

# A adaptação como ficção expandida na série contemporânea

## *Adaptation as expanded fiction in contemporary series*

MARCIO SERELLE <sup>a</sup>

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Belo Horizonte – MG, Brasil

### RESUMO

Neste artigo, discuto como a ficção seriada contemporânea levou a adaptação a outro estágio, não mais marcado pela contração da trama ou da psicologia das personagens, mas pela expansão do universo ficcional. Por meio da análise da série *A maldição da mansão Bly*, criada por Mike Flanagan a partir de *A outra volta do parafuso*, de Henry James, busco compreender como a ficção expandida democratiza a população ficcional sem romper o fio da intriga, em diálogo com uma sensibilidade e condição de recepção contemporâneas.

**Palavras-Chave:** Adaptação, ficção seriada audiovisual, A maldição da mansão Bly, criada por Mike Flanagan

### ABSTRACT

In this article, I discuss how contemporary serial fiction has led adaptation to another stage, no longer characterized by plot or characters condensation, but by the expansion of the fictional world. Based on the analysis of the series *The haunting of Bly manor*, created by Mike Flanagan from Henry James' work *The turn of the screw*, I aim at understanding how expanded fiction democratizes the fictional population without breaking the intrigue thread, in dialogue with a contemporary sensibility and reception condition.

**Keywords:** Adaptation, TV series, The haunting of Bly manor, created by Mike Flanagan

<sup>a</sup>Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social "Interações Midiáticas", da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, com pós-doutorado na University of Queensland, Austrália. Pesquisador do CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6124-5464> E-mail: [marcio.serelle@gmail.com](mailto:marcio.serelle@gmail.com)

# D

## A adaptação como ficção expandida na série contemporânea

“Mas mesmo tendo os outros”, ele retrucou, ainda com as mãos nos bolsos e plantado à minha frente, “eles não contam muito, não é?”

Miles em *A outra volta do parafuso*, de Henry James

NO ENSAIO *L'ADAPTATION ou le cinéma comme Digeste* [A adaptação ou o cinema como digestivo], publicado em 1948, André Bazin refuta a crítica então corrente de que a transposição da literatura para o cinema, por reduzir a complexidade dos romances, resulta sempre em obra rebaixada artisticamente. Bazin, conhecido pela defesa da relação entre o cinema e as outras artes, posiciona-se, neste texto, a favor da adaptação condensada, que, segundo ele, facilita o acesso do público mais amplo à arte literária. Isso pode ocorrer pela simplificação da psicologia das personagens e das ações, mas também “pelo próprio modo de expressão, como se as gorduras estéticas diferentemente emulsificadas fossem mais bem toleradas pelo consumidor<sup>1</sup>” (Bazin, 1948, p. 40).

Esse é um ensaio que, lido à luz da teoria contemporânea da adaptação, mostra-se preso a noções imprecisas como essência ou espírito da obra de arte e à retórica da fidelidade, mas possui o mérito de apontar o elitismo daqueles que propõem a hierarquia entre literatura e cinema a partir do esforço cultural como valor. “De nossa parte, não pensamos que a dificuldade de assimilação seja um critério *a priori* de valor cultural<sup>2</sup>” (Bazin, 1948, p. 40). O texto possui ainda a virtude de, ao romper com o entendimento da obra como artefato necessariamente singular, introduzir o pensamento acerca de universos ficcionais estendidos, compostos por diversas artes.

Isso posto, 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. Se, por um lado, permanece o imediatismo do audiovisual como meio de expressão, como identificou Bazin (1948), por outro, a poética contemporânea das séries – marcada, como define Jason Mittell (2012, 2015), pela articulação entre o episódico e a serialidade – permite o desenvolvimento das personagens, inventando-lhes histórias de vida que adensam perspectivas e interioridades, e a democratização do protagonismo, em que uma personagem secundária (por vezes apenas mencionada na ficção literária) torna-se digna de capítulo todo seu. O campo dos eventos e das ações também é expandido.

Neste artigo, analisarei *A maldição da mansão Bly* (2020), do *showrunner* estadunidense Mike Flanagan, adaptação de *A outra volta do parafuso*, novela de Henry James, publicada originalmente também de forma seriada em 1898. Embora me detenha nesta série, a intenção é que as reflexões acerca da economia da narrativa contribuam para a compreensão da poética da ficção seriada audiovisual e sua relação com a literatura, manifesta também em obras

<sup>1</sup>No original: “[...] mais plutôt par le mode d'expression lui-même, comme si les graisses esthétiques différemment émulsionnées étiraient mieux tolérées par l'esprit du consommateur”. Esta e demais traduções, do autor

<sup>2</sup>No original: “Nous ne pensons pas pour notre part que la difficulté de l'assimilation soit un critère *a priori* de la valeur culturelle”.

como *O conto da aia*, *A amiga genial*, *Big little lies*, entre outras adaptações de romances ou novelas realizadas nos últimos anos.

Não pretendo, ao investigar essa ficção expandida, propor outra categoria de valor baseada na capilaridade das personagens e das ações. Gostaria de citar aqui Italo Calvino (1990) que, no seu elogio à rapidez na literatura, nas *Seis propostas para o próximo milênio*, ponderou que não pretendia, com isso, negar as virtudes da lentidão. Evidentemente, também a concisão, como contraponto à expansão, possui sua relevância. Narrativas como as de Raymond Carver e Ernest Hemingway operam por supressão e, ao se retraírem, deixam ao leitor todo o peso de um acontecimento não dito<sup>3</sup>. A estratégia literária de manter a narrativa confinada na primeira pessoa de uma personagem possui seus efeitos específicos, que podem, por exemplo, instaurar ambiguidades em um relato cujo narrador é implicado naquilo que conta, minar a positividade de uma realidade objetiva ou mesmo provocar adesão afetiva.

Um crítico distinguiu, no uso desse recurso em *A outra volta do para-fuso*, narrado em primeira pessoa pela *au pair* não nomeada, o traço da experimentação moderna:

A própria percepção, como somos levados a compreender graças à ênfase exclusiva no ponto de vista da governanta, tem um poder persuasivo que termina determinando a ação; e, ao demonstrar a verdade de que uma maneira de ver pode acabar se tornando contagiante, *A outra volta do para-fuso* evoca outras narrativas perturbadoras, como “Young Goodman Brown”, de Nathaniel Hawthorne (1835), e “A construção” (1924), uma alegoria de Kafka. Trata-se de um experimento caracteristicamente moderno, que mostra quanto a narrativa depende do ponto de vista. (Bromwich, 2011, p. 165).

Se a expansão da trama e o caráter pluripessoal não constituem valores inquestionáveis, os recursos bloqueiam, em relações às séries audiovisuais complexas, o argumento crítico da condensação e da simplificação. O artifício, tratando-se de uma forma industrial e formulaica, herdeira do folhetim do século 19 e de narrativas televisivas do século 20, reside em expandir a população ficcional sem sacrificar o fio da intriga. Interessa-me explorar aqui a poética dessa forma expandida e complexa e como ela se articula a uma sensibilidade e a uma condição de recepção contemporâneas.

Este artigo divide-se em três partes, para além desta introdução e das considerações finais. No primeiro segmento, abordo, na teoria da adaptação, o debate acerca da necessidade pragmática de redução do literário para a transposição fílmica e como o prolongamento narrativo na forma seriada abre possibilidades para extensão e complexificação de universos ficcionais. Início a segunda parte

<sup>3</sup>Ver sobre isso a “teoria do iceberg” tratada por Ricardo Piglia (2004) em “Teses sobre o conto”. A teoria é elaborada a partir da técnica da omissão de Ernest Hemingway, que suprime o final do conto deixando a forma ainda mais condensada a apontar para o não dito.

com uma paráfrase de *A outra volta do parafuso*, obra que serviu à teorização do gênero fantástico. Em seguida, comento algumas das adaptações filmicas que mantiveram a focalização e a ambiguidade do texto de Henry James. Na terceira parte, analiso narrativamente a expansão da ficção na série *A maldição da Mansão Bly*, com ênfase em dois aspectos: a democratização da população ficcional, termo que retiro da análise de Jacques Rancière (2017) sobre o romance moderno; e a relação entre essa forma complexa (Mittell, 2012, 2015) e o contexto atual de recepção.

### DA FICÇÃO DIGERIDA À EXPANDIDA

A redução das obras literárias é uma das críticas mais recorrentes ao processo da adaptação audiovisual, e parte de uma condição econômica e culturalmente estabelecida de produção e exibição. Na oposição à retórica da fidelidade, Robert Stam (2000) afirma que mesmo a lealdade à trama, um dos elementos considerados comuns entre romance e cinema, seria impossível em nível detalhado, uma vez que, para isso, uma versão em filme de uma obra como *Guerra e Paz* duraria 30 horas. “Virtualmente, todos os cineastas condensam acontecimentos de um romance numa adaptação, nem que seja para se adequar às normas da exibição convencional nos cinemas”<sup>4</sup> (Stam, 2000, p. 57).

A necessidade pragmática de redução de uma obra literária no processo de adaