. Esse momento é exemplificado na figura a seguir:

Figura 3- Transição do cenário para o filme



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *O Milagre* (2022)

A narradora desconhecida reforça o rompimento com a ideia de realidade através da introdução do filme como sendo uma história, e que nós, espectadores, precisamos acreditar nela para iniciar o filme. Este diálogo demarca o fim do processo de ilusão de que a história é verdadeira. Além disso, no desenvolvimento do filme descobrimos que essa narradora faz parte do enredo após a personagem “quebrar” a quarta parede e olhar diretamente para a câmera enquanto fala: “Olá novamente, eu disse, não somos nada sem histórias” (*O Milagre*, 2022).

Essa descoberta é relevante para as características metaficcionais do filme, já que, através dela, o espectador pode fazer algumas relações: a narradora afirma na primeira fala que todos os personagens do filme acreditam em suas histórias com “total devoção”; até o momento acredita-se que a narradora também tem consciência de que o filme é ficção, logo, as histórias são também ficcionais; porém, após descobrirmos que a própria narradora está entre os personagens, esta perspectiva entre ficção e realidade se entrelaçam de modo a confundir o espectador sobre as reais intenções dessa narradora/personagem.

Outra produção audiovisual que apresenta uma ferramenta de autorreflexividade é *The handmaid's tale* (2017). Margaret Atwood, escritora do romance distópico no qual é baseada a série, aparece no primeiro episódio da primeira temporada como uma das personagens. Na cena, as aias estão reunidas para ouvir o

relato de estupro sofrido por Janine; tia Lydia então pergunta para as outras aias “de quem foi a culpa?” (The Handmaid’s Tale, 2017, T01EP01), nesse momento as outras aias respondem “foi culpa dela!” (The Handmaid’s Tale, 2017, T01EP01) exceto June, que recusa culpar Janine. É nesse instante que Atwood aparece como uma das “tias” e dá um tapa em June para que ela repita a frase junto das outras aias. O tapa pode representar diferentes significados neste contexto, desde o sentido literal para fazer com que June repita a frase, até uma metáfora para que June “ acorde” para a nova realidade, já que agora a personagem precisa entender que não possui mais liberdade e livre arbítrio, logo, o tapa pode ser entendido como um choque de realidade para a personagem.

Um exemplo mais conhecido de participações dos criadores/autores em suas obras ficcionais são as várias participações especiais de Stan Lee nos filmes da Marvel. As participações de Lee abrangem filmes como *Homem-aranha*, *Hulk*, *Homem de ferro*, *Thor* entre outros filmes de super-heróis.

Estes são apenas alguns exemplos de como a metaficção pode ser encontrada em produções audiovisuais e literárias cujo foco é a ideia de constante questionamento entre a realidade e a ficção. Outros exemplos de narrativas que espelham suas características ficcionais são aquelas que apresentam ficções dentro das ficções. Essa ferramenta metafictional é demonstrada no processo de *mise en abyme*.

Nessa segunda possibilidade de textos autorreflexivos, encontramos na literatura inglesa o romance *Frankenstein ou o prometeu moderno* (1818), de Mary Shelley. No romance, a história é contada através das cartas do capitão Robert Walton para sua irmã Margaret Saville. As primeiras missivas contam como o capitão anseia pela descoberta de novas terras e por desbravar o mundo através da sua expedição marítima.

As cartas iniciais contam a primeira narrativa do romance, ou seja, a simples troca de informações entre Walton e a sua irmã sobre os acontecimentos diários da sua aventura pelo mundo. Porém, na carta de número IV, o capitão Robert conhece Victor Frankenstein, é através desse encontro que somos introduzidos na segunda narrativa do romance, Victor explica para o capitão Walton que irá contar a sua história:

Pode facilmente perceber, capitão Walton, que sou infortunado grande e incomparável. Resolvi, certa vez, que a memória desses males morresse comigo, mas o senhor me obrigou a alterar minha determinação. [...] Prepare-se para ouvir acontecimentos que, em geral são considerados maravilhas (Shelley, 2017, p. 46).

Assim, o romance de Mary Shelley apresenta duas histórias que dialogam entre si após o encontro do capitão com Victor. Após a carta de número IV, o enredo tem como foco a narrativa de Victor e da sua criatura, partindo desde os estudos de Frankenstein até a morte do criador e da criatura, transformando o enredo do capitão Walton em secundário.

Ainda no audiovisual, também encontramos narrativas “em abismo”, como é o caso do seriado dirigido por Mike Flanagan, *The midnight club* (2022), minissérie produzida pela plataforma de *streaming Netflix*. A minissérie conta a história de um grupo de jovens com câncer terminal que vive em um asilo e se reúne todos os dias à meia-noite para partilhar histórias diversas. Nesses encontros cada um dos personagens conta uma nova história. Sendo assim, cada episódio traz histórias em que os personagens que as criam refletem sua própria vida, mas com camadas de ficção. Cada uma dessas histórias é “encenada” na série pelos próprios personagens, isto é, a série apresenta uma narrativa principal que dialoga com várias narrativas menores.

O filme *Everything Everywhere All at Once* (2022) é mais um exemplo atual de como a metaficção pode ser observada no cinema. O enredo aborda a vida de Evelyn, que tem sua realidade transformada ao descobrir que existem diversas realidades paralelas à sua. Como consequência, Evelyn começa a viajar entre essas realidades e descobre que sua vida é diferente em cada uma delas, isto é, a personagem percebe que existem várias versões dela que dialogam entre si. Sendo assim, o filme demonstra diversas narrativas dentro de outras narrativas que ao mesmo tempo são diferentes e semelhantes.

Outra representação audiovisual que desfruta da relação entre a ficção e a realidade é o EP01T06 (2023) da série *Black Mirror*, disponível na *Netflix*, que aborda a narrativa da personagem Joan, que certo dia possui sua vida projetada em uma série na plataforma de *streaming* chamada *Streamberry*. Nesse primeiro momento, tudo que acontece na vida “real” de Joan é representada na ficção da série *Joan is awful* dentro dessa plataforma. Percebemos que esse episódio relaciona a própria plataforma da *Netflix* com a *Streamberry*, que compartilham o mesmo *slogan* e

dispõem dos filmes e séries do mesmo modo que encontramos na realidade. Além disso, o episódio demonstra uma série dentro de outra série, representando uma personagem da “primeira” série como sendo alguém real, ou seja, como nós que assistimos à *Netflix*.

No segundo momento, Joan tenta acabar com a série e descobre que ela é, na verdade, uma representação ficcional de outra pessoa que está vivendo no mundo real, logo, nem a própria Joan é uma pessoa real. Podemos simplificar a estrutura do episódio como sendo uma série que projeta outra série que está inserida em outra série dentro do próprio enredo, já que Joan também é uma personagem fictícia. Ou seja, esse episódio apresenta tanto a metaficção relacionada a revelar o processo de construção quanto a ferramenta da *mise en abyme*, já que percebemos várias narrativas se espelhando e dialogando entre si.

Além de todas as obras autorreflexivas exemplificadas até o momento, seja na literatura ou no audiovisual, é possível encontrar a metaficção em outras representações. Detalharemos dois exemplos: a T06EP37 do anime *Jojo's Bizarre Adventure* (2022) e o jogo eletrônico *Cyberpunk 2077* (2020).

A narrativa da T06EP37 de *Jojo's Bizarre Adventure* (2022) demonstra a metaficção como reveladora do seu próprio processo de escrita. No desenvolvimento do episódio, o personagem Enrico Pucci utiliza o seu poder para acelerar o tempo em uma velocidade extrema. Como consequência, o dia e a noite duram apenas alguns segundos, isto é, tudo se movimenta em alta velocidade, exceto as pessoas que continuam sobre o efeito normal do tempo. Em determinado momento, o foco do enredo vai para um escritor de mangá que não está conseguindo escrever por causa do tempo acelerado: “isso é culpa dos meus assistentes! Sou o artista de mangá mais vendido! Um gênio como eu desenhando menos de duas páginas por noite?! Que absurdo! A tinta seca antes de eu poder desenhar! O que eu devo fazer?” (*Jojo's Bizarre Adventure*, 2022, T06EP37). No mesmo momento, o escritor atende o telefone e descobre que outro escritor está conseguindo escrever mesmo com a aceleração do tempo: “o que? Ainda tem um artista cumprindo os prazos? Quem é ele? Diga logo quem é! É o Rohan Kishibe” (*Jojo's Bizarre Adventure*, 2022, T06EP37).

Nessa cena existem dois processos metaficcionais: o primeiro é o foco na produção da escrita de um mangá que, além de mostrar o processo através do personagem do escritor, também traz referência ao próprio anime que é uma adaptação de um mangá: “JoJo no Kimyō na Bōken”, ou seja, observa-se um mangá

sendo feito dentro de uma adaptação de um mangá. O outro método autorreflexivo é visto quando o escritor descobre que Rohan Kishibe ainda está escrevendo mangás. Kishibe é um personagem dentro do universo de *Jojo's Bizarre Adventure* que escreve mangás. Rohan é conhecido no anime e nos seus *spin offs* por ser muito focado na construção das suas criações e ter o constante desejo de ser lido e reconhecido. Desta maneira, temos uma série de animação que traz a adaptação de um mangá apresentando um escritor de mangá que está falando sobre outro escritor de mangá.

Em outra perspectiva, *Cyberpunk 2077* (2020) apresenta autorreflexividade quando insere outro jogo dentro da sua *gameplay*. No universo distópico de *Cyberpunk*, que se passa no ano de 2077, o personagem escolhido pelo jogador encontra em diferentes lugares da cidade um jogo chamado “Roach race”. Esse jogo pode ser jogado pelo personagem e é totalmente diferente da estética do contexto *Cyberpunk*³⁵. Nele, o jogador percorre algumas fases de obstáculos com um cavalo. *Cyberpunk* apresenta, de modo bem sutil, um jogo dentro de outro jogo. Um detalhe nesse segundo jogo é a referência a outro jogo feito pela mesma desenvolvedora, “CD Projekt RED”, que se chama *The Witcher* (2007-2018). A referência é feita através do nome Roach, que é a égua que acompanha o bruxo³⁶ Geralt em suas aventuras. O próprio Geralt pode ser visto ajudando a égua quando o jogador perde a “Roach race”.

A *mise en abyme* pode ser representada também em videoclipes, como é demonstrado pelo estudo de Patrick Diener (2010), que apresenta como exemplo as produções *Let Forever Be* (Chemical Brothers), *The Hardest Button to Button* (White Stripes) e *Come Into my World* (Kylie Minogue). Para o autor, a narrativa em abismo nas produções audiovisuais pode ser exposta de diversas formas já que:

³⁵ *Cyberpunk* é o termo utilizado para se referir a histórias que se passam em um mundo fictício repleto de tecnologia e opressão, pelo qual as pessoas precisam lutar contra grandes corporações para sobreviver. O próprio termo demonstra que esse tipo de narrativa envolve o cibernético (cybernet) com o punk. Essas narrativas podem ser encontradas em animes, séries, filmes e literaturas, como por exemplo o filme *Alita: anjo de combate* (2019) e o romance *Neuromancer* (1984) de William Gibson.

No jogo *Cyberpunk 2077* a história desenvolve-se em torno da tecnologia, as pessoas modificam o seu corpo de tal modo que podem ter mais de 50% do corpo de origem cibernética/robótica. Por outro lado, a sociedade é reprimida pelas corporações que controlam a cidade: Os Arasakas e a Militech. Nessa realidade de opressão, as pessoas buscam através das modificações corporais sobreviver através de trabalhos alternativos, como por exemplo trabalhos mercenários.

A mesma realidade distópica do jogo foi representada na série de animação *Cyberpunk: Mercenários* (2022), animada pelo Studio Trigger em colaboração com a CD Projekt.

³⁶ O jogo *The Witcher* traz a história do bruxo Geralt, o personagem é chamado assim por ter passado por modificações que o transformaram em um ser humano melhorado, além disso, Geralt faz missões durante todo o jogo destruindo monstros em troca de dinheiro.

O “abismo”, neste caso, pode ser figurativo, mais sutil ou mesmo desconstruído de sua formal estrutura vertical cuneiforme, quando visto da boca para o ponto de fuga. Este abismo transposto pode seguir uma linearidade de repetições ao ponto de fuga em outras formas, como horizontalmente, em zigue-zagues, em espirais e tantos outros (Diener, 2010, p. 02).

Os videoclipes destacados por Diener (2010) demonstram como o processo de espelhamento em abismo pode ser diferente de acordo com o meio em que é propagado.

Tanto a narrativa *en abyme* quanto a metaficção são ilustradas em algumas pinturas. Iremos exemplificá-las a partir de duas pinturas de Salvador Dalí. A primeira, intitulada “*The face of war*” (1940), apresenta uma pintura com infinitos rostos semelhantes, a segunda intitulada “Dalí por trás pintando Gala por trás eternizado por seis córneas virtuais refletidas provisoriamente em seis espelhos reais” (1973) apresenta a projeção de Salvador Dalí inserido na pintura e no processo de pintar através do reflexo em espelhos:

Figura 4 – Pinturas de Salvador Dalí



Fontes: <https://salvadoraliprints.org/face-of-war/> e <https://dejavu.hypotheses.org/3836>

Na primeira pintura, percebemos a projeção contínua das faces que refletem o rosto “original”, ou seja, observamos a presença da pintura principal que inclui representações menores de si. Logo, as faces estão interligadas e auxiliam no reforço do sofrimento nesse contexto. Na segunda pintura, observamos o autorretrato de Dalí, que está pintando dentro de uma pintura e utiliza o reflexo como fonte para sua obra. O “material” para a pintura está distorcido pelo reflexo do espelho, que não reflete a imagem fielmente.

Através das discussões desse tópico, percebemos que a metaficção/autorreflexividade e a *mise en abyme* podem ser encontradas em

diferentes narrativas, partindo desde obras literárias até jogos eletrônicos. Sendo assim, apesar de ser uma teoria antiga, a metaficção continua sendo representada na contemporaneidade, sempre destacando a relação entre ficção, realidade e leitor/espectador.

3 DISPOSITIVOS METAFICCIONAIS NA LITERATURA DE HENRY JAMES

3.1 Sobre o autor

Abordaremos brevemente a biografia de Henry James utilizando sobretudo os estudos de Bruce R. McElderry (1965).

Henry James Jr. nasceu em 15 de abril 1843 em Nova York. Em 1861, machucou a coluna ao apagar um incêndio e acabou dispensado dos serviços do exército e dedicou sua vida as publicações fictícias ou críticas. Um ano depois, ingressou em direito na universidade de Harvard, mas abandonou após um ano de estudos.

Henry foi morar na Inglaterra em 1876 e viajava periodicamente entre a sua terra natal e a Inglaterra. Em 1912, recebeu o título de doutor honorário pela Universidade de Oxford. Em 1915 obteve o título de cidadão britânico e foi condecorado com a ordem do mérito, mas sofreu um derrame no final do ano e, no início de 1916, morreu em Londres, aos 72 anos.

Sua carreira como escritor iniciou na metade do século XIX com a publicação do conto *A tragedy of error* em 1864. Em 1879 publicou a novela *Daisy Miller*, que foi uma das primeiras obras a fazer sucesso entre o público. Apesar da grande quantidade de produções, James não alcançou grande reconhecimento em vida e teve sua fase literária dramática como uma das mais difíceis de sua carreira, já que os críticos não aprovavam as peças teatrais de James e as consideravam de baixa qualidade quando comparadas às outras produções do escritor.

Como observado, Henry James, apesar de ser americano, passou grande parte de sua vida na Inglaterra, até a sua morte, o que pode apresentar o autor em ambas as literaturas: americana e inglesa. Com base nisso, introduziremos o contexto do século XIX e alguns exemplos de como tais características podem ser encontradas em *A Volta do Parafuso* (1898).

O século XIX, no Reino Unido, foi marcado pelo reinado da rainha Vitória entre os anos de 1837 e 1901 e ficou conhecido como o era vitoriana. No que se refere à literatura, alguns escritores optavam por expor aspectos das normas sociais

estabelecidas para o período, além de aprofundar suas narrativas acerca da psique³⁷ humana e sua relação entre o moral e imoral: “na literatura, muito pródiga em obras hoje consideradas clássicas, reflete-se esse paradoxo entre luz e sombra. Surgem romances e contos que celebram esse lado oculto, esse duplo que se esconde nos recônditos da psique humana” (Luciana Santana e Elaine Senko, 2016, p. 189).

Além dessa dualidade, Santana e Senko (2016, p. 207) descrevem que a “literatura vitoriana nos séculos XIX e início do séc. XX foi afetada pela cultura indiana do ópio, da perspicácia como arma moral e uma obsessão temática pelo taciturno/morte”.

No âmbito social, as mulheres eram restritas ao casamento e cuidado da família. Como destaca Juliana Schmitt (2010, p. 56), as mulheres deveriam viver baseadas em “um tipo de moral vitoriana, um conjunto de valores baseados nos bons costumes, na seriedade, retidão de caráter e discricção”. Além disso, “a mulher com o perfil assim delineado tinha todo apoio da rainha Vitória, que atribuía o sucesso do seu reinado à moralidade da corte e à harmonia da vida doméstica” (Maria Monteiro, 1998, p. 61).

Logo, as mulheres eram destinadas a serem responsáveis pelos trabalhos domésticos e familiares. Aquelas que não se enquadrassem nesse perfil poderiam trabalhar como preceptoras.

Características que percebemos, na novela jamesiana analisada, através da ambientação, contextualização da narrativa e na própria personagem da preceptora, como salienta Maria Monteiro (1998) ao descrever que as famílias da alta classe utilizavam dos trabalhos das preceptoras para educar os filhos em domicílio:

A principal função da preceptora era dar aos seus pupilos uma orientação moral e social. Por agir dentro de um ambiente refinado, próprio de uma *lady*, era necessário que a preceptora, como substituta da mãe, fosse uma *gentlewoman*. Em geral, ela era filha de pároco ou alguém da própria família, como uma prima ou sobrinha. Por imitação da aristocracia, a alta classe média encontrou na professora particular a solução para educar os filhos no espaço reservado do lar (Monteiro, 1998, p. 63).

³⁷ “A mente, o entendimento, o intelecto, o que contém os sentimentos mais profundos de alguém”; Na psicologia: “Reunião dos caracteres psíquicos de um ser humano”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/psique/> Acesso em: 10 Ago. 2023

As preceptoras, no período vitoriano, precisavam manter a propagação das normas com objetivo de evitar a transgressão dessas crianças e assim conseguirem delimitar os limites entre homem e mulher.

Apesar de não ser o foco de nossa pesquisa, é relevante mencionar que algumas ficções de James estavam inseridas no final da era vitoriana, conhecido como *fin de siècle*, período no qual a literatura abordava temáticas diversas, como a dualidade humana, crítica ao moralismo e o foco em narrativas urbanas.

É nesse contexto que podemos enquadrar *A volta do parafuso* (1898) como uma novela gótica, sobretudo por seu viés psicológico em torno da relação entre a preceptora e os fantasmas. Nesta perspectiva “vale a pena considerar que o gótico do *fin de siècle* é significativo como a primeira interação dialógica entre suas próprias explorações psicanalíticas inerentes e as das teorias de Freud” (Belville, 2009, p. 62 *apud* Fernandes, 2020, p. 45). Salientamos que não pretendemos desenvolver a análise do gótico na obra, mas é interessante citar a relevância dos aspectos desse tipo de literatura no enredo da novela.

Por fim, compreendemos que a inserção de James no período vitoriano pode ser analisada através de alguns aspectos da novela, como os aspectos psicológicos, culturais e de ambientação.

3.2 Notas sobre a ficção de Henry James

Para compreendermos a ficção jamesiana e sua relação com a metaficção, iremos discutir inicialmente sobre o ensaio de Henry James intitulado *A arte da ficção* publicado originalmente em 1884. Neste ensaio, James aborda sobre os aspectos da ficção e algumas reflexões sobre o romance. Para o autor:

Ainda se espera, embora as pessoas talvez tenham vergonha de dizer, que uma produção que, afinal, é apenas uma “simulação” (pois o que mais é uma história?) deva ser de algum modo apologética – deveria renunciar a pretensão de tentar realmente representar a vida. Isso, claro, qualquer história sensata e consciente, rejeita fazer, pois logo percebe que a tolerância que lhe é emprestada sob essa condição é apenas uma tentativa de sufocá-las disfarçada na forma de generosidade (James, 2011, p. 13-14).

Partindo dessa perspectiva, James questiona, em seu ensaio, a complexidade da construção da narrativa ficcional e o processo de tentativa de representar a realidade de forma verossímil. Esta ficção, de certo modo, busca exibir a narrativa na

“ilusão” de que aquilo que lemos ou vemos em uma obra ficcional equivale ao que acontece no dia a dia, sem se preocupar diretamente em se revelar como uma simulação, assim como destacado por James.

Direcionando sua reflexão sobre a escrita de um romance, o autor salienta que a obra deveria, sobretudo, demonstrar essa tentativa de assimilação com a realidade, de modo que qualquer desvio seria algo estranho: “a única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida. Quando ele desdenha essa tentativa, a mesma tentativa que se vê na tela do pintor, terá chegado a uma situação muito estranha” (James, 2011, p. 14).

O autor reforça o estranhamento a esse tipo de ficção quando comenta acerca do romancista Anthony Trollope:

Numa digressão, num parêntese ou aposto, ele concede ao leitor que ele [está] apenas “simulando acreditar”. Admite que os eventos que narrou não aconteceram realmente, e que pode mudar a história do modo como o leitor preferir. Tal traição de um ofício sagrado me parece, confesso, um crime terrível [...] e isso me choca (James, 2011, p. 14).

Nessa citação, percebemos que James seguia a concepção de que a ficção deveria manter-se como artefato ficcional e não transgredir as “normas” deste procedimento, ou seja, para o autor, a ficção não poderia ampliar a interpretação da obra de modo que o leitor pudesse modificar a história apresentada.

Entretanto, Henry James demonstra, no ensaio, a compreensão de que a ficção não pode ser facilmente definida em regras e que pode relacionar-se ou não com a realidade: “a humanidade é imensa, e a realidade tem uma miríade de formas; o máximo que se pode afirmar é que algumas das flores da ficção têm o odor dela, outras não, já dizer a princípio como o buquê deve ser composto, é outro assunto” (James, 2011, p. 22). Para o autor, a ficção, assim como a arte em geral, vive em processo de constante modificação e questionamento:

A arte vive de discussão, de experimentação, de curiosidade, de variedade de tentativas, de troca de visões e de comparação de pontos de vista; e presume-se que os tempos em que ninguém tem nada de especial a dizer sobre ela e em que ninguém oferece motivos para o que pratica ou prefere, embora possam ser tempos honrados, não sejam tempos de evolução – talvez sejam tempos, até, de uma certa monotonia (James, 2011, p. 12).

Nessa concepção, as perspectivas sobre ficção/arte expostas por James podem ser questionadas pelos diferentes estudiosos acerca do tema, ou seja, não

podemos compreender a ficção como uma obra imutável com “verdades absolutas”. Ainda nesse questionamento, o autor demonstra, ao comentar sobre o romance, que essas escritas estão relacionadas com o interesse crítico dos escritores:

Outros trabalhadores da mesma área vão ler o argumento, colocá-lo à luz de sua experiência, e o efeito certamente será o de tornar nosso interesse pelo romance um pouco maior do que aquele que por um tempo ele ameaçou deixar de ser – um interesse sério, ativo, investigativo (James, 2011, p. 13).

Logo, o autor demonstra a constante relação entre a literatura e a crítica, mas destaca que a crítica deve estar preocupada em estabelecer uma leitura consciente e coerente com o nível ficcional.

Partindo do exposto, como podemos relacionar a ficção jamesiana com o processo de escrita autorreflexivo? Na *Arte da ficção* (1884), o escritor relaciona a ficção ao processo de “simulação” da realidade e parte de uma leitura de que alguns desvios diretamente relacionados a essa estrutura podem afetar a relação entre a obra e o leitor. Mas algumas das obras ficcionais de James apresentam explícita ou implicitamente a criação de novas narrativas, ou ainda adicionam um entrelaçado de narradores que dialogam entre si acerca de outras narrações presentes na mesma obra, como é o caso da novela *A volta do parafuso* (1898) e os contos *Sir Edmund Orme* (1891) e *Os amigos dos amigos* (1896).

Compreendemos, desta forma, que algumas ficções de James apresentam a forma implícita (*covert*) da narrativa narcisista destacada por Hutcheon (1980) ao sugerir informações e leituras sobre o conteúdo da obra.

Nestas obras, percebemos um padrão do escritor: o narrador inicial apresentado no prólogo insere o contexto da história a ser lida e esclarece para o leitor quais são as possíveis interferências que essa obra possa apresentar, seja acerca da qualidade da produção, seja sobre a veracidade do que é exposto. Além disso, como veremos no subtópico 3.4, na novela a preceptora dialoga diretamente com o leitor e o questiona acerca das possíveis interpretações do manuscrito sobre Bly.

Esse tipo de estrutura também é conhecido como quadro inicial ou prólogo-moldura, no qual:

Esses personagens, propostos quer como autores, quer como narradores, são sempre, por sua vez, objeto da narração de uma voz impessoal que os instaura enquanto tais, não apenas no prólogo-moldura, mas também imediatamente antes de suas próprias narrativas: é a voz que lhes dá voz [...]

a experiência é pensada como algo que se comunica e cuja possibilidade de transmissão é dada pela repetição: são estruturas semelhantes que se reproduzem incessantemente, sem que no entanto possam ser reduzidas, em seu funcionamento no interior de determinado quadro narrativo mais amplo, a um processo previsível e automático, visto que a própria dinâmica interna da narrativa determina o resultado das sucessivas histórias exemplares que se vão sucedendo (Jarouche, 2005, p. 21-23 apud Fernando de Mendonça, 2019, p. 159).

Jarouche (2005) exemplifica que a disposição do prólogo-moldura se relaciona com a repetição tanto da estrutura quanto do conteúdo narrativo, logo, podemos dialogar com o mecanismo metaficcional da *mise en abyme*, que, como detalhado anteriormente, se preocupa com o espelhamento das narrativas. Ainda nesta perspectiva, Serelle (2023, p. 27) salienta que *A volta do parafuso* (1898) também apresenta essa disposição em sua narrativa: “sua estrutura é a de uma narrativa-moldura cujo início segue a convenção literária da reunião ao redor da lareira em que histórias de fantasmas são contadas pelos hóspedes, que buscam superar, em espanto, a narrativa anterior”.

Para exemplificarmos o prólogo-moldura na ficção jamesiana, abordaremos como exemplos os dois contos citados anteriormente: *Sir Edmund Orme* (1891) e *Os amigos dos amigos* (1896).

O conto *Sir Edmund Orme* descreve a aparição fantasmagórica de Sir Edmund Orme para o narrador do conto, que, inicialmente, não o reconhece como uma aparição sobrenatural. O fantasma aparecia apenas para a senhora Marden, que era atormentada pelo ilustre visitante, mas, após o narrador se apaixonar pela filha da personagem, o fantasma começa a atormentá-lo. Por conta disso, os dois personagens se aproximam e descobrimos a história que “justifica” a presença do fantasma: Sir Edmund Orme era noivo da senhora Marden, mas, quando estavam próximos ao casamento, Marden terminou com Orme por estar apaixonada por outro homem. Como resultado, Orme morreu após “tom[ar] alguma droga ou beberagem abominável” (James, 2023, p. 54). Após sua morte, Edmund passou a perseguir a senhora Marden.

No início do prólogo, o narrador introduz que a história foi baseada em um manuscrito de outra pessoa e que:

Embora o fragmento não traga data, o relato parece ter sido escrito muito tempo depois da morte da esposa dele, que eu suponho seja uma das pessoas a quem faz referência. Todavia, não há nada na estranha história que confirme este ponto, o qual agora talvez não tenha maior importância.

Quando tomei posse dos bens dele, encontrei estas páginas numa gaveta fechada à chave, entre papéis relativos à existência demasiado breve da infeliz senhora – que morrera de parto um ano após seu casamento: cartas, apontamentos, contas, fotografias descoradas, convites (James, 2023, p. 19).

Nesse primeiro momento, o prólogo apenas introduz que o conteúdo que o leitor irá encontrar foi baseado em alguns papéis deixados pelo antigo dono. Porém, com o avanço da descrição, o narrador destaca que o leitor pode estranhar o material da narrativa e duvidar da veracidade:

É a única conexão que posso apontar, e o leitor poderá facilmente achá-la, e provavelmente achará, extravagante em demasia para ter base palpável. Reconheço que não posso garantir-lhe a geral veracidade. Seja como for, o relato foi escrito para ele próprio, não para outras pessoas. Tendo pleno direito de escolha, eu o ofereço a tais pessoas exatamente por causa de sua estranheza. Que, em respeito à forma em que foi vazado, elas tenham sempre presente que ele o escreveu para si próprio. Não alterei nada, salvo os nomes (James, 2023, p. 19).

Com essa estrutura do prólogo, percebemos os mecanismos metaficcionalizados através do diálogo direto com o leitor e a tentativa de o narrador demonstrar, através desse contato, a “fonte” do manuscrito base do conto.

Em um espaço narrativo semelhante, o conto *Os amigos dos amigos* (1896) relata a tentativa de a protagonista apresentar dois amigos que têm uma característica em comum: ambos viram pessoas mortas. Mas, o encontro sempre é adiado por motivos aleatórios, até que, em um determinado dia, os dois encontram-se ocasionalmente; o que resulta na morte misteriosa da amiga logo após.

No início do prólogo, o narrador relata as dificuldades de publicação dessa narrativa, já que a escritora não era organizada e escrevia sobre os mais diversos conteúdos:

Descubro, como você previu, muita coisa interessante, mas de pouca ajuda no tocante à delicada questão – a possibilidade de publicar. Os diários dela são menos sistemáticos do que eu esperava: ela cultivava apenas o bendito hábito de anotar e de narrar. Resumia, guardava; em verdade, parece quase nunca ter deixado uma boa história passar sem agarrá-la pela asa. [...] Às vezes escreve a seu próprio respeito, às vezes sobre outrem, e às vezes sobre uma combinação de ambos. É neste último caso que se mostra usualmente mais vivaz. Mas não é quando se mostra mais vivaz, compreenda, que ela se torna mais publicável. [...] Veja, por exemplo, o fragmento que ora lhe envio após dividi-lo, para a sua comodidade, em diversos capítulos breves. Forma o conteúdo de um fino caderno não pautado que copiei inteiro e que tem o mérito de ser uma coisa quase completa, um conjunto compreensível. Tais páginas são evidentemente de anos atrás. Li com o mais vivo espanto o que tão pormenorizadamente relatam e fiz o

melhor que pude para engolir o prodígio que deixam inferir (James, 2023, p. 91).

Percebemos que, nesse recorte do prólogo, o narrador expõe as convenções da própria narrativa, inserindo a estrutura (ou tentativa) da publicação em capítulos, além de evidenciar os bastidores de uma publicação: a dificuldade de coletar, revisar e organizar o conteúdo satisfatoriamente. O final do prólogo salienta a possível reação do leitor:

Coisas assim seriam de surpreender qualquer leitor, não? Você pode imaginar, contudo, um momento que seja, eu apresentando ao mundo um documento desses, muito embora, como se ela própria desejasse que o mundo dele se beneficiasse, não tenha designado seus amigos nem pelo nome nem pelas iniciais? Você tem alguma pista quanto à identidade deles? Passo, pois, a palavra a ela (James, 2023, p. 92).

O narrador equivale à primeira parte da ficção: a presença de um possível editor tentando publicar uma história, enviando o manuscrito para uma terceira pessoa. A segunda parte refere-se aos próprios relatos da personagem e temos consciência disso através do narrador inicial, que passa a palavra para a protagonista.

Através desses dois prólogos, percebemos a versatilidade de James ao representar nas narrativas outros personagens que são responsáveis por introduzir a narrativa maior, demonstrando essa relação entre a narrativa principal e a secundária.

A escrita jamesiana abrange temas como a complexidade da psicologia humana, personagens que saíram de seu país para outro, sobretudo da América para a Europa (assim como o autor), críticas aos escritores do período ou acerca da produção dos romances/novelas, narrativas fantásticas e peças teatrais. Sua carreira como escritor pode ser dividida em algumas fases, sendo elas as *early stories*, *the middle years*, *dramatic years*, *fiction* e *the last years*.

Para detalhar cada uma das fases, utilizaremos os estudos de Bruce R. McElderry (1965), publicados pela *University of Southern California*, que dedicou a leitura e catalogação das produções de Henry James, assim como delimitou suas obras de acordo com o período em que foram publicadas e as características do enredo.

As *early stories* (primeiros romances/produções) foram publicadas entre os anos de 1864 e 1880. A primeira narrativa é intitulada *A tragedy of Error* (1864), seguida de *The Story of a Year* (1865). Ambas as obras são consideradas por McElderry (1965, p. 25) como “melodramas” que demonstram a tentativa de Henry

adentrar na sociedade literária e que, desta forma, estão longe da complexa narrativa encontrada em *A volta do parafuso* (1898), por exemplo.

Os primeiros romances de Henry são datados a partir de 1871, período em que o autor estava em Londres com três romances publicados seriadamente na revista *Atlantic Monthly*. McElderry (1965) também destaca que as narrativas de James para esse período eram relacionadas à busca de reconhecimento e de público entre a América e a Inglaterra. Neste contexto, podemos destacar a novela *Daisy Miller* (1878), que foi publicada tanto na revista *Cornhill Magazine* quanto em formato de livro, além da crítica literária intitulada *Hawthorne* (1879), que desenvolve uma reflexão sobre a produção literária do escritor Nathaniel Hawthorne, analisando tanto os romances quanto os contos.

The middle years (anos intermediários) abrangem as produções entre os anos de 1880 e 1890, cujos temas estão diretamente relacionados às suas viagens, como destaca McElderry (1965, p. 55): “para complicar o padrão de escrita incessante, existiam padrões menores da atividade de James. Eram suas viagens, suas responsabilidades familiares e suas inúmeras amizades [...] James gostava de viajar e viajava muito. Uma mudança de cenário o estimulava”³⁸.

Como salientado, James precisava retornar periodicamente à América por causa da sua família, sobretudo sua irmã, Alice James, que necessitou dos cuidados do irmão após a morte dos pais. Logo, Henry mantinha essa constante relação entre a América e a Inglaterra, além dos outros países que visitou. Podemos exemplificar essa relação em algumas obras, como *The portrait of a Lady* (1880), que demonstra influências da Florença e Roma, a narrativa de *Os papéis de Aspern* (1888) ocorre em Veneza e *A Little Tour in France* (1884), na França (McElderry, 1965, p. 55).

Entre os anos de 1877 e 1890, Henry James produziu algumas ficções mais curtas, cujos temas englobam:

As histórias dos anos intermediários podem ser vagamente agrupadas em quatro temas: a história internacional ambientada, pelo menos em parte, na América, lidando com europeus na América ou com americanos que retornaram da Europa; histórias internacionais ambientadas na Europa; histórias de cortejo e casamento em que o cenário é de pouca importância; e histórias envolvendo escritores (McElderry, 1965, p. 73).³⁹

³⁸ Original: Complicating this larger pattern of ceaseless writing were smaller patterns of James's activity. There were his travels, his family responsibilities, and his numerous friendships [...] James liked to travel and he traveled a great deal. A change of scene stimulated him.

³⁹ Original: The stories of the middle years may be loosely grouped under four themes: the international story set at least partly in America, dealing with Europeans in America or with Americans returned from

Como exemplo desses temas, podemos citar *Rose Agathe* (1878), *A London life* (1888) e *Daisy Miller* (1878).

Os *Dramatic years* (anos dramáticos/teatrais) iniciaram em 1889 e estendem-se até 1890, período consideravelmente curto com escrita direcionada ao teatro. Entretanto, as narrativas dessa fase não foram recepcionadas positivamente, sendo consideradas os “anos perdidos” (McElderry, 1965, p. 85)⁴⁰ de sua carreira. Podemos estabelecer um questionamento acerca dessa fase: se as peças teatrais escritas por James não eram reconhecidas no período, por que o autor insistiu nesse tipo de narrativa? McElderry (1965) nos oferece duas justificativas: questões financeiras e o interesse pessoal do escritor com o teatro. Assim como destacado em sua autobiografia, Henry tinha esperança de ser reconhecido pelo teatro, mas não teve sucesso.

Fiction (ficção) discorre sobre os anos de 1891 até 1900. Essa fase destaca grandes produções que envolvem, sobretudo, a temática sobre fantasma e suspense psicológico, como a novela tema da nossa pesquisa, assim como contos com narrativas semelhantes: *Sir Edmund Orme* (1891), *The Romance of Certain Old Clothes* (1868) e *The Altar of the Dead* (1895). Outras temáticas dessa fase envolvem família, casamento, escritores e artistas (considerando as temáticas e problemáticas da época).

Por último, *the last years* (últimos anos) corresponde ao período entre 1901 e 1916. Assim como na fase anterior, nesse estágio, Henry desenvolve obras que se destacam, como *The Wings of the Dove* (1902) e *A fera na selva* (1903). Além das autobiografias intituladas *A Small Boy and Others* (1913), *Notes of a Son and Brother* (1914) e *The Middle Years* (1917). O último romance do escritor, *The Sense of the Past*, foi publicado inacabado em 1917, um ano após a morte de James.

Através desse breve resumo das fases literárias de Henry James, podemos perceber que o autor apresentou uma carreira com grandes produções e com temáticas diversas, que vão desde casamento até fantasmas, demonstrando a capacidade de adaptação e criatividade.

Europe; international stories set in Europe; stories of courtship and marriage in which setting is of little importance; and stories dealing with writers.

⁴⁰ Original: Wasted years.

Iremos destacar três obras que foram escritas entre as fases *The Middle Years: Os papéis de Aspern* (1888), *Fiction: A volta do parafuso* (1898), que é o foco da nossa pesquisa, e *The last years: A fera na selva* (1903). Estas três narrativas abordam temas diferentes e exemplificam a versatilidade da escrita de James.

Os papéis de Aspern (1888) tem como inspiração uma história que Henry James ouviu em 1887 quando estava na Florença, assim como é descrita pelo tradutor Aníbal Fernandes em seu prefácio:

Miss Clairmont, *ci-devant* amante de Byron e mãe de Allegra [...] viveu aqui, em Florença, até a idade avançada de mais ou menos oitenta anos e na companhia de uma sua sobrinha, a jovem Miss Clairmont com cerca de cinquenta anos. O capitão Edward Silsbee sabia-as na posse de manuscritos com interesse – cartas de Shelley e de Byron - e desde há muito alimentava a ideia de ficar com eles. Este objetivo fê-lo instalar-se na casa das Misses Clairmont, com a esperança de que a idosa senhora, muito velha e em mau estado de saúde, morresse enquanto lá estivesse hospedado e lhe desse a oportunidade para deitar a mão aos documentos que ela tanto resguardava nos seus dias de vida. Posto em execução o plano – as coisas passaram-se como tinha previsto. A velha morreu, de facto, e ele pôs a jovem – a solteirona com cinquenta anos – a par dos seus desejos. Mas ela respondeu: “Dou-lhe todas as cartas se o senhor se casar comigo! (2012, p. 10).

Relacionando com o contexto do período, Claire Clairmont era irmã adotiva de Mary Shelley, escritora reconhecida pelo romance *Frankenstein, ou o prometeu moderno* (1818), casada com Percy Byshee Shelley, também escritor. Logo, Clairmont tinha relação com Percy e, conseqüentemente, Lord Byron, já que os escritores mantinham uma certa proximidade. Claire teve uma filha de Lord Byron chamada Allegra.

Henry James utilizou como base essa história envolvendo escritores famosos e as adaptou na obra de *Os papéis de Aspern* (1888). Percebemos no enredo detalhes que foram modificados na narrativa: o escritor não é Lord Byron e sim Jeffrey Aspern; a narrativa ocorre em Veneza e não na Florença; quem possui as cartas não é Claire, mas a senhora Bordereau.

De modo geral, o enredo é bem semelhante à história exemplificada anteriormente. Na obra, um editor americano descobre que a senhora Bordereau possui diversas cartas do poeta americano Jeffrey Aspern e decide passar um período na residência com o objetivo de conseguir tais cartas. Porém, com a morte de Bordereau, a sobrinha, que era responsável pela senhora, propõe entregar as cartas caso o editor case com ela, entretanto, o editor foge e, ao retornar, descobre que a sobrinha destruiu todas as cartas de Aspern.

McElderry (1965) salienta que essa ficção é uma das mais distintas e reconhecidas do autor. Além disso, *Os papéis de Aspern (1888)* destaca a criatividade de James em suas produções:

A anedota cômica foi transformada em uma história séria com rica textura. A idealização de Shelley no século XIX foi transferida para um fictício poeta americano. A conspiração do editor é desenvolvida como um engano mesquinho de duas mulheres indefesas e como uma invasão grosseira de privacidade⁴¹ (McElderry, 1965, p. 84).

Percebemos que *Os papéis de Aspern (1888)* engloba algumas das temáticas centrais dos *Middle Years* de Henry James, como a sua constante relação com suas viagens e diferentes ambientações de suas ficções.

Adentrando o foco de nossa análise, *A volta do parafuso (1898)* foi lançada inicialmente no formato de folhetim “em XII partes, no periódico *Collier’s Weekly* entre 27 de Janeiro e 16 de Abril de 1898” (Mendonça, 2019, p. 157). Esse formato era comum no período vitoriano e se destacava com publicações seriadas, que incentivavam a propagação das ficções por ter preço acessível.

Diferente dos seus críticos, James, em uma de suas cartas, se refere à obra como um *potboiler*, que, de acordo com o dicionário de Cambridge, é uma obra artística normalmente de baixa qualidade publicada rapidamente apenas para arrecadar dinheiro⁴². Entretanto, observamos que *A volta do parafuso (1898)* se destaca como uma das obras mais famosas do escritor.

Com relação ao título da novela, o dicionário de Cambridge define que este termo é uma expressão idiomática que se refere a “uma ação que piora uma situação ruim, especialmente aquela que força alguém a fazer algo”⁴³, tradução que faz relação com a vida da preceptora dentro da novela. Iremos analisar posteriormente outras leituras acerca do título, sobretudo aquelas que abrangem a metaficção.

A novela é considerada uma das mais famosas escritas fantasmagóricas de James, que se destaca pela ambiguidade do enredo. Curiosamente, *A volta do*

⁴¹ Original: The comic anecdote has been transformed into a serious story of rich texture. The nineteenth-century idealization of Shelley has been transferred to a fictitious American poet. The publisher’s conspiracy is developed as a mean deception of two defenseless women and as a gross invasion of privacy.

⁴² Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/potboiler> Acesso em: 06 Ago. 2023

⁴³ Original: an action that makes a bad situation worse, especially one that forces someone to do something.

Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/turn-of-the-screw> Acesso em 31 Jul. 2023

parafuso (1898) também foi inspirada em uma história, tal como expõe Maurice Blanchot (2005):

três anos antes de escrever essa obra, James conta a anedota que lhe forneceu essa idéia. É o arcebispo de Canterbury que a narra: "esboço muito vago, confuso, sem detalhes", que o bispo ouviu ele mesmo de uma senhora que não tinha nem o dom de expressão, nem clareza. "A história de crianças (número e idade indeterminados) confiadas a empregados num velho castelo no campo, sem dúvida depois da morte dos pais. Os empregados, maus e depravados, corrompem e depravam as crianças; as crianças são más, perversas a um grau sinistro. Os empregados morrem (a história deixa vago o que se refere ao tipo de morte que tiveram) e seus fantasmas, suas figuras vêm assombrar a casa e as crianças, às quais eles parecem fazer sinais, que convidam e solicitam, no fundo de cantos perigosos - no fosso profundo de um recinto desmoronado etc., para incitá-las a se destruírem, a se perderem ao obedecer-lhes, colocando-se sob seu domínio. Enquanto as crianças são mantidas longe deles, não se perdem; mas essas presenças maléficas tentam incansavelmente apoderar-se delas, e atraí-las para o lugar onde se encontram" (p. 187-188).

Assim como observado em *Os papéis de Aspern* (1888), a novela de James reescreve uma história que o autor escutou em uma de suas viagens. Apesar de ter semelhanças com o enredo, a obra acrescenta novos personagens e desdobramentos para a narrativa.

Em seu enredo, uma preceptora narra, através de manuscritos, os acontecimentos do seu período de trabalho na mansão Bly no período em que ficou responsável por duas crianças órfãs, Miles e Flora. Seus primeiros dias na mansão são tranquilos, até que a preceptora encontra duas figuras supostamente fantasmagóricas: os antigos funcionários de Bly: Peter Quint e Srta. Jessel. Para a preceptora, estes fantasmas são responsáveis por corromper as duas crianças e transformá-las em pessoas más, sendo assim, a personagem se sente na responsabilidade de defender Miles e Flora; porém não sabemos se essas aparições são verdadeiras ou apenas imaginação da preceptora, já que em nenhum momento as crianças assumem a presença dos dois.

O enredo da novela se desenvolve nesse constante questionamento: os fantasmas são reais? Essa ambiguidade de interpretação desencadeia a divisão dos leitores em pelo menos dois grupos: aqueles que acreditam nas presenças sobrenaturais e os que não acreditam. Sobre essa leitura, McElderry (1965) discorre que:

a discussão centrou na confiabilidade da preceptora e no propósito de James em inventar a história de modo que a dúvida sobre sua confiabilidade não seja apenas possível, mas provavelmente obrigatória - é, de fato, pretendida como o interesse "real" da história (p. 117)⁴⁴.

Por fim, *A fera na selva* (1903) apresenta um enredo diferente do exposto até o momento, a narrativa aproxima-se de uma história de amor. Modesto Carone (2018, p. 61) demonstra, em seu posfácio, que a obra “representa no âmbito da literatura contemporânea, uma renovação da história de amor, aqui entrelaçada com a falsa consciência”.

O enredo inicia com o encontro de John Marcher e May Bartham, no qual a personagem revela lembrar do grande segredo que John contara em outra ocasião: a certeza de que algo irá acontecer com o protagonista, não sabemos o que o espera especificamente, mas temos a impressão de que é grandioso. O desenvolvimento da narrativa envolve toda a espera desse grande acontecimento, e, durante o processo, May e John aproximam-se e estabelecem uma relação baseada na espera.

No final da novela, May afirma que já descobriu qual é a “fera na selva” de John, mas não irá contar. Após a morte da personagem, John inicialmente não compreende o que Bartham pretendeu expressar quando afirmou que “não há mais nada a esperar. Já aconteceu” (James, 2011, p. 73). Um ano depois desse episódio, Marcher entende: o amor entre os dois foi nutrido por vários anos, mas foi desperdiçado pela incessante espera de algo extraordinário.

Com essas três obras, exemplificamos a versatilidade do autor e sua capacidade de abordar detalhadamente temas distintos, deslocando-se entre fantasmas, poetas e histórias de amor.

3.3 Possíveis leituras sobre os fantasmas na novela *A Volta do Parafuso*

Antes de iniciarmos a análise da novela a partir dos mecanismos metaficcionais, iremos destacar algumas considerações acerca dos fantasmas da obra.

⁴⁴ Original: discussion has centered about the reliability of the governess and about James's purpose in so contriving the story that doubt of her reliability is not only possible but probably mandatory – is, in fact, intended as the “real” interest of the story.

A partir de 1890, Henry James dedicou parte de sua escrita às histórias de fantasmas, mesmo essas narrativas sendo consideradas um gênero “fora de moda” para o período. Bruce R. McElderry (1965) destaca que:

No final do século XIX, houve grande interesse pelo hipnotismo e uma ampla preocupação pseudocientífica com o espiritismo [...] A abordagem científica dos fenômenos psíquicos, embora de grande interesse para Henry James e seu público leitor, não o atraiu como um método literário frutífero. Em um de seus prefácios, ele descarta o caso como não sendo de natureza “para despertar o velho e querido terror sagrado” da história de fantasmas⁴⁵ (p. 115).

Parte dessas leituras acerca do psicológico humano podem ser influência da relação direta de James com o seu irmão William James, que se aprofundou nos estudos acerca da filosofia e psicologia. Logo, James estava inserido em uma realidade que dialogava tanto com os novos questionamentos acerca dos fenômenos psíquicos quanto as próprias leituras do irmão.

Seguindo nessa perspectiva, *A volta do parafuso* (1898) não apresenta um método tradicional de escrita para as “histórias de terror” que são normalmente esperadas pelos leitores. Podemos dialogar com essa interpretação da nova apresentação da narrativa de fantasmas com a percepção do próprio autor no ensaio *A arte da ficção* (1884), no qual James comenta que a ficção tem como obrigação ser interessante e isso é possível através do seu enredo, que apresenta formas “tão variadas quanto o temperamento do homem, e bem-sucedidas à medida que revelam uma mente particular, diferente da dos outros” (James, 2011, p. 19).

Logo, o autor apresenta na novela a junção de duas leituras que dialogam entre si: a perspectiva de inserção de uma narrativa de fantasmas que não foca diretamente nos fantasmas, mas sim na veracidade da protagonista em apresentá-los; e que, como consequência, destaca a criatividade e a particularidade do autor ao brincar com as diferentes leituras possíveis de sua obra. Essa ambiguidade permanece durante toda a narrativa e torna difícil concluir qual a “verdadeira” versão da novela.

Ainda sobre as histórias de fantasmas, McElderry (1965) enfatiza que:

⁴⁵ Original: In the latter nineteenth century there was great interest in hypnotism, and a wide pseudo-scientific concern with spiritualism [...] The scientific approach to psychic phenomena, though of great interest to Henry James and to his reading public, did not appeal to him as a fruitful literary method. In one of his prefaces he dismisses the physical case as not of a nature “to rouse the dear old sacred terror” of the ghost story.

Em outra ocasião [James] disse que a história de fantasmas sempre foi para ele “a forma mais possível do conto de fadas”. Tais comentários implicam que os contos de fantasmas devem ser considerados como contos de fadas – vôos de imaginação poética – enriquecidos por quaisquer *insights*⁴⁶ sobre a motivação humana que o autor considere apropriados⁴⁷ (p. 115).

Nessa perspectiva, abordaremos alguns aspectos da novela que envolvem diretamente os fantasmas e a relação ambígua com a preceptora. McElderry (1965, p. 117) apresenta a principal problemática que envolve a narrativa: “a história que duvida da sua fiabilidade não só é possível como provavelmente obrigatória – é, de facto, concebida como o interesse “real” da história⁴⁸”.

Assim, partiremos dessa problemática: nessa ficção, os fantasmas são ou não “reais”? Para tentar responder a esse questionamento, precisamos ter consciência de que a novela apresenta a preceptora como narradora principal, sendo assim, todas as informações fornecidas são baseadas na sua apresentação.

Uma característica importante da narrativa, que intensifica a ambiguidade, é o clima constante de suspense, no qual informações são omitidas e o leitor precisa supor o que o narrador está propondo. Como exemplo desse suspense, podemos citar quando Douglas é questionado acerca do quão o manuscrito da preceptora era apavorante e o personagem responde: “Vocês saberão facilmente o porquê, quando a ouvirem” (James, 2012, p. 10). Essa apresentação subjetiva é utilizada principalmente pela preceptora, que deixa subentendido que todos apresentam a mesma leitura que a sua e isso corrobora com o clima de incerteza acerca da veracidade dos fantasmas.

Após a primeira aparição fantasmagórica, a protagonista chega à conclusão de que o fantasma na verdade estava procurando outra pessoa e, a partir dessa leitura, decide que é seu dever tomar alguma atitude e chega, inclusive, a assumir que estava “fora de si”:

⁴⁶ O dicionário online de português define *Insight* como “Compreensão repentina de um problema, ocasionada por uma percepção mental clara e, geralmente intuitiva, dos elementos que levam a sua resolução”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/insight/> Acesso em: 22 Ago. 2023

⁴⁷ Original: Elsewhere he said that the ghost story had always been for him “the most possible form of the fairy tale”. Such comments imply that the ghostly tales are to be taken as fairy tales – flights of poetic imagination – enriched by whatever insights into human motive the author finds appropriate.

⁴⁸ Original: The story that doubt of her reliability is not only possible but probably mandatory – is, in fact, intended as the “real” interest of the story.

O lampejo dessa consciência – porque era consciência no meio do pavor – produziu em mim o efeito mais extraordinário, provocando, enquanto eu ali estava, uma súbita reação de dever e coragem. Digo coragem porque eu estava, sem dúvida nenhuma, fora de mim (James, 2012, p. 22).

Nesse sentido é interessante apontar que a protagonista destaca periodicamente a sua “sanidade mental”, como na citação anterior, mas continua o seu relato partindo da perspectiva de que assim como ela vê os fantasmas, os outros personagens também o fazem, mas não dialogam a respeito.

Grande parte dos desabafos da preceptora sobre a preocupação com as crianças e sua relação com os fantasmas acontece com a governanta da mansão, a Senhora Grose, que, até o momento, segundo a própria preceptora, não viu nenhuma das aparições: “Ela própria nada vira, nem a sombra de uma sombra, e ninguém mais na casa passava pelos apuros exclusivos da preceptora; no entanto, ela aceitou, sem diretamente me acusar de falta de sanidade mental” (James, 2012, p. 27).

Percebe-se que, nos primeiros momentos da obra, a protagonista não justifica as suas conclusões e apenas externaliza para a governanta. Após concluir, por meio de uma conversa com a Senhora Grose, que o fantasma é o antigo empregado da mansão, Peter Quint, a preceptora assume que o personagem voltou para buscar Miles:

Ele estava procurando o pequeno Miles. Uma clareza poderosa tomara conta de mim. “Era ele que o homem estava procurando.”
 “Mas, como a senhorita sabe disso?”
 “Eu sei, eu sei, eu sei!”. Minha exaltação crescia. “E você sabe, minha cara!”
 Ela não o negou, mas eu não precisava mais que isso (James, 2012, p. 27).

A constante certeza da protagonista e a submissão da governanta intensificam a dubiedade acerca da veracidade dos personagens fantasmagóricos, na qual o leitor, até esse momento da narrativa, pode se questionar sobre a passividade da governanta que não questiona as diferentes conclusões duvidosas da preceptora.

Com o avanço da narrativa, a preceptora passeia com Flora em um lago quando afirma ser surpreendida por uma figura feminina:

Meu coração parou por um momento quando me interroguei com espanto e terror se ela também não estaria vendo; prendi a respiração esperando dela algum grito, algum súbito sinal inocente de interesse ou de susto, mas nada veio; então, primeiro – e há nisso algo mais medonho que no resto que tenho que relatar – fui tomada pela sensação de que, naquele minuto, ela tinha parado de fazer qualquer ruído; segundo, pela sensação de que, naquele mesmo minuto, ela tinha dado as costas para a água, continuando sua

brincadeira. Essa foi sua atitude quando por fim a olhei – olhei para ela com a convicção firme de que estávamos ambas, ainda, debaixo de um olhar pessoalmente interessado (James, 2012, p. 30).

Com essa citação, percebemos que a preceptora além de afirmar a presença do segundo fantasma, agora sendo a Senhorita Jessel, sugere que Flora também percebeu a presença e escolheu “fingir” que não para evitar despertar alguma reação da personagem. Entretanto, essa atitude foi suficiente para que a preceptora concluísse que Flora tinha conhecimento sobre a misteriosa presença: “Lancei-me sobre a Senhora Grose tão logo que pude, depois disso; e não posso exprimir de maneira inteligível o quanto sofri nesse intervalo. Ainda ouço meu grito ao atirar-me em seus braços: Eles sabem – é monstruoso demais: eles sabem, eles sabem!” (James, 2012, p. 31).

Posteriormente, a preceptora dialoga com a senhora Grose sobre as possíveis influências negativas que Quint e Jessel apresentavam às duas crianças e é nesse momento que a protagonista expõe a sua imaginação:

A senhora sabe sim, minha cara, repliquei; “é que apenas não tem minha terrível audácia de imaginação, e por timidez, modéstia e delicadeza, guarda para si até a impressão de que, no passado, tinha que debater-se silenciosamente, sem minha ajuda, diante de tudo que acontecia e que a deixava desesperada. Mas vou lhe arrancar tudo! (James, 2012, p. 35).

Nessa citação, a preceptora afirma que as características da governanta que a impossibilitam de compreender todos os acontecimentos da mansão e dos antigos servidores eram, na verdade, falta de imaginação e timidez, pontos ausentes na protagonista.

Até o momento, destacamos alguns exemplos de como a preceptora tenta expor suas perspectivas para a Senhora Grose de modo ambíguo, nos quais a governanta não questiona inicialmente. Iremos destacar duas situações que intensificam a dualidade de interpretação da novela: a primeira em que a governanta e Flora questionam a veracidade dos fantasmas; e a segunda quando Miles sugere a veracidade dos fantasmas.

A primeira situação acontece quando Flora desaparece da mansão e a preceptora conclui que a criança está no lago com a Senhorita Jessel, mas, ao chegarem ao local e procurarem por Flora, apenas a preceptora afirma perceber a presença de Jessel:

“Você não a vê exatamente como nós a vemos? – quer dizer que não a vê agora – agora? Ela é tão clara como um fogaréu! Olhe apenas, caríssima, olhe ...!” Ela olhou, do mesmo modo que eu o fazia, e deu-me, com um gemido profundo de negação, repulsa, compaixão – uma mistura de sua pena com seu alívio por ter escapado a ver – uma sensação, comovente para mim mesmo então, de que teria me apoiado se pudesse (James, 2012, p. 62).

Nesse momento, a personagem é surpreendida com a negativa da governanta: “Que modos pavorosos, senhorita! Onde diabos a senhorita vê alguma coisa?” (James, 2012, p. 62) e posteriormente de Flora: “Eu não sei o que a senhorita quer dizer. Eu não vejo ninguém. Eu não vejo nada. Nunca vi. Eu acho que a senhorita é cruel. Eu não gosto da senhorita!” (James, 2012, p. 63).

A segunda acontece no último capítulo da novela, quando a preceptora fica sozinha com Miles e passa a questioná-lo sobre a expulsão do colégio. Nesse diálogo, a preceptora afirma perceber a presença de Quint os observando e, ao demonstrar certo desconforto, é surpreendida pelo comportamento de Miles:

“Ela está aqui?” – perguntou Miles, ofegante, enquanto captava com seus olhos selados a direção das minhas palavras. A seguir, como seu estranho “ela” me fizera estremecer e, arfando, eu o repetira, ele, com uma fúria súbita, exclamou: “A Senhorita Jessel, a Senhorita Jessel!” (James, 2012, p. 74).

Entretanto, a protagonista afirma que não é a senhorita Jessel “mas está lá, na janela – direto diante de nós. Está lá – o monstro covarde, pela última vez!” (James, 2012, p. 74). Nesse momento, a preceptora fica ofuscada pela resposta de Miles: “Peter Quint – seu demônio!” Seu rosto lançou novamente, vagando pelo quarto, uma convulsiva súplica. ‘Onde?’” (James, 2012, p. 74).

O diálogo de Miles é relevante para essa análise porque sugere, pela primeira vez na narrativa, a veracidade das presenças de Quint e Jessel próximas às crianças, já que a exposição foi estabelecida por Miles e não pela preceptora. Porém, quando acreditamos que conseguiremos alguma resolução acerca dos fantasmas, a novela termina com a sugestão da morte de Miles enquanto era abraçado pela preceptora: “ao fim de um minuto comecei a sentir o que na verdade estava abraçando. Estávamos a sós com o dia tranquilo, e seu pequeno coração, despossuído, deixara de bater” (James, 2012, p. 74).

Com base no exposto, demonstramos que ora a preceptora conclui sozinha a presença dos fantasmas e ora Miles sugere a existência dos fantasmas. Deste modo,

podemos inferir que não é exposta diretamente a veracidade das supostas aparições fantasmagóricas, posto que, apesar dos diálogos de Miles, poderíamos interpretar como um delírio ou alucinação de uma criança que está doente e com febre, como é exposto antes de sua misteriosa morte. De mesmo modo, as falas da protagonista são apenas sugestivas quanto à presença dos fantasmas, dado que as duas personagens que interagem diretamente com os fantasmas alegam não os enxergar.

Logo, o mistério fantasmagórico continua na novela e intensifica as diferentes leituras sobre a sanidade da narradora. Demonstraremos no capítulo quatro que esses fantasmas são apresentados de forma diferente na minissérie e que são personagens importantes para as leituras sobre a metaficção na obra.

3.4 A Volta do Parafuso a partir de dispositivos metaficcionalis

Para compreendermos os aspectos metaficcionalis presentes na novela de James, iremos separá-los em três tópicos: a narrativa dentro da narrativa, o diálogo direto com o leitor em relação às possíveis interpretações da narrativa e as referências intertextuais a outras obras/escritores.

A novela apresenta dois narradores, o primeiro aparece para contextualizar o personagem Douglas, que aparece apenas no começo da novela e é responsável por interpor a narrativa da preceptora. A segunda narradora é a preceptora, que, através dos seus manuscritos, expõe diretamente as aventuras fantasmagóricas em Bly. No prólogo, o narrador insere o leitor no primeiro nível construtivo da novela:

O relato nos mantivera ao redor do fogo, suficientemente sem fôlego, mas exceto pela óbvia observação de que este era horrível, como um estranho conto, em véspera de Natal numa velha casa, deve essencialmente ser, não lembro de ter havido comentário algum até que alguém arriscou dizer que era o único caso que conhecera em que uma tal aparição tinha ocorrido a uma criança. Era o caso, posso dizer, de uma aparição que ocorrera numa velha casa exatamente como aquela em que estávamos reunidos na ocasião- uma aparição de espécie medonha vista por um menininho que dormia num quarto com sua mãe e que despertou-a aterrorizado; despertou-a não para dissipar sua aflição e acalmá-lo para que voltasse a dormir, já que ela, antes de consegui-lo, se encontrou diante da mesma visão que o tinha abalado. Foi essa observação que arrancou de Douglas – não imediatamente, mas no transcorrer da noite – uma réplica que teve uma consequência interessante para a qual chamo a atenção (James, 2012, p. 09).

Nesta citação, o narrador apresenta dois pontos de ligação entre as duas ficções: a casa velha e horrível e a aparição de fantasmas para crianças. Os

personagens estão conversando próximos a uma fogueira em uma casa velha enquanto falam sobre uma história de terror que também envolve uma casa velha. Posteriormente, a preceptora descreve a mansão de Bly como “uma casa grande, feia e antiga” (James, 2012, p. 14). Além disso, os personagens em torno da fogueira demonstram espanto pelo relato inicial ter acontecido com uma criança, e é neste momento que Douglas faz referência direta ao título da novela: “Mas essa não é a primeira ocorrência desse tipo encantador que envolva uma criança, ao que eu saiba. Se uma criança faz dar outra volta ao parafuso, o que diriam vocês de duas?” (James, 2012, p. 09), inserindo desta forma a perspectiva de outra história de terror envolvendo crianças e o sobrenatural.

A referência ao título da novela pode ser interpretada com relação ao significado inicial, que explicamos anteriormente, ou pode ser lido metaforicamente como uma referência à construção na narrativa: assim como o parafuso que dá voltas em torno de si, a novela apresenta um ciclo de narrativas semelhantes que dialogam entre si. Maurice Blanchot (2005) evidência esse caráter autorreflexivo do título:

Ora, essa pressão à qual ele submete a obra, não para limitá-la, mas, pelo contrário, para fazê-la falar completamente, sem reserva em seu segredo no entanto reservado, a pressão forte e suave, a solicitação premente, com que nome ele a designa? Com o nome que escolheu para título de sua história de fantasmas: *A volta do parafuso*. [...] Ela nos confirma que certamente James não ignora qual é o assunto de sua narrativa: a pressão que a governanta exerce sobre as crianças para lhes arrancar seu segredo e que elas sofrem talvez também da parte do invisível, mas que é essencialmente a pressão da própria narração, o movimento maravilhoso e terrível que o fato de escrever exerce sobre a verdade, tormento, tortura, violência que conduzem finalmente à morte na qual tudo parece revelar-se, na qual, entretanto, tudo recai na dúvida e no vazio das trevas (p. 195).

O título pode referir-se ao seu significado como expressão idiomática e demonstrar a pressão exercida pela preceptora sobre as crianças para que elas contem a “verdade”, como também pode se relacionar com a própria escrita da protagonista que tenta convencer o leitor da sua verdade.

Assim como nos contos *Sir Edmund Orme* (1891) e *Os amigos dos amigos* (1896), a novela apresenta um prólogo-moldura que dá pistas sobre o que será abordado no segundo nível da novela: “O manuscrito está numa tinta velha e apagada, na mais bela de todas as letras”. Ele revolveu o fogo novamente. “Letra de uma mulher. Ela morreu há vinte anos. Mandou-me essas páginas antes da morte” (James, 2012, p. 09). Mesmo sem acesso inicialmente ao nível da narrativa da preceptora, já

sabemos que ela será uma narradora morta, assim como o narrador do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, e que deixou manuscritos para Douglas.

Ainda no prólogo, ao demonstrar que a preceptora e Douglas poderiam estar apaixonados, uma das ouvintes questiona se os manuscritos iriam esclarecer essa relação amorosa:

A Senhora Griffin, contudo, mostrou-se carente de um pouco mais de esclarecimento. “Por quem será que ela estava apaixonada?”. “A história dirá”, incumbi-me de responder. “Oh, mal posso esperar pela história!” “Ela não dirá”, disse Douglas. “Não de um modo literal, vulgar”. “Mais uma lástima, então. Esse é o único modo pelo qual entendo as coisas” (James, 2012, p. 10).

Ao expor a fala da senhora Griffin, a novela brinca com as possíveis interpretações críticas (ou não) dos leitores, já que, assim como a personagem, alguns leitores podem não entender as referências dentro da narrativa caso não estejam explícitas.

O narrador dialoga com o leitor e comenta sobre a contextualização da ficção da preceptora e como teve acesso ao manuscrito:

Parecia que a narrativa que prometera ler-nos requeria algumas palavras de introdução para ser melhor compreendida. Permitam-me dizer que essa narrativa, numa transcrição fiel que fiz muito tempo depois, é a que se lerá neste livro. Pobre Douglas, antes de sua morte – quando ela era já iminente – entregou-me o manuscrito que lhe chegou no terceiro desses dias e que, no mesmo lugar, na noite do quarto, começou a ler para nosso pequeno grupo silencioso e atento (James, 2012, p. 11).

Até esse momento do prólogo, sabemos que o primeiro nível ficcional é representado pelo grupo de pessoas conversando ao redor do fogo sobre diferentes histórias sobrenaturais e é neste contexto que somos inseridos no segundo nível: o manuscrito da preceptora. Além disso, no final do prólogo, o narrador faz referência à capa do livro, ao gênero e ao título:

Oh!”, suspirou a senhora; o que, como nosso amigo se afastou novamente, foi a única palavra de importância sobre o assunto que nos restou até que, na noite seguinte, no canto da lareira, na melhor cadeira, ele abriu a apagada capa vermelha de um álbum pouco volumoso, de bordas douradas, de um gênero fora de moda. Tudo durou muito mais que uma noite, mas na primeira ocasião a mesma senhora tinha outra pergunta a fazer. “Que título tem?” “Não lhe dei nenhum”. “Oh, eu tenho um!”, afirmei. Mas Douglas, sem me dar atenção, tinha começado a ler com um uma clareza tão límpida que era como

se estivesse fazendo uma transposição para os nossos ouvidos da beleza da letra da autora (James, 2012, p. 12).

Temos a inserção de um livro que será lido dentro de um outro, isto é, estamos teoricamente lendo uma narrativa que está sendo lida por um personagem fictício dentro de um livro que também o é. Ademais, a descrição do livro como um “gênero fora de moda” pode ser analisada como uma referência aos romances góticos do período vitoriano, que eram considerados uma narrativa de baixo nível e transgressora. O questionamento acerca da necessidade de um título demonstra a consciência dos personagens sobre a presença de títulos em obras ficcionais. Por fim, ainda podemos inferir que esse trecho insere Douglas como mais um narrador, já que é o responsável por ler o livro da preceptora.

No primeiro capítulo, a preceptora conta sua história em primeira pessoa e está sempre tentando convencer o leitor do seu ponto de vista, sobretudo os aspectos sobrenaturais da mansão:

Não voltei a ver Bly desde o dia em que deixei o lugar, e ousou dizer que para meus olhos mais experientes, ele apareceria, agora, em sua dimensão exata de acanhamento. Mas, enquanto minha pequena guia, com seu cabelo dourado e seu vestido azul, dançava diante de mim mostrando-me cantos e passagens, eu tinha a visão de um castelo de romance habitado por um duende rosado, um lugar que, pela diversão de uma mente infantil, tomaria todo o aspecto de um livro de fábulas ou contos de fadas. Aquilo já não seria uma historinha fantástica que me fizera adormecer e sonhar? (James, 2012, p. 14).

Nessa citação, a preceptora faz referência ao romance e a dois gêneros: fábula e conto de fadas. Assim, a narradora utiliza como referência outros gêneros literários para contextualizar a sua narrativa. Esta ferramenta é utilizada novamente quando a preceptora cita duas obras literárias — *Amelia* (1751), de Henry Fielding, e *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe — e quando compara Miles e Flora aos personagens de Shakespeare. Essas intertextualidades são importantes para entendermos a influência destas ficções para algumas atitudes da personagem.

A primeira referência é o romance gótico *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe: “Haveria um “segredo” em Bly – um mistério de Udolpho ou um demente, um parente não mencionado mantido em insuspeitado confinamento?” (James, 2012, p. 21). O enredo da obra mencionada apresenta a personagem Emily, que, por motivos familiares, vai morar em um castelo e passa a ser envolvida por vários mistérios sobrenaturais envolvendo o local, mas percebemos posteriormente

que tais incógnitas não estariam ligadas diretamente ao castelo “mal-assombrado”. Logo, através dessa referência, podemos fazer duas leituras: a primeira envolve o espelhamento da narrativa da preceptora na ficção de Radcliffe, já que as duas envolvem ambientes sobrenaturais que afetam diretamente as protagonistas; a segunda pode ser analisada como uma possível “brincadeira” do autor ao apresentar uma referência em uma protagonista que, assim como a preceptora, está envolvida em um ambiente potencialmente sobrenatural, mas que não deixa ambiguidade na narrativa, como acontece com a novela de James.

A segunda é ao escritor Shakespeare e seus personagens: “Irrompam diante de mim não apenas como tigres e como guerreiros romanos, mas como personagens de Shakespeare, astrônomos e navegadores” (James, 2012, p. 37). Neste trecho, a preceptora compara Flora e Miles à complexidade e capacidade de persuasão dos personagens do autor.

A última referência relaciona-se novamente com romances, com destaque ao romance *Amelia*⁴⁹ (1751), de Henry Fielding:

Havia um quarto cheio de livros velhos em Bly – romances do século passado, entre eles alguns que tinham uma reputação duvidosa, mas não a ponto de virarem relíquia e não chegarem àquele casarão retirado; não tinham perdido seu apelo para minha curiosidade de jovem descomprometida. Lembro-me que o livro que estava em minhas mãos era o “Amélia”, de Fielding; lembro-me também que estava completamente desperta (James, 2012, p. 38).

Neste trecho, a preceptora acrescenta mais um nível de leitura, já que estamos lendo um livro de ficção que apresenta os personagens ficcionais lendo o livro da preceptora que agora está lendo outro livro que também o é. No início do seu relato, a protagonista faz referência a sua imaginação e o desejo de estar inserida em uma história romântica. Ironicamente, a “realização” dessa fantasia aconteceu na primeira aparição de Peter Quint, antigo serviçal da mansão e suposto fantasma:

Um dos pensamentos que me acompanhavam nesses momentos, que não vacilo em anotar, era de que seria encantador como numa história romântica deparar-me com alguém, de repente. Alguém apareceria lá na curva do caminho, ficaria diante de mim, sorridente e aprovador. Eu não pedia mais que isso – queria apenas que ele soubesse; e o único meio de saber que ele sabia seria ver isso, e o efeito luminoso e agradável disso, no seu belo rosto.

⁴⁹ O romance narra a vida de Amelia e William Booth após o casamento e suas diferentes intercorrências: o casamento ocorreu contra a vontade da mãe de Amelia, William é preso e Amelia fica com o nariz deformado após um acidente. O romance demonstra a “história de amor” através da perspectiva de que apesar dos contratemplos os dois permanecem juntos.

Isso estava bem presente na minha imaginação – digo, o rosto – quando, na primeira dessas ocasiões, no fim de um longo dia de Junho, estaquei ao sair de um dos arbustos e deparar-me com a casa. O que me prendeu no lugar – e com um choque maior que qualquer visão permitiria – foi a percepção de que minha fantasia, num lampejo, tinha se concretizado. Ele estava lá! (James, 2012, p. 19).

Com base nas citações e referências anteriores, constatamos que os tópicos intertextuais apresentados sugerem uma reflexividade entre a ficção e a vida da personagem, já que a preceptora demonstra estar inquieta com a mansão, assim como Emily em *Os mistérios de Udolfo*; espelha o comportamento das crianças com os personagens de Shakespeare; e por fim, deseja estar em uma história romântica, tal qual o enredo do romance *Amelia*.

Exploraremos por último a exposição da escrita dos manuscritos feita pela protagonista, focando no diálogo direto com o leitor. No que concerne às características da preceptora como escritora, Mendonça (2019) destaca que:

O ciclo sem fim de histórias dentro de histórias à maneira dos jogos reconhecidos nas bonecas russas, que desde Sherazade alicerça o ato de narrar e de sobreviver por meio do que se narra, e que nas narrativas modernas se manifesta como um dos principais recursos autorreflexivos a enfatizar um vertiginoso questionamento de linguagem, funciona aqui como o elemento que dá vida e corpo à governanta narradora, alguém ciente de que precisa das palavras para subsistir, o que concede ao seu relato um atributo de ordem naturalmente metalinguística, pois também manifesto como um testemunho da própria escrita (p. 159-160).

Com base nessa leitura, abordaremos os principais momentos de diálogo da narradora. A relação com o leitor acontece após a aparição de Quint e a dificuldade de escrever fielmente os seus sentimentos:

O grande problema, ou um deles, é, em relação a certas coisas, saber depois quanto tempo duraram. Bem, no meu caso, pensem os senhores o que quiserem, duraram enquanto eu revolia um punhado de possibilidades, nenhuma das quais fazia muita diferença, de que havia ali na casa – e por quanto tempo, acima de tudo? – uma pessoa cuja existência eu ignorava (James, 2019, p. 19).

Com o avanço do relato, a narradora reforça a certeza de estar vendo uma pessoa, até então sem saber que Peter Quint já havia falecido: “Via-o como vejo agora as letras que traço nesta página; então, exatamente, depois de um minuto, como se precisasse exhibir-se, ele lentamente mudou de lugar – passou, sem deixar de olhar implacavelmente para mim, para o canto oposto da plataforma” (James, 2012, p. 20).

A preceptora ainda demonstra certa inquietação quando comenta sobre o processo de escrita do seu relato: “Ouço novamente, enquanto escrevo, a quietude intensa em que caíram os sons da noitinha” (James, 2012, p. 19). Nessa citação, observamos a exposição do processo de escrita do manuscrito assim como:

Mal sei como colocar a minha história em palavras que possam ser uma pintura crível do meu estado de espírito; mas eu estava naqueles dias literalmente disposta a encontrar alegria no extraordinário arroubo de heroísmo que a ocasião exigia de mim. Vejo agora que tinha sido solicitada a fazer um trabalho admirável e difícil; e haveria uma grandeza em deixar bem à vista – oh, pelo ângulo mais apropriado! (James, 2012, p. 29).

Com o avanço da narrativa, a preceptora começa a aumentar a certeza de que as aparições são perigosas para as crianças e merecem o seu cuidado. Neste momento, a narradora conversa diretamente com o leitor para o situar quanto à dificuldade de conseguir provas: “Permitam-me acrescentar que na companhia das crianças – e eu cuidava com não me afastar demasiado da realidade – nunca pude ir muito longe em farejar alguma coisa” (James, 2012, p. 37). Ao confrontar Flora para conseguir uma confissão, dialoga novamente com o leitor: “Mas a súplica, ai de mim, desvaneceu-se: se eu tivesse sucumbido a ela, teria poupado a mim mesma – bem, vocês verão de quê” (James, 2012, p. 39).

Após esse impasse, o relato segue demonstrando a tentativa da narradora de provar sua teoria:

Podem imaginar a complicação geral de minhas noites, a partir daí. Eu ficava em guarda repetidamente, até não sei que horas; escolhia momentos em que minha colega de quarto estava inequivocamente dormindo, e, sorrateiramente, fazia rondas silenciosas na passagem e mesmo em lugares mais além daqueles em que encontrara Quint pela última vez (James, 2012, p. 39).

Por fim, não é possível concluir de forma clara se as aparições eram fruto da imaginação da preceptora ou se realmente existiam. Podemos ainda dialogar com Carvalho (2013) sobre a possibilidade de a metaficção também estar relacionada à inserção ou referência a outros universos diegéticos, como ocorre na novela quando a preceptora compara a sua situação com a apresentação em um teatro: “O lugar, com seu céu cinzento e suas grinaldas murchas, seus espaços vazios e suas folhas mortas espalhadas, parecia um teatro depois de encerrada uma apresentação – todo coberto por programas amarrotados” (James, 2012, p. 45).

Em síntese, assim como a novela apresenta o recurso da *mise en abyme* ao refletir narrativas com temáticas semelhantes, além de expor a metaficção em diferentes níveis de leitura: o narrador que relata a história geral, Douglas, que lê o manuscrito; a preceptora que narra em primeira pessoa e conversa com o leitor; assim como as referências e leituras de outras obras ficcionais.

Com base no exposto, analisamos que a novela de Henry James dialoga com várias ramificações da metaficção: ficção dentro de ficção, diálogo com o leitor e referências a outras produções literárias ou autores com espelhamento da intertextualidade no comportamento da personagem.

Dialogando com o primeiro capítulo da dissertação, esses artefatos metaficcionalis são salientados por Bernardo (2007) quando o autor demonstra, em seu ensaio, que a metaficção pode estar relacionada a diferentes fatores, como as convenções da narrativa (título, parágrafo etc.), ou quando o narrador conversa diretamente com o leitor tentando convencê-lo, ou até ao ironizar a própria narrativa. As autoras Azeredo (2019) e Carvalho (2013) também ilustraram a importância da intertextualidade para a metaficção, principalmente quando a segunda dialoga que esta pode estar presente metaficcionalmente através da referência a obras, autores ou personagens marcantes da literatura.

Através desses desdobramentos ficcionais na literatura de James, pretendemos demonstrar que a metaficção pode ser encontrada em detalhes implícitos, seja na escrita, seja na forma como o texto é exposto, isto é, como a obra insere referências que influenciam a leitura.

No próximo capítulo iremos direcionar a análise desses mecanismos metaficcionalis no meio audiovisual, com foco na minissérie de Mike Flanagan intitulada *A maldição da mansão Bly* (2020).

4 A VOLTA DO PARAFUSO: DO TEXTO LITERÁRIO À TELA DE STREAMING DA NETFLIX

4.1 Sobre as minisséries e plataformas de *streaming*

Antes de apresentarmos a definição de minissérie, precisamos compreender os conceitos que envolvem a narrativa seriada. Umberto Eco (1989) defende que a serialidade das produções audiovisuais atua de acordo com alguns modelos predefinidos:

Diverso é o caso de expressões que "fingem" ser sempre diferentes para, em vez disso, transmitirem sempre o mesmo conteúdo básico. É o caso, nos meios de comunicação de massa, do filme comercial, dos quadrinhos cômicos, da música de dança e - sem dúvida - do assim chamado seriado de televisão, onde se tem a impressão de ler, ver, escutar sempre alguma coisa nova enquanto, com palavras inócuas, nos contam sempre a mesma história (Eco, 1989, p. 121).

Segundo o autor, as serialidades remetem ao processo de utilização de ferramentas que podem ser utilizadas em diferentes narrativas, mas que sempre destacam ao telespectador a ilusão de originalidade. Nessa perspectiva, ao compararmos diferentes obras audiovisuais seriadas, é possível encontrar informações semelhantes mesmo sendo de diretores/obras diferentes.

No caso da série, Eco (1989) discorre que o telespectador estabelece uma sensação de satisfação ao reconhecer e solucionar problemas na narrativa:

A série consola o leitor porque premia a sua capacidade de prever; ele fica feliz porque se descobre capaz de adivinhar o que acontecerá, e porque saboreia o retorno do esperado. Satisfazemo-nos porque encontramos o que esperávamos, mas não atribuímos este "encontro" a estrutura da narrativa, e sim à nossa astúcia divinatória. Não pensamos "o autor do romance policial escreveu de modo a me deixar adivinhar", mas sim "eu adivinhei o que o autor do romance policial procurava esconder de mim" (Eco, 1989, p. 124).

Porém, com o avanço dos modos de produção das séries que passaram da televisão para as plataformas de *streaming*, esse processo de adivinhação torna-se cada vez mais complexo, sobretudo aquelas que "brincam" com a relação entre a ficção e a realidade, como *Black Mirror* (2011-), que, em suas temporadas, utiliza de contextos futurísticos para apresentar diferentes problemas sociais. Podemos

também citar séries que misturam diferentes realidades e viagens no tempo, como *Dark* (2020) e *Arquivo 81* (2022).

Arlindo Machado (2000) também discorre sobre as séries produzidas para a televisão:

Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma audiovisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas (p. 83).

No caso dos *streamings*, observam-se algumas atualizações da disposição dos capítulos, normalmente os episódios nessas plataformas são disponibilizados todos no mesmo dia e apresentam intervalos apenas entre as temporadas. Em algumas séries, a temporada pode ser dividida em dois blocos, com o segundo sendo disponibilizado após um intervalo, como acontece com algumas produções da *Netflix*, tal qual a última temporada de *The Witcher* (2023), que foi lançada em duas partes.

Percebemos outras atualizações com relação à utilização dos *breaks*; para a televisão, os intervalos são utilizados como recurso financeiro, nos quais são dispostas propagandas de diferentes empresas. Com os *streamings*, o intervalo não é mais necessário, já que o assinante já paga para utilizar a plataforma. Porém, empresas com a *Prime Video*, *HBOmax* e a *Globoplay* inserem filmes ou séries que só podem ser visualizadas mediante novo pagamento por se tratar de produções exclusivas. Além disso, o intervalo entre as séries ou partes de uma temporada são utilizados atualmente como uma ferramenta para manter o interesse do assinante e garantir o não cancelamento do contrato.

Machado (2000) descreve que os episódios das séries de televisão apresentam “muito frequentemente [...] no início uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes [...] e no final um gancho de tensão” (Machado, 2000, p. 83). Algumas séries de *streaming* mantêm essas ferramentas, como ocorre com *Origem* (2022-), mas, diferente das séries televisivas, as plataformas disponibilizam a possibilidade de pular o resumo do enredo e a abertura da série.

Anna Maria Balogh (2005), em seu estudo sobre a TV e o cinema, dialoga sobre as características das minisséries, sobretudo das produzidas para a televisão. Diferente da série, a minissérie tem como característica a sua curta duração:

Em termos de extensão, a minissérie é muito mais compacta [...] A produção do sentido se dá de forma mais fechada e coesa: teoricamente, cada episódio deve dar conta de um bloco de sentido conectado com o fio de sentido condutor da minissérie como um todo (Balogh, 2005, p. 145).

Desse modo, percebemos esta disposição na produção de Mike Flanagan, que possui minisséries que, apesar de compartilharem a mesma temática de residências assombradas, não possuem ligação narrativa entre si, podendo ser assistidas independentemente: *A maldição da residência Hill* (2018), *A maldição da mansão Bly* (2020) e a mais recente *A queda da casa de Usher* (2023); além de outras produções variadas, como *A missa da meia noite* (2021).

Apesar de apresentarem enredos diferentes, todas as produções citadas dialogam através do seu formato de minissérie, caracterizado por apresentar apenas uma temporada entre sete e dez episódios e serem referências a textos literários. Maria Mungioli (2013, p. 106) salienta que essa intertextualidade também é uma característica da minissérie e que “em termos de linguagem televisual, a minissérie tem como característica a composição de um universo ficcional sobre os pilares da intertextualidade”.

As minisséries podem ser divididas em grupos de conteúdos, os quais são divididos entre cada um dos episódios e que, no final, transmitem o enredo maior. Balogh (2005) dispõe que:

[...] alguns capítulos constituem uma pequena antologia de desenvolvimentos narrativos sobre temas determinados considerados de forma coesa e sucinta e não espalhada de forma iterativa como no livro. Há uma exigência maior de concentração temática e narrativa no roteiro do que no romance (p. 159).

Novamente citamos *A maldição da mansão Bly* (2020), que apresenta cada um dos episódios focado em um personagem específico e na sua trajetória, que posteriormente afetam a narrativa principal. Na conclusão da minissérie, percebe-se tanto o arco narrativo da protagonista quanto dos personagens secundários.

Jean-Pierre Esquenazi (2010, p. 29) define a minissérie como “ficções desenvolvidas e terminadas em poucos episódios, surgem como produtos que se situam apenas no limite do universo das séries: o desfecho anunciado, a unidade de uma história mesmo que contada em várias histórias”.

Traçando uma comparação entre as novelas televisivas e as minisséries, Balogh (2005) evidencia que a qualidade da fotografia e do enredo das minisséries tende a ser contínua e elevada durante todos os episódios, diferente das novelas, que podem distribuir tais recursos apenas em episódios específicos:

Enquanto que algumas novelas se servem de recursos técnico-expressivos esmerados, como fotografia e luz especiais, uso de película ou outros, apenas nos capítulos iniciais ou nos decisivos, para atrair a atenção do público e aumentar a audiência, das minisséries em geral costuma-se exigir um padrão de qualidade ainda maior ao longo de toda a série trazendo nuances estéticas sutis impossíveis de manter no ritmo industrial da novela (Balogh, 2005, p. 195).

Como destacado pela autora, as produções para a televisão em formato de novela possuem um ritmo de produção elevado, já que normalmente são dispostas na programação de segunda à sábado, o que pode afetar a possibilidade de continuidade do padrão de edição e de roteiro. Diferente das produções para plataformas de *streaming*, por exemplo, pois estas dispõem de um período maior para serem programadas, gravadas e editadas.

Entretanto, a perda de qualidade na produção não é exclusividade das novelas para a televisão. Com o avanço das plataformas e da facilidade de acesso a séries, filmes e demais produtos, a demanda para o lançamento constante de novas temporadas e produções incentivou um fenômeno recente de produções com qualidade inferiores. Outro problema ocorre quando uma série ou outro formato foi planejado para ter apenas uma temporada, mas, por causa do lucro excessivo e pressão externa para uma continuação, lançam continuações focadas apenas no retorno financeiro.

Outro exemplo de atualização das produções audiovisuais proporcionada pela tecnologia disposta nas plataformas foi o lançamento do filme interativo *Black Mirror Bandersnatch* (2018), no qual o telespectador pode escolher entre diferentes opções para modificar as próximas ações do filme, ou seja, o final e o desenvolvimento do enredo mudam de acordo com as diferentes escolhas dos espectadores. No total, o filme apresenta cinco finais distintos que podem ser modificados várias vezes, logo, apesar de ter noventa minutos de duração, os telespectadores podem passar de 120 a 240 minutos assistindo.

Com base no exposto, percebemos que os *streamings* não afetam apenas o meio de recebimento do audiovisual, mas também a maneira como as construções ficcionais são realizadas e divulgadas.

4.2 Aspectos metaficcionais na minissérie *A maldição da mansão Bly*

Demonstraremos como a minissérie apresenta artifícios metaficcionais. O primeiro relaciona-se com a duplicação da narrativa principal da minissérie através da casa de bonecas da personagem Flora, que é uma representação em miniatura da mansão, na qual tudo que acontece na narrativa é refletido através das bonecas. Além disso, as bonecas apresentam algumas sugestões sobre o futuro do enredo, e essa característica é exemplificada através dos fantasmas que estão escondidos durante os nove episódios da minissérie, e para percebê-los, o telespectador precisa estar atento à tela e aos bonecos de Flora.

A segunda ferramenta metaficcional é percebida através da constante [re]duplicação das diferentes camadas narrativas do enredo. Antes observamos a construção inicial: uma personagem, até então desconhecida, introduz os espectadores na “história de fantasmas” sobre duas crianças, esta é a primeira camada narrativa. Posteriormente, somos inseridos na ficção de Dani Clayton, uma *au pair* que fica responsável por Miles e Flora na mansão Bly, a partir desse momento observamos a segunda camada ficcional. E, por fim, é demonstrado que os fantasmas que atormentam Dani Clayton são consequência da personagem Viola Willoughby, que residiu na mansão antigamente, sendo essa a terceira narrativa.

Além disso, percebemos diferentes intertextualidades no decorrer da minissérie. Essas implicações podem ser exemplificadas a partir dos títulos dos episódios que são citações homônimas a contos ou novelas do autor: episódio 01: *The Great Good Place* – Conto publicado em 1900; episódio 02: *The Pupil* – Conto publicado em 1891; episódio 03: *The Two Faces* (part one) – Conto publicado em 1900; episódio 04: *The Way It Came* – Conto publicado em 1896; episódio 05: *The Altar Of The Dead* – Conto publicado em 1895; episódio 06: *The jolly corner* – Conto publicado em 1908; episódio 07: *The Two Faces* (part two) – Mesmo conto do episódio 03; episódio 08: *The Romance Of Certain Old Clothes* – Conto publicado em 1868; episódio 09: *The Beast In The Jungle* – Novela publicada em 1903.

Como Mike Flanagan faz um recorte de diferentes obras literárias de James em sua produção audiovisual, focamos na relação metaficcional entre o que é proposto no episódio e como a obra literária influencia na narrativa de modo direto ou indireto nos episódios escolhidos para análise.

No início do episódio T01EP01, a narrativa inicia com um enredo não linear que apresenta a personagem Jamie após os acontecimentos da narrativa principal, mas o telespectador só compreende essa característica após a conclusão de toda a minissérie.

Os primeiros momentos do episódio T01EP01 se desenvolvem acerca de Jamie, que narra em *voice over*⁵⁰ a música *O Willow Waly*, escrita por George Auric e Paul Dehn inicialmente para o filme *Os inocentes*, lançado em 1961, que é uma das adaptações mais reconhecidas da novela jamesiana. Na minissérie, a música é utilizada para contar resumidamente a trajetória de James e Dani Clayton durante toda a construção da história. Sendo assim, percebemos que a música também pode ser considerada como um recurso metaficcional, já que o diretor utilizou a letra para dialogar e “interferir” de certo modo na própria narrativa da minissérie. Logo, a inserção da música como espelho do relacionamento das personagens reflete a construção da camada narrativa.

Analisando a canção presente no filme citado anteriormente, percebemos a sua relação com a história principal:

Deitamos, meu amor e eu, sob o salgueiro-chorão
 Mas agora sozinho me deito e choro junto a árvore
 Cantando O Willow Waly pela árvore que chora comigo
 Cantando O Willow Waly até minha amada voltar para mim
 Deitamos, meu amor e eu, sob o salgueiro-chorão
 Um coração partido tenho eu. Oh salgueiro, estou morrendo, oh salgueiro,
 estou morrendo (Auric e Dehn, 1961).

Willow é uma árvore de salgueiro, que, na música, pode ser traduzida como “salgueiro-chorão”, que é uma variação da espécie cuja folha é distribuída de modo semelhante a lágrimas. Por isso é comum sua inserção em narrativas que refletem melancolia, tristeza ou luto. Assim como destacado no dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 798): “no ocidente, o chorão é às vezes relacionado com a morte, pois a morfologia da árvore evoca sentimentos de tristeza”.

⁵⁰ Na linguagem cinematográfica, o *voice over* ocorre quando a voz exposta na tela não vem diretamente dos personagens presentes na tela, ou seja, é normalmente a “voz” do narrador.

Como exemplo, encontramos referência na obra *Hamlet*, de William Shakespeare, na qual Ofélia afogou-se após cair de uma árvore de salgueiro.

A representação do salgueiro na música é substituída pela água/lago, já que, diferente da melodia, na minissérie as personagens iniciam um relacionamento amoroso que é interrompido pelo pacto realizado por Dani com a personagem sobrenatural de Viola, que atormentava a mansão Bly e as crianças Miles e Flora. Então, mesmo sem intenção, Clayton troca a sua liberdade pela vida de Flora. Como consequência, no final da minissérie, Dani é perseguida pela figura de Viola, que aparece refletida em superfícies com água, até que, em determinado momento, Clayton é obrigada a ficar submersa no lago da mansão Bly e longe de Jamie.

De mesmo modo, na música compreendemos que a letra retrata um relacionamento em que uma das partes espera constantemente o retorno da outra, assim como acontece no audiovisual, já que Jamie é inserida nos primeiros momentos esperando por Dani através da porta do apartamento aberta e a pia e banheira com água. Além disso, constatamos que Jamie aguarda o retorno de Dani há muito tempo, pois a diferença de idade entre o “final” do relacionamento e da representação da personagem no começo da minissérie é perceptível.

Após cantar a música no início do episódio, Jamie é convidada para participar de um “jantar de ensaio” de um casamento. No instante em que é inserida na tela, observamos um salgueiro na cena ao lado da personagem:

Figura 5 – Representação do Salgueiro-chorão



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Compreendemos que o salgueiro é retratado em vários momentos: na letra da música e sua relação com a história das personagens, na simbologia da árvore e fisicamente na cena exposta. Logo, a música não é utilizada apenas como trilha

sonora e pode ser considerada também como uma leitura metaficcional, já que foi inserida outra forma de ficção (musical) que dialoga e participa diretamente da ficção da minissérie (através de Jamie e Dani). Sendo assim, a árvore evidencia o sofrimento e a solidão sofridos por Jamie após a partida de Clayton, mas que só são compreendidos pelos telespectadores após o final da minissérie.

Para facilitar a compreensão dos diálogos analisados, utilizaremos a narradora para referir-se às falas em *voice over* e Jamie quando a personagem falar e aparecer diretamente na tela.

É importante ressaltar que o jantar acontece no ano de 2007 e é durante este evento que a personagem insere outra camada narrativa: a história de Dani Clayton, que se passa em 1987. Assim como acontece na novela, no audiovisual um grupo de pessoas está reunido ao redor de uma lareira contando histórias de terror durante a noite enquanto comentam sobre como as histórias ficam piores quando existem crianças envolvidas:

[Jamie] Eu tenho uma história. Bem... a história não é bem minha, é de alguém que eu conheci e não é exatamente curta [...] História de fantasma. Repito, esta história não é minha, mas é repleta de fantasmas de todos os tipos. Se uma única criança aumenta a emoção e dá outra volta ao parafuso, o que diriam vocês de duas?⁵¹ (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP01).

Nesse momento, a minissérie cita diretamente o título da obra de James e faz referência ao significado da expressão idiomática que indica que “a volta no parafuso⁵²” representa uma ação que, a cada repetição, torna-se mais difícil, assim como as histórias de terror ficam mais intensas quando são inseridas crianças e no caso da história, duas crianças. O início da citação também insere falas diretas da novela, como observamos no capítulo anterior, apresentando um paralelo entre o literário e o audiovisual. Além disso, temos o encaixe da outra narrativa através da personagem Jamie, já que esta é a responsável por fazer a transição entre a sua própria narrativa e a de Dani:

[Narradora] A professora era, por vontade própria, uma jovem solitária. Chegou a Londres com ansiedade para responder pessoalmente a um anúncio, feito por Lorde Henry Wingrave, relativo aos seus sobrinhos que precisavam de uma *au pair*. Uma vaga de tempo integral, e com moradia, na

⁵¹ Os diálogos da minissérie foram retirados da tradução original da *Netflix*.

⁵² A expressão idiomática faz referência a prática de tortura na qual os polegares eram inseridos em um instrumento em que a cada volta no parafuso intensificava a pressão.

velha casa da família em Essex. Um lugar ótimo⁵³, isolado e no interior (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP01).

Com o avanço do episódio, Jamie retorna periodicamente em *voice over* para continuar explicando a história da *au pair* e “lembrar” ao telespectador que os acontecimentos da vida de Dani estão sendo contados a partir da perspectiva da narradora.

Após os primeiros momentos na mansão, Clayton conhece os outros integrantes: as crianças Miles e Flora, a governanta Hannah Grose, o cozinheiro Owen e, posteriormente, a jardineira Jamie (que conhecemos no começo da minissérie com idade mais avançada). Ainda na perspectiva da narradora onisciente/personagem, somos evocados novamente para a continuação da ficção de Dani: “[Narradora] À primeira vista, Bly não lhe causou incômodo, nenhum mau agouro. Era exatamente como Lorde Wingrave descreveu: um lugar ótimo. E se abriu para acolhê-la em casa” (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP01).

Mais adiante, conhecemos a próxima linha narrativa: a casa de bonecas de Flora. Até o momento, sabemos que Jamie representa a primeira ficção, que insere a segunda através de Dani. Porém, dentro da narrativa da *au pair*, encontramos o espelhamento dos acontecimentos através da casa de boneca, ou seja, tudo que acontece na “vida” da personagem durante a sua estada em Bly é refletido nos bonecos dentro da casa de brinquedo que Flora ganhou de aniversário quando completou seis anos (figura 6).

Figura 6 – A mansão de brinquedo



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

⁵³ O áudio original menciona “A great good place” que faz uma referência direta tanto ao nome do episódio quanto ao nome do conto homônimo de Henry James publicado em 1900.

Para compreendermos melhor a disposição dos cômodos da mansão e dos bonecos que estão na casa de brinquedo, primeiramente precisamos observar como a mansão é disposta originalmente:

Figura 7 – A mansão Bly



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Apesar de não ser uma representação completamente fiel do exterior da mansão, a casa de boneca (Figura 8) apresenta os cômodos internos da residência, que destacam os diversos fantasmas que são observados ao longo da minissérie. Além disso, Flora movimenta os bonecos de acordo com o movimento dentro da mansão, e, assim, reflete as ações dos integrantes, tanto os mortos quanto os vivos.

Figura 8 – Casa de boneca de Flora



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Para demonstrar os diferentes espelhamentos dentro da casa de boneca, demonstraremos a seguir os compartimentos expostos no brinquedo de Flora e os acontecimentos em que os bonecos foram inspirados. A primeira movimentação

ocorre quando Dani Clayton, após colocar Miles na cama, dirige-se para encontrar Flora no quarto. Antes de deslocar-se, vemos perto da porta do quarto de Flora (Figura 9) uma sombra semelhante a uma pessoa. Mas, até então, não temos a informação de que tal aparição é, na verdade, um dos muitos fantasmas da mansão.

Figura 9 – “Sombra” perto da porta



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Na troca de cenas, Dani movimenta-se por um banheiro para mudar de quarto (Figura 10). Porém, durante essa transição, não observamos a presença da sombra anterior de forma explícita, mas, ao focarmos no espelho exposto ao lado da protagonista, notamos o reflexo do fantasma.

No decorrer da minissérie, os fantasmas são deslocados sutilmente, de modo que o telespectador precisa estar atento para conseguir encontrar todos os espectros escondidos. Diferente do que acontece na casa de boneca de Flora, já que os bonecos que representam os fantasmas são dispostos nitidamente.

Figura 10 – A *au pair* movimentando-se entre os quartos



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Ao mesmo tempo que a *au pair* movimenta-se, Flora muda a posição da boneca que representa a personagem, simulando o deslocamento que ocorreu na “vida real” (Figura 11). Esta mudança não acontece em todos os momentos da minissérie, em determinadas situações, as bonecas apenas “aparecem” na nova posição.

Figura 11 – Flora simula os movimentos de Dani



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Na casa de bonecas, encontramos a representação de Dani através do brinquedo de Flora. Ao fundo observamos a “pessoa” exposta na figura 8 e, por fim, percebemos nos móveis o banheiro que a *au pair* passou enquanto trocava de quarto.

Na mesma cena, vemos um quadro no quarto de Flora (Figura 12) que, apesar da distância, apresenta três bailarinas aparentemente fazendo o mesmo movimento e espelhando as suas ações.

Figura 12 – Quadro com três bailarinas



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Traçando uma comparação com a minissérie em geral, observamos que as três narrativas também são espelhadas e contam, em diferentes perspectivas, a mesma história: Jamie narra o que está acontecendo com a *au pair*, Dani “vive” o que é contado pela narradora e Flora reproduz a mesma história com as bonecas.

Esse tipo de duplicação ocorre durante toda a minissérie e é relevante para entendermos a presença dos fantasmas que percorrem toda a mansão. Grande parte das aparições são explicadas no episódio T01EP08, que demonstraremos a seguir.

Antes de continuarmos com a análise da relação entre os bonecos e os fantasmas, precisamos compreender a próxima camada narrativa: a história de Viola Willoughby. De acordo com o exposto, sabemos que a minissérie se desenvolve, até então, em torno de três linhas de narração, mas todas estão relacionadas a narrativa maior de Viola, que é a responsável por influenciar a presença dos fantasmas e da vida de Jamie e Clayton.

Viola tem sua memória contada também através de Jamie, que narra quase toda cena do episódio T01EP08, no qual apresenta a família Willoughby:

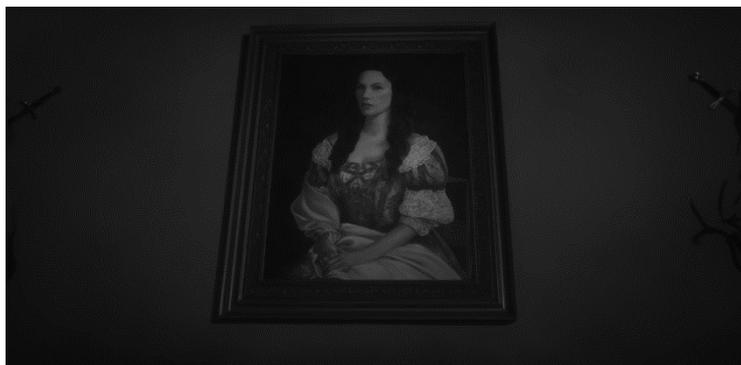
[Narradora] Em meados do século XVII, na província de Hampshire, vivia um cavalheiro viúvo. O nome dele pouco importa, tomarei a liberdade de chamá-lo Sr. Willoughby. Um nome, como o próprio, de sonoridade muito respeitável. Ficou viúvo após seis anos de casamento e se dedicou aos cuidados de sua prole: duas filhas, com a diferença etária de cinco anos. A mais velha, Viola, e a caçula, Perdita, em memória de uma menina nascida entre elas que viveu apenas poucas semanas. Com o pai enterrado, casarem-se era de extrema necessidade, pois duas donzelas perderiam o controle das finanças do Sr. Willoughby, além da mansão em Bly, onde sempre residiram (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP08).

Viola e sua irmã Perdita ficaram responsáveis pela mansão Bly após a morte do pai. Porém, como destacado na citação, no século XVII, as mulheres não podiam ser responsáveis pelas finanças e controle dos bens familiares; tudo deveria ser feito através de uma figura masculina que, no caso das irmãs, deveria ser realizada através de um casamento. Sendo assim, a irmã mais velha decide se casar com um primo distante, Sr. Arthur Lloyd, para que assim a mansão continuasse entre membros da família.

Entretanto, apesar do casamento, a autoridade e o controle familiar/da mansão continuariam sendo de Viola, já que a personagem demonstrava, através de pequenas ações, a sua real intenção. Primeiramente, Viola dispõe um quadro (Figura 13) no centro da mansão com o seu rosto para reforçar seu real controle: “[Narradora] Até o

quadro pendurado acolá, encomendado por Viola como parte de sua mensagem a Arthur. Ele pode se casar com ela ou com a irmã, mas não deve restar equívoco sobre a autoridade da mansão Bly, nem como as coisas seriam feitas”.

Figura 13 – Quadro com o rosto de Viola



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

O quadro, apesar de sutil no começo da narrativa, é utilizado como mecanismo de recordação constante no decorrer dos episódios, mantendo assim o foco na “autoridade” da mansão.

Reforçando seu comportamento, durante o votos de casamento, Viola não menciona a submissão a Arthur:

[Viola] Eu, Viola, aceito-te, Arthur, como meu legítimo esposo, para cuidar e preservar deste dia em diante, na alegria e na tristeza, na riqueza e na pobreza, na saúde e na doença, amar-te e respeitar-te até que a morte nos separe.

[Vigário] e obedecer... Amar-te, respeitar-te e obedecer-te.

[Narradora] O vigário acreditou que era uma omissão inocente. Não era. Não surpreendeu a Perdita, quem mais conhecia a irmã e não surpreendeu a Deus, pensou Perdita, visto que a união estratégica foi abençoada. Foi Ele quem a criou assim, afinal (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP08).

Assim como planejado, Viola e Perdita continuam com o controle sobre a contabilidade e os bens da família. Ainda durante os primeiros anos do casamento, Viola tem uma filha chamada Isabel e, após o nascimento da criança, menciona “é você, sou eu, somos nós” (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP08) como meio de reforçar a ligação entre a personagem e a filha. Posteriormente, essa fala é utilizada como mecanismo de “acordo” entre o fantasma de Viola e as outras vítimas da mansão.

Com o avanço da história, Viola fica doente com a enfermidade conhecida no período como “doença do peito”. Por estarem no período referente à peste negra, o “médico da peste” visita Viola e, mesmo não sendo diagnosticada com essa doença, recebe o prognóstico de poucos meses de vida. Mas, apesar da previsão, Viola continuou viva por anos:

[Narradora] O tempo não deu importância a ela. De dias a semanas, a meses, a anos. Em volta do Sol giravam, os planetas indiferentes rodavam. E então, cinco voltas em torno do sol e tudo fica diferente. Viola superou as previsões de médicos e de padres. Continuou viva, segundo cochichos, apenas pela teimosia (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP08).

Com o progresso da doença, Viola reuniu todos os seus bens para deixar de herança para a filha. Posses como vestidos e joias de alto valor que deveriam ser guardadas e entregues a Isabel apenas quando a jovem tivesse idade para utilizá-las.

Perdita, após esperar pela morte da irmã, decide matá-la e, posteriormente, casa-se com Arthur. No entanto, as finanças da família começam a diminuir e Perdita decide abrir o baú deixado pela irmã, mas acaba sendo morta pelo fantasma de Viola após acessar as roupas e joias. É a partir desse momento que a narrativa volta para Viola e demonstra como a personagem transformou-se em fantasma e influenciou toda a mansão:

[Narradora] Voltamos, gentil ouvinte, para outra noite. A noite em que Viola dormiu. Ela dormiu, ela acordou, ela caminhou. [...] E o tempo passou, quanto tempo, era impossível racionalizar. [...] E com o tempo, como todos nós, ela reconheceu tudo... reconheceu que estava morta. Reconheceu que o marido seguiu sua vida. Reconheceu que a filha crescia sem ela. E reconheceu que o quarto era um sonho, um constructo, uma mentira preferida... à verdade da arca. Mas lá aguardava por ela, no fim deste purgatório, a recompensa de saber que um dia a porta se abriria, um dia, as fechaduras veriam as chaves e um dia, Isabel abriria a arca da mãe, e reclamaria a sua recompensa. [...] E dia após dia, noite após noite, anos a fio, o momento finalmente chegou (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP08).

Nesse diálogo, a narradora metaficcionalmente interrompe a cena para falar diretamente com o telespectador e lembrá-lo de que o episódio está sendo descrito por ela e que, pela extensão dos acontecimentos, o ouvinte poderia ter esquecido de tal informação.

Após sua morte, Viola acorda em um quarto semelhante à mansão, junto com todas as joias e vestidos guardados. Após perceber que estava presa até o dia em que a filha abrisse o baú, Viola decide esperar dia após dia até reencontrar Isabel,

mas é surpreendida após ser a irmã a responsável por abrir a porta do quarto. Como consequência, Viola continuava vagando pelo quarto e pela mansão até ser arremessada no lago da residência por Arthur com receio que, de algum modo, o baú afetasse Isabel:

[Narradora] Eles se mudariam para longe, venderiam a mansão e descobririam uma vida mais tranquila, menor, formada apenas pelos dois e também por Viola. Enfim, ao menos, ela estaria com os dois: filha e marido. Não importava se não a viam, não a tocavam, não a ouviam. Ela estaria com eles, e era o que importava. Eles estavam deixando Bly, deixando a maior parte do que restava de seus pertences. Era a recompensa dela por tantos anos de isolamento, por toda a dor de seu coração cansado. Mas Arthur virara um homem supersticioso e vira o horror no rosto inanimado de Perdita. [...] Seja lá a maldição que vindicava a segunda esposa, ele não arriscaria a filha dele aos seus dedos hostis. [...] Este insulto final de ser lançada às profundezas pantanosas, enquanto sua filha viraria mulher, esse abandono absoluto... destroçou o coração de Viola (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP08).

Posteriormente, Viola recusou-se a ser esquecida e começou a fazer o percurso do lago à mansão todos os dias com o objetivo de encontrar a filha e o marido em sua antiga cama. Ela fez a caminhada por anos até se tornar a “Senhora do lago”, que periodicamente fazia vítimas na mansão. Qualquer pessoa que tentasse proibir Viola de caminhar era morta por ela:

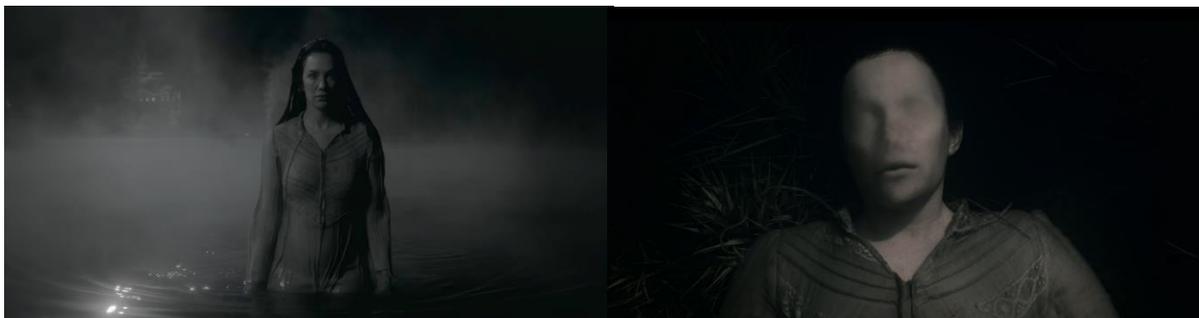
[Narradora] Ignorando a força desse outro mundo, ela exerceu sua própria gravidade, a gravidade da determinação, que mudaria para sempre a propriedade da Mansão Bly. E mais uma vez ela dormiu, ela acordou, ela caminhou. Como se acordasse de um pesadelo, ela caminhava de volta à sua casa, sentindo cada vez que era tudo um sonho. Sentia que, se fosse ao quarto dela, ao quarto que dividia com o marido, com a sua filha, talvez assim o pesadelo acabasse, que poderia simplesmente entrar no calor dos cobertores e se aninhar no seio da família, que a esperava todo este tempo. E ela fitaria aquela cama vazia e se lembraria. [...] ela não se deu conta de que uma década havia passado, nem que, após uma epidemia no vilarejo, a mansão vazia abrigava a quarentena para a tosse mortal que devastou sua antiga comunidade. E quando o médico da peste morreu, ele foi imediatamente esquecido, e um estranho fenômeno ocorreu. A gravidade dela, ao que parece, a gravidade inventada que a mantinha no local, que a mantinha no purgatório, aprisionaria outros também (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP08).

Como salientado na citação, Viola, além de permanecer na mansão após sua morte, fazia com que todos aqueles que morressem na propriedade, diretamente por suas mãos ou não, também ficassem vagando por Bly:

[Narradora] Um destino que sucedeu a quem fora irmã de Viola, agora esquecida no sótão, sem saber que ela já teve uma irmã para matar ou ser morta por ela. Um destino que sucedeu a qualquer infeliz que entrou em seu caminho habitual. Um destino que sucedeu a um pobre criado tantos anos depois. Um destino até aos que morreram de outras causas em Bly, que se encontraram na firmeza da gravidade de Viola, mesmo que nunca na firmeza de suas mãos hostis. Não há esperança para ninguém com o triste infortúnio de morrer em Bly (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP08).

Além de permanecerem em Bly, os fantasmas e a própria Viola perderam as suas lembranças e seus rostos, restando apenas o corpo de cada uma das vítimas da “gravidade” da personagem. Na figura 14, percebemos como as características físicas de Viola deterioraram-se com o passar dos anos:

Figura 14 – Rosto de Viola Willoughby



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Retornando à casa de boneca de Flora, demonstraremos, a partir da história de Viola, como os fantasmas apareceram na narrativa e como eles são representados através dos brinquedos.

A primeira vítima da Senhora do lago foi sua irmã Perdita (Figura 15), que ficou abandonada no sótão da mansão no mesmo local em que estava o baú com os pertences destinados a Isabel .

Figura 15 – Perdita Willoughby



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Apesar de serem apenas bonecas, percebemos semelhanças tanto entre as roupas utilizadas por ambas quanto à disposição dos cômodos da mansão de brinquedo. Em determinados momentos da produção audiovisual, as fantasmas aparecem como personagens que interagem com as crianças, assim como é sugerido na novela, na qual Miles e Flora supostamente conseguem ver e relacionar-se com os fantasmas da Senhorita Jessel e de Peter Quint.

Após a morte da irmã, entre as pessoas que tentaram impedir Viola, a primeira foi o médico da peste negra, que, após encontrá-la no quarto da mansão junto de outros doentes e avisá-la que não era seguro, acaba morto:

Figura 16 – Médico da peste negra



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

O fantasma do médico e sua máscara característica do período pode ser encontrado em grande parte dos episódios, sempre escondido entre lugares escuros ou em reflexos de espelhos (como ocorre no primeiro episódio).

A próxima vítima foi o vigário do vilarejo, que tentou exorcizar o fantasma da Senhora do lago: “[Narradora] Viola ligeiramente notou a própria tentativa de exorcismo e o pobre vigário, coitado, a segunda pessoa a entrar no caminho de Viola” (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP08).

Figura 17 – Vigário



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Posteriormente, ao refazer o percurso diariamente, Viola esqueceu do seu propósito inicial e acabou encontrando uma criança na sua antiga cama, e acabou confundindo-a com a sua filha: “[Narradora] Tão pouco ela se lembrava que uma noite encontrou uma criança na cama da filha e não se lembrava a quem ela esperava ver. Tinha apenas a leve noção de que caminhava até ali para encontrar uma criança, e aqui estava uma criança” (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP08). Viola confunde novamente no episódio T01EP09, quando segura Flora nos braços em direção ao lago.

Figura 18 – Criança



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Outra vítima foi o funcionário Peter Quint, que foi morto anos após os acontecimentos com as irmãs Willoughby e antes da chegada de Dani Clayton à mansão. Peter aparece na narrativa controlando Miles em algumas situações, traçando novamente uma relação com a novela.

Figura 19 – Peter Quint



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Diferente do que acontece nos outros quartos da mansão de brinquedo, o fantasma de Hannah Grose não é explicado no T01EP08, mas no começo da minissérie. O primeiro contato entre a *au pair* e a governanta ocorre ao redor de um

poço, inicialmente não compreendemos o motivo da confusão de Hannah, mas com o avanço da minissérie, sobretudo no episódio T01EP05, nos é revelado que, desde os primeiros momentos da narrativa, a personagem está morta; temos uma “dica” dessa informação durante os episódios pelo fato de que Grose não se alimenta em nenhuma das refeições.

Na imagem exposta no primeiro episódio, vemos uma boneca com roupas e fisionomia semelhantes à da governanta, mas não deduzimos inicialmente que a personagem também é um fantasma da mansão. Na figura 20, vemos à esquerda a boneca de Flora que representa a senhora Grose e à direita o momento em que Hannah enxerga seu corpo no fundo do poço. Como exposto, as roupas da boneca são semelhantes às da personagem no dia da morte, fato que ocorre com os outros fantasmas da mansão.

Figura 20 – Morte de Hannah Grose



Fonte: Composição a partir de *print screen de frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Assim como Hannah, outros personagens não estão ligados diretamente a Viola. O primeiro é a antiga preceptora, a senhorita Rebecca Jessel. A personagem mantém um relacionamento com Peter durante a sua estada em Bly, mas é surpreendida pelo desaparecimento de Quint. Posteriormente, o fantasma de Peter aparece para Jessel e explica que está morto e a convence a permitir a “entrada” dele em seu corpo com a justificativa de que os dois ficariam juntos para sempre. Entretanto, após a permissão, Peter direciona-se para o lago controlando o corpo de Rebecca, que é inconscientemente afogada pelo amante.

Como já mencionado, todos aqueles que morrem na mansão acabam continuando no território em forma de fantasma e podem ser vistos por alguns integrantes da mansão, sobretudo Miles e Flora.

Figura 21 – Rebecca Jessel

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Uma exceção ocorre com um fantasma semelhante a um soldado. Apesar de ele aparecer entre as bonecas de Flora, sua história não é contada diretamente em nenhum dos episódios da minissérie, aparecendo apenas em alguns momentos do episódio T01EP03, mas já como um fantasma:

Figura 22 – Fantasma do soldado

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Observamos através da imagem à direita que o soldado pode ser visto discretamente atrás de Hannah, assim como ocorre na casa de bonecas.

Encerrando a relação entre as bonecas, a que representa o fantasma da Senhora do lago (Figura 23) não possui uma posição exata na mansão de brinquedo e pode ser encontrada em vários lugares no quarto de Flora. A boneca de Viola é utilizada para avisar a posição do fantasma naquele momento. Caso a boneca esteja escondida, significa que ela está dentro do lago, caso esteja em outra posição, significa que começou a se mover. Este mecanismo é apresentado no começo do primeiro episódio, quando, primeiramente, Dani encontra a boneca embaixo de um móvel e é alertada por Flora para que continue nesta posição.

Figura 23 – Boneca de Viola



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

No final do mesmo episódio, a *au pair* esbarra na boneca ao lado da cama e acaba sendo enganada pelas crianças ao ser trancada no armário como alternativa de defesa para que a protagonista não seja encontrada por Viola. Temos a confirmação dessa informação após Dani ser liberada e encontrar as pegadas do fantasma em torno da mansão.

Figura 24 – Movimentação da boneca de Viola



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Como conclusão das três narrativas, o episódio T01EP09 inicia quando a *au pair* é capturada por Viola enquanto tentar fugir da mansão por causa dos fantasmas de Peter Quint e Rebecca, que tentaram utilizar os corpos das crianças. Como tentativa, Flora pede para ser levada pela Senhora do lago no lugar de Dani, mas é interrompida por Clayton, que realiza um pacto com o fantasma:

[Narradora] Logo, Flora estaria eternamente saltando entre devaneios em Bly. E teria sido assim se a *au pair*, naquele momento crítico, não tivesse dito o que disse. Apesar de não compreender totalmente, era algo de que tinha plena convicção. Precisava tentar.

[Dani] é você, sou eu, somos nós [...]

[Narradora] A *au pair* convidou Viola a entrar em si mesma, e o convite foi aceito. Naquele instante, o feitiço de Viola sobre Bly foi quebrado. Os espíritos

presos em sua gravidade foram liberados (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP09).

Como demonstrado, no momento no pacto, todos os fantasmas foram liberados e a protagonista ficou marcada através da mudança da cor de um dos seus olhos (Figura 25). A expressão “é você, sou eu, somos nós”, além de ser utilizada entre Viola e Dani, é aplicada para os outros fantasmas que desejam se infiltrar nos corpos dos vivos, bem como é feito por Peter para controlar Rebecca.

Figura 25 – Pacto de Dani



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

Com alguns períodos de tranquilidade, Dani e Jamie mantiveram um relacionamento amoroso, enquanto Clayton aguardava ser controlada por Viola. Concluindo a relação entre os três arcos ficcionais, Jamie, mesmo após a “perda” da amada para o lago em Bly, continuou a esperar até o momento em que a própria personagem está narrando a história de Dani, ou seja, a jardineira aguarda todos os dias pelo retorno do seu amor, assim como demonstrado através da canção *O Willow Waly*. “[Narradora] Pelo resto de seus dias, a jardineira contemplaria reflexos, na esperança de ver o rosto dela, sua própria mulher do lago. Deixava a porta aberta à noite, só uma fresta, para o caso dela voltar. Esperando sua amada voltar” (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP09). No final do episódio, após adormecer, uma mão aparece sobre Jamie, que sugestivamente parece ser a de Dani.

No início da minissérie, a narradora está participando de um ensaio de casamento e, no final, fica implícito que a noiva é, na verdade, a própria Flora:

[Flora] Ele é muito bobo, mas caramba, como eu o amo. Gostei da sua história, mas acho que você começou errado, disse que é uma história de fantasma, não é. É uma história de amor. [...] é estranho, pensei que fosse invenção por causa daquele nome. Mas, então, como você saberia? Parece

que é uma coincidência estranha, meu nome do meio é Flora (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP09).

Assim, demonstramos, através dos três episódios analisados, como a metaficção por meio da *mise en abyme* pode estar presente em produções audiovisuais, já que, além de apresentar diferentes narrativas — Jamie, Dani, Flora e Viola —, todas estão interligadas, formando um espelhamento de ficções. Jamie transmite a história de Dani e também sua história, já que está inserida na narração de Clayton; Flora espelha toda a construção ficcional de Dani, de Jamie e de Viola na sua casa de bonecas; Viola liga-se entre todas as perspectivas, tendo em vista que os acontecimentos sobrenaturais da mansão só ocorreram por causa da sua existência.

Apesar de não ser o foco da nossa dissertação, destacamos outra ferramenta metaficcional apresentada no episódio T01EP03, no qual Flora e Miles encenam uma peça teatral para os outros integrantes da mansão, que são dispostos como o público. Logo, além do que foi exposto anteriormente, ainda analisamos a inserção da encenação de uma peça teatral dentro da narrativa da mansão, que também é uma ficção. Inclusive, apesar de o conteúdo da peça ser infantil, conseguimos traçar alguns paralelos com a narrativa maior. Sendo assim, observamos uma ficção “dentro” da ficção e ainda encontramos relações entre as duas.

Figura 26 – “Hora da história”



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020)

A apresentação ocorre durante a “hora da história” e não possui nome. Como destacado pelos outros personagens, as crianças tinham a rotina de fazer essas

apresentações como modo de “fugir” dos problemas enfrentados, sobretudo após a morte dos pais e da antiga *au pair*, Rebecca Jessel. A primeira parte é encenada por Flora:

[Flora] O meu nome é Carochinha⁵⁴.
 [Miles] O que você é, Carochinha?
 [Flora] Sou uma gata, Claro.
 [Miles] Uma gata chamada Carochinha, já vi tudo.
 [Flora] Quando eu era filhote, caí de um carrinho de maçãs e não tinha onde viver. Eu vaguei e meiei, seguindo o cheiro das maçãs, porque talvez assim eu encontrasse a minha mãe. Minha mãe era o carrinho de maçãs.
 [Miles] E o que você fez?
 [Flora] Achei um suéter gigante na floresta e puxei o fio, puxei tudo e demorou muito.
 [Miles] Um conto de um fio.
 [Flora] Um fio de um conto, mas quando acabou, ficou bem quentinho, eu me enrolei como uma duquesa. Era lã, com certeza. Na verdade, não reajam, como meu amiguinho lânguido, porque, depois que acabou, foi perfeitamente esplêndido (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP03).

Na encenação, Flora representa uma gata que perdeu o contato com a sua mãe após cair de um carrinho de maçãs. Como solução, a gata tenta seguir o cheiro para reencontrá-la e encerra com um final feliz. Podemos dialogar entre a construção geral do enredo da peça e o fato de que as crianças, assim como a gata, perderam o contato com os seus pais, mas que no final conseguiram se aproximar de um “final feliz”, assim como na história, já que, no último episódio, é exposto que as crianças não lembravam do passado vivenciado na mansão Bly: “eles não se lembram de nada [...] sabem que ficavam em Bly quando eram crianças [...] os detalhes, os momentos específicos, o medo de tudo que afetasse o resto da vida deles foram esquecidos” (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP09).

Posteriormente, observamos a encenação de Miles:

[Miles] Sou Tite, o títere.
 [Flora] E o que você é, títere?
 [Miles] Um títere chamado Tite. Claude me criou, lindos títeres inventou. Ele adorava todos... mesmo já sendo crescido. Um era muito tolo, e o outro... muito estúpido. Um ria demais, e o outro... muito pouco. Claude se mandou, numa viagem embarcou, e os títeres em casa abandonou. Com o passar do tempo, logo, eles se esqueceram de suas cordas. E depois... eles se esqueceram de que eram títeres. E então, Claude voltou, tão animado; mas eles já haviam se esquecido dele e das cordas. Eles riram quando ele contou

⁵⁴ Originalmente Flora usa o termo “tales” que em inglês pode ser traduzido como contos ou histórias, na tradução feita pela *Netflix*, optou-se por adaptar o termo para carochinha, fazendo referência aos “Contos da carochinha” que são histórias normalmente contadas para crianças e que envolvem fantasia. A tradução para o português retirou a dualidade de pronúncia entre a palavra “tales” (conto) e “tails” (cauda), trocadilho que é feito por Flora ao explicar que é uma gata.

que os criou. Eles riram dele e ele ficou tão triste, mas continuaram rindo! Esses títeres estúpidos [...] Então, ele puxou as cordas e ... doeu (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP03).

Durante a encenação, Miles intensifica a sua performance, o que assusta o público por não ser um comportamento previsto para uma criança. Nesse momento, o foco na mudança de expressão sugere ao telespectador a influência do fantasma de Peter Quint sobre a criança, mas é interrompido por uma ligação durante a encenação.

Dialogando com o enredo na peça de Miles, os títeres são abandonados na casa por um grande período e isso faz com que esqueçam tanto que são títeres quanto do seu criador, assim como os próprios fantasmas da mansão, que foram “criados” a partir da influência de Viola, já que, com o avanço dos anos, cada fantasma foi perdendo as suas características físicas e mentais, restando apenas o corpo vagante.

4.2.1 Novas leituras apresentadas pela minissérie

De modo geral, a minissérie utiliza a novela de Henry James como texto fonte principal no seu processo de adaptação, mas também insere outras obras do escritor como base para os episódios individuais. Esse processo compreende a perspectiva de que a adaptação é “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; [e] um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Hutcheon, 2011, p. 30). Logo, a minissérie pode ser interpretada como um recorte de várias referências à literatura jamesiana, tanto no enredo quanto nos nomes utilizados pelos personagens.

A adaptação amplia a perspectiva de que toda produção audiovisual “deve” ser fiel ao texto fonte e assim desmitifica a concepção de que uma produção, para ser considerada positiva, deve manter o critério da fidelidade. Robert Stam (2000) salienta que a transposição entre os diferentes meio semióticos dificulta a apresentação fiel do novo texto:

A exigência de fidelidade ignora os processos reais para fazer filmes – como exemplo temos as diferenças de custo e de modos de produção, um romance geralmente é produzido por um único indivíduo; o filme é quase sempre um projeto colaborativo, mobilizando no mínimo uma equipe de quatro ou cinco

pessoas e no máximo um elenco e equipe de apoio de centenas de pessoas⁵⁵ (Stam, 2000, p. 56).

Logo, apesar de a minissérie utilizar a novela jamesiana como referência principal para sua produção, ao transformar em audiovisual não recorre necessariamente a todos os recursos apresentados no texto literário. Um capítulo curto de um livro, por exemplo, pode ser adaptado tanto em minutos quanto em segundos quando reescrito em um filme ou série, situação que ocorre em *A maldição da mansão Bly (2020)*, que utiliza uma novela de aproximadamente cem páginas e outros contos e novelas no escritor para dispor em nove episódios de aproximadamente cinquenta minutos. Nessa mudança, é esperado que traços do literário não sejam refletidos no audiovisual, assim como informações da minissérie não sejam “verdadeiras” na literatura.

Ainda acerca da fidelidade, Stam (2000) destaca que:

A noção de “fidelidade” é essencialista em relação a ambas as mídias envolvidas. Em primeiro lugar, supõe que um romance “contém” uma “essência” extraível [...] escondida “debaixo” dos detalhes de estilo. [...] mas, na verdade não existe tal núcleo transferível: um único texto romanesco compreende uma série de sinais verbais que podem gerar uma infinidade de leituras possíveis, sem incluir até mesmo leituras da própria narrativa⁵⁶ (p. 57).

Tal essência é, na verdade, individual de cada meio semiótico, ou seja, no literário, o leitor possui uma experiência específica que é transferida para sua imaginação, fazendo com que tenhamos uma apresentação peculiar sobre a ambientação, o enredo e como os personagens estão dispostos; diferente das produção visuais, que já apresentam o conteúdo “pronto” para ser assimilado pelo telespectador, diminuindo o papel da imaginação, presente na literatura.

Sendo assim, as adaptações possuem autonomia para reescrever e dispor a narrativa de acordo com os diferentes interesses do diretor. Nessa perspectiva, Anna Maria Balogh (2005) destaca que:

⁵⁵ Original: The demand for fidelity ignores the actual processes of making films – for example, the differences in cost and in modes of production, a novel is usually produced by a single individual; the film is almost always a collaborative project, mobilizing at minimum a crew of four or five people and at maximum a cast and crew and support staff of hundreds.

⁵⁶ Original: The notion of “fidelity” is essentialist in relation to both media involved. First, it assumes that a novel “contains” an extractable “essence” [...] hidden “underneath” the surface details of style. [...] but in fact there is no such transferable core: a single novelistic text comprises a series of verbal signals that can generate a plethora of possible readings, including even readings of the narrative itself.

O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de tradução 'servil' ou meramente ilustrativa (p. 53).

Apesar de focar sua análise em filme, Balogh (2005) salienta, de modo geral, que mesmo se as adaptações fossem teoricamente capazes de transferir fielmente todos os aspectos do texto fonte, seriam, na verdade, apenas uma tradução direta e ilustrativa, sem dispor do processo criativo da direção e produção. Logo, “podemos dizer que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através das duas inevitáveis e necessárias divergências da obra original” (Silvano Santiago e Randal Johnson, 1982, p. 10 apud Balogh, 2005, p. 53).

Nesse sentido, a minissérie dirigida por Mike Flanagan adiciona novas questões sociais para a novela de James através da inserção de personagens negros, como a governanta Hannah Grose, que na minissérie é disposta através de uma atriz negra. Além do relacionamento homoafetivo de Dani e Jamie; já que na novela a preceptora não estabelece um relacionamento e apenas fica implícito o seu interesse amoroso pelo patrão (que na novela não é nomeado); a jardineira Jamie assim como o cozinheiro Owen são personagens que só existem na minissérie.

Os três episódios analisados nesta dissertação, além de serem adaptações gerais da novela, são baseados também em três obras jamesianas: O T01EP01 dialoga com o conto *The great good place* (O grande e bom lugar); O T01EP08 no conto *The Romance of Certain Old Clothes* (sem tradução oficial para o português) e por fim, o episódio T01EP09, que adapta a novela *The beast in the jungle* (A fera na selva).

No T01EP01 a relação entre o conto e a minissérie é mais implícito. *The great good place* (1900) discorre sobre a vida do escritor George Dane, que está cansado das responsabilidades e burocracias do emprego, assim como a falta de reconhecimento e sucesso por suas obras. Até que, certo dia, Dane se encontra em um novo lugar, um “bom” espaço no qual o escritor não precisa escrever ou se preocupar com as demais correspondências:

Era o paraíso do seu quarto que mais lhe devia – um grande e claro aposento retangular, embelezado pelas omissões de onde ele divisava, do alto, um longo vale que se estendia até o horizonte distante e que lhe fazia vaga e aprazivelmente recordar alguma velha pintura italiana, um carpaccio ou um

toscano primitivo, a representação de um mundo sem jornais, nem cartas, sem telegramas nem fotografias, sem a terrível e fatal demasia (James, 2023, p. 167).

Dane recorre a esse espaço para refugiar-se das obrigações como escritor e, como consequência, passa a considerar este espaço como o lugar ideal. De modo semelhante, Dani Clayton sai dos Estados Unidos para a Inglaterra após a morte do seu noivo e a constante aparição do seu espectro para a personagem; ao encontrar a vaga de emprego em Bly com moradia integral e na zona rural, Dani aceita o emprego. Nesse instante, a mansão torna-se, para a *au pair*, o “grande e bom lugar”, que também foi almejado por Dane.

Na conclusão do conto, George descobre que estava sonhando e que não alcançou, na realidade, o lugar desejado. Por outro lado, Clayton inicialmente é exposta aos benefícios da mansão, mas, assim como na realidade do escritor, no final da minissérie, a mansão mostra-se também como uma utopia.

O episódio T01EP08 apresenta as irmãs Willoughby, Viola e Perdita, que são referências ao conto *The Romance of Certain Old Clothes* (1868). Originalmente, James publicou a obra com nomes diferentes, a irmã mais velha chamava-se Rosalind e, posteriormente, foi modificado para Viola, tal qual o sobrenome da família que inicialmente era Wingrave, mas, após revisão de James em 1875, o conto foi republicado na coletânea *The Passionate Pilgrim and other tales* já com as modificações. O episódio mantém grande parte da narrativa do conto, fazendo apenas algumas modificações:

Em meados do século XVIII vivia na Província de Massachusetts, uma senhora viúva, mãe de três filhos, chamada Sra. Verônica Wingrave⁵⁷. Ela havia perdido o marido cedo na vida e se dedicou ao cuidado de sua progênie. Esses jovens cresceram de forma a recompensá-la ternura e para satisfazer suas maiores esperanças. O primogênito foi um filho, que ela teve chamado Bernard, em memória de seu pai. As outras eram filhas – nascidas em intervalo de três anos de intervalo⁵⁸ (James, s.d., p. 01).

⁵⁷ Utilizamos a primeira publicação, antes da revisão de James.

⁵⁸ Original: TOWARDS the middle of the eighteenth century there lived in the Province of Massachusetts a widowed gentlewoman, the mother of three children, by name Mrs Veronica Wingrave. She had lost her husband early in life, and had devoted herself to the care of her progeny. These young persons grew up in a manner to reward her tenderness and to gratify her highest hopes. The first-born was a son, whom she had called Bernard, in remembrance of his father. The others were daughters – born at an interval of three years apart.

Como exposto anteriormente, na minissérie a narrativa das irmãs acontece no século XVII, e aqui o pai fica viúvo e com duas filhas. Em contrapartida, no conto é a mãe que fica viúva e tem três filhos. No decorrer do conto, a ficção desenvolve-se também em torno da família, que necessita cuidar das finanças e, como solução, realizam o casamento com o personagem Arthur Lloyd; porém, neste caso é Perdita que se casa com Lloyd e tem uma filha.

De modo semelhante e apenas com os nomes e personalidades invertidos, Perdita morre e deixa um baú com todas as suas joias e vestidos para serem entregues à filha no futuro; após o casamento do viúvo com Viola e problemas financeiros, a agora cônjuge decide abrir o baú e acaba sendo morta, assim como Perdita morre na minissérie.

Semelhante ao que acontece no episódio anteriormente tratado, no T01EP09 a referência acontece através da construção geral do enredo da novela *A fera na selva* (1843). No literário, os personagens John Marcher e May Bartham mantêm uma relação amorosa não convencional: ambos aguardam a chegada de “algo”, de algum acontecimento que mude suas vidas:

[John Marcher] contou que sempre teve, desde os primeiros tempos, como a coisa mais profunda dentro de você, a sensação de estar sendo poupado para algo raro e estranho, talvez prodigioso e terrível, que mais cedo ou mais tarde acabaria acontecendo. Que tinha este pressentimento, esta convicção, e que isto seria capaz de esmagá-lo (James, 2011, p. 27).

Análogo ao que ocorre com a *au pair*, que, após fazer o pacto com a Senhora do lago, mantém um constante sentimento de que alguma coisa pode acontecer e afetar sua vida:

[Dani] Eu a sinto aqui dentro. Está um sossego, mas ela está aqui dentro. E essa parte dela que está aqui dentro não é calma. Está um sossego, mas não é calma, é fúria. E tenho a sensação de estar passando por uma densa e fechada selva e não vejo nada além do caminho à minha frente. Mas eu sei que tem uma coisa escondida. Uma raivosa, vazia e solitária fera. Está me observando, espelhando meus movimentos, só não está a vista, mas posso sentir. Sei que está lá e está esperando. Ela está me esperando e em algum ponto vai me controlar.

[Jamie] Você quer companhia enquanto espera a sua fera na selva? (A maldição da mansão Bly, 2020, T01EP09).

Além da citação direta à novela, percebe-se um diálogo entre as duas ficções, que abordam diferentes histórias de amor que encerram de formas diferentes. Na

novela, após esperarem por muitos anos, May Bartham morre sem expor para John o amor que ambos sentiam um pelo outro; na minissérie Jamie aguarda com Dani pela volta do fantasma de Viola até o último dia da *au pair*.

Apesar de não focarmos nos aspectos intertextuais da minissérie, é interessante destacar que grande parte dos nomes dos personagens faz referência a outras produções de James ou até ao próprio escritor.

O sobrenome da protagonista Dani Clayton faz referência ao diretor Jack Clayton, do filme *Os inocentes* (1961), que também é uma adaptação da novela jamesiana. O nome da jardineira e narradora da minissérie, Jamie, é considerado o diminutivo do nome James (assim como o do escritor). Ainda nessa perspectiva, o tio das crianças, Henry Wingrave, e o cozinheiro Owen fazem referência a um conto de James intitulado *Owen Wingrave*, publicado em 1892, além disso, o sobrenome Wingrave também aparece no conto *The Romance of Certain Old Clothes* (1868) antes da atualização feita pelo escritor. No episódio T01EP08, Isabel, filha de Viola, pode ser uma referência à personagem Isabel Archer do livro *Retrato de uma senhora* (1881). Edmund, o falecido noivo de Dani, faz alusão ao conto *Sir Edmund Orme* (1891).

Outros personagens dialogam diretamente com os contos em que foram adaptados, como ocorre com Viola, Perdita, Arthur Lloyd e o sobrenome Willoughby; todos são nomes de personagens do conto *The Romance of Certain Old Clothes* (1868).

Por fim, os outros nomes dos personagens são retirados da novela *A volta do parafuso* (1898), seja com modificações — como ocorre com a primeira *au pair*, cujo nome, na novela, é apenas Senhorita Jessel e na minissérie é rerepresentada como Rebecca Jessel, e com a governanta, que, no literário, é nomeada como Senhora Grose e no audiovisual como Hannah Grose —, seja com citação direta, bem como Peter Quint, Miles e Flora.

5 CONCLUSÃO

Como destacado, a metaficção foi mencionada pela primeira vez por William H. Gass em 1971 através de suas análises de textos literários e continuou nesta perspectiva no decorrer do século XX, abrangendo principalmente os estudos focados na literatura. Apesar de não ser uma teoria recente, as pesquisas que a relacionam com outras formas artísticas, sejam elas a pintura, o cinema ou a música, por exemplo, ainda estão em processo de divulgação e desenvolvimento, percebemos isto através de Bernardo (2010) e Azerêdo (2019).

A metaficção assim pode ser analisada pela ampliação da compreensão da exposição do texto como artefato ficcional, abarcando também a sua relação com outras teorias literárias, como a paródia e a intertextualidade. Além disso, o leitor/telespectador apresenta papel importante na concretização das ferramentas metaficcionais, já que sua leitura pode influenciá-lo na compreensão (ou não).

Demonstramos que a metaficção e o artifício metaficcional da *mise en abyme* abrangem diferentes mídias, sendo assim complexo defini-los com base apenas em textos literários. Com isso, observamos que tais recursos são dispostos em séries, filmes, animes, jogos eletrônicos, músicas, pinturas entre outros. Além dos exemplos mencionados, podemos apontar ainda outras obras, como o mangá *Bakuman*, lançado em 2008, que, assim como o episódio T06EP37 do anime *Jojo's Bizarre Adventure* (2022), retrata autores do próprio gênero e o processo de escrita no enredo, mas neste a ficção discorre sobre a profissionalização dos mangakás (escritores de mangá).

A ampliação dos estudos metaficcionais tende a desmistificar a antiga percepção de que esta teoria é incompreensível e até enigmática. Partindo dessa concepção, tentamos explanar e desengodar essa leitura, que tende a diminuir o incentivo a estudos da área.

Além disso, demonstramos como algumas obras da literatura jamesiana apresentam implicitamente a metaficção, principalmente através dos prefácios e narradores oniscientes. Apesar de não ter sido reconhecido pela crítica em vida, James possui uma grande variedade de ficções em diferentes leituras, desde contos até críticas literárias e ensaios, que abrangem grande quantidade de material relevante para ser estudado.

Analisamos também o avanço das narrativas audiovisuais, que passaram de obras exclusivas do cinema e da televisão para o acesso rápido e prático em qualquer aparelho com acesso à internet. É nessa realidade que as plataformas de *streaming* se destacam como ferramentas com potencial acadêmico, tornando-se janelas de acesso a diferentes adaptações da literatura e de outras expressões artísticas.

Atualmente é possível encontrar obras audiovisuais que abordam diferentes temas, como identidade, interculturalidade e dialogismos, por exemplo. É nessa compreensão que tais produções, sendo adaptações ou não, podem contribuir com os estudos acadêmicos.

Como exposto no decorrer desta dissertação, o objeto de pesquisa literária mostrou-se relevante pela escassez de estudos voltados para a metacficção, no qual observa-se o foco excessivo em outras análises, sobretudo na problemática geral da preceptora e dos fantasmas. Assim como na literatura jamesiana em geral, que, apesar de ser extensa e propícia a análises sobre o tema da metacficção, ainda apresenta um déficit de produções acadêmicas na área.

Para isso, a utilização da minissérie *A maldição da mansão Bly* (2020) como *corpus* audiovisual auxiliou também na percepção de que as adaptações podem reescrever tanto a narrativa quanto ferramentas literárias utilizadas no texto fonte. Foi possível demonstrar que a metacficção pode ser encontrada em diferentes semioses e podem compartilhar de artifícios semelhantes, bem como exemplificado nos objetos de estudo, que demonstram de forma semelhante como diferentes linhas narrativas podem estar interligadas por meio de personagens, narradores, ambientações e até músicas, e, além disso, ambas obras dialogam com o leitor/telespectador com suas particularidades.

Sendo assim, este estudo pretendeu aprofundar os estudos sobre a metacficção e a *mise en abyme* no meio literário e no audiovisual, em adição à literatura jamesiana. Ademais, salientamos a relevância de compreender e analisar adaptações diversificadas do texto literário, já que, como verificado na fortuna crítica desta dissertação, parte dos estudos das adaptações da novela *A volta do parafuso* (1898) retomam constantemente apenas o filme *Os inocentes* (1961).

Além da adaptação analisada, podemos destacar outras obras que também reescrevem a novela jamesiana. O filme brasileiro *Através das sombras* (2016), de Walter Lima Jr., por exemplo, insere a narrativa dos fantasmas em uma fazenda de plantação de café, distanciando a imagem da mansão e aproximando com a realidade

brasileira. Destacamos também adaptações mais recentes, como o filme *Os órfãos* (2020), de Floria Sigismondi, que mantém, assim como na novela, a dualidade entre a sanidade da tutora Kate Mandell e a veracidade dos fantasmas da mansão. Outra adaptação que pode ser destacada é o filme espanhol *Otra vuelta de tuerca* (1985), de Eloy de la Iglesia, que apresenta um homem como responsável pelo cuidado das crianças, pelo qual o enredo do filme percorre os questionamentos sobre a sexualidade do professor e sua relação com os fantasmas.

Por fim, concluímos que podemos considerar a ampliação dos estudos acadêmicos para criações audiovisuais que antes eram voltadas apenas para o entretenimento.

REFERÊNCIAS

- A MALDIÇÃO DA MANSÃO BLY. Criado por Mike Flanagan. Netflix, 2020. Minissérie.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- AUSTEN, J. **A abadia de Northanger**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2018.
- AURIC, G.; DEHN, P. **O Willow Waly**. 1961.
- AZERÊDO, G. CORSEUIL, A. R. **Cinema e literatura: poéticas e políticas da metaficção**. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2019.
- BALOGH, A. M. **Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema à TV**. 2ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Annablume, 2005.
- BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BERNARDO, G. **Da metaficção como agonia da identidade**. Revista Confraria, arte e literatura. Revista bimestral - no. 17 nov/dez 2007. ISSN 1808-6276. Disponível em: <http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/index.htm> Acesso em: 17 jan. de 2023.
- BLACK MIRROR. Criado por Charlie Brooker. Netflix, 2011-. Série.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. O plano: *Mise-en-scène*. In: **A arte do cinema: uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BOTOSO, A. **Mise-en-abyme no romance Névoa, de Miguel de Unamuno**. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/13040/9540> Acesso em 28 dez. de 2023.
- CARVALHO, A. C. T. B. **DO ROMANCE AO FILME: A METAFICÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE CONSTITUIÇÃO DA FORMA NAS NARRATIVAS BUFO & SPALLANZANI**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.
- CASORLA, M. A. S. **Narrativas mise en abyme: memória e escrita do trauma em Terra sonâmbula, de Mia Couto, e Meio sol amarelo, de Chimamanda Ngozi Adichie**. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 52, n. 1, mar./jun., 2021, p. 163–178.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. [et al.]. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 27^o ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CYBERPUNK 2077. Desenvolvido por CD Projekt RED. 2020. Jogo eletrônico.

DIENER, P. **Repetição Mise-en-abyme.** O Efeito de Duplicação Aplicado em Videoclipes de Michael Gondry. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul, 2010.

DÄLLENBACH, L. **The mirror in the text.** Tradução de Jeremy Whiteley e Emma Hughes. The University of Chicago Press. Chicago, 1989.

ECO, U. A inovação do seriado. *In: Sobre os espelhos e outros ensaios.* Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESQUENAZI, J. P. **As séries televisivas.** Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE. Direção e roteiro por Daniel Scheinert e Daniel Kwan. A24. 2022. Filme.

FARIA, Z. **A metaficção revisitada:** uma introdução. *Signótica*, v. 24, n. 1, p. 237-251, jan./jun. 2012.

FERNANDES, A. S. **Espelhos e retratos de Dorian Gray na série televisiva *Penny dreadful*:** configurações do gótico na construção do personagem de Oscar Wilde e de John Logan. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Arcádia, 1979.

GENETTE, G. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Ufmg, 2006.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4.ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto.** São Paulo: Editora Ática, 2006.

HUTCHEON, L. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.** Waterloo, Ontario, Canada: WILFRID LAURIER UNIVERSITY PRESS, 1980.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

JAMES, H. **A arte da ficção.** Tradução de Daniel Piza. Osasco, SP: Novo século editora, 2011.

JAMES, H. **A fera na selva**. Tradução de Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Rocco Jovens leitores, 2011.

JAMES, H. **A fera na selva**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

JAMES, H. **Até o último fantasma**: contos fantásticos. Seleção e tradução de José Paulo Paes. 1ªed. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2023.

JAMES, H. **A volta do parafuso**. Tradução de Francisco Carlos Lopes. São Paulo: Editora, Landmark, 2012. Ed. Bilingue.

JAMES, H. **Os manuscritos de Aspern**. Tradução de Aníbal Fernandes. Sistema Solar. 1ªed., Junho de 2012. ISBN 978-989-8566-07-02

JAMES, H. **The Romance of Certain Old Clothes**. Gothic Digital Series. UFSC. Disponível em:
https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132718/The_Romance_of_Certain_Old_Clothes_%28Henry_James_1868%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y
 Acesso em: 17 jan. de 2024.

JOJO'S BIZARRE ADVENTURE. Criado por Akihiro Kawamura, Tsuneo Takechi, Satoshi Adachi e Chidori Hayashi. Netflix, 2012 - . Série de animação.

LANDA, J. A. G. **Notes on Metafiction**. Universidad de Zaragoza, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/9448503/Notes_on_Metafiction Acesso em 10 fev. de 2023.

MACHADO, A. A narrativa seriada. *In: A televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MARTIN, M. O papel criador da câmera. *In: A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Dinalivro, 2005.

MARTIN, W. **Recent theories of narrative**. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

McELDERRY, B. R. Jr. **Henry James**. University of Southern California. New York: Twayne Publishers, 1965.

MENDONÇA, F. Fantasmagorias da narrativa perdida: Henry James entre fluxos e imagens do filme *Os inocentes*. *In: AZERÊDO, G. CORSEUIL, A. R. (orgs.) Cinema e literatura: poéticas e políticas da metaficção*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

MONTEIRO, M. C. **FIGURAS ERRANTES NA ÉPOCA VITORIANA: A PRECEPTORA, A PROSTITUTA E A LOUCA**. Universidade Federal Fluminense. Fragmentos, volume 8 nº 1, p. 61/71 Florianópolis/ jul - dez/ 1998.

MUNGIOLI, M. C. P. **Entre o ético e o estético**: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu. Líbero – São Paulo – v. 16, n. 31, p. 105-114, jan./jun. de 2013.

O MILAGRE. Criado por Sebastián Lelio. Netflix, 2022. Filme.

RIBEIRO, E. F. **Um conjunto de melhorias nos serviços de *streaming* de vídeo: Netflix, Globoplay e Amazon Prime Video** baseadas na percepção de seus usuários. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

SANTANA, L. W. A.; SENKO, E. C. **Perspectivas da Era Vitoriana**: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX. Revista Diálogos Mediterrânicos. Junho/2016.

SCHMITT, J. **Mortes vitorianas**: corpos, luto e vestuário. São Paulo: Alameda, 2010.

SERELLE, M. **A adaptação como ficção expandida na série contemporânea**. Matrizes. V.17 - Nº 1 jan./abr. 2023. São Paulo – Brasil. p. 21-36.

SHELLEY, M. **Frankenstein ou o prometeu moderno**. Tradução de Márcia Xavier de Brito e Carlos Primati. Ilustração de Pedro Franz. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

STAM, R. Beyond Fidelity: **The dialogics of adaptation**. 2000. Disponível em: https://www.academia.edu/3133330/_Beyond_Fidelity_The_Dialogics_of_Adaptation_in_Film_Adaption_2000 Acesso em: 18 jan. 2024.

THE HANDMAID'S TALE. Criado por Bruce Miller. Hulu, 2017. Série.

THE MIDNIGHT CLUB. Criado por Mike Flanagan. Netflix, 2022. Série.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. 1975. Perspectiva Editora.

WAUGH, P. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Taylor & Francis e-Library, 1984.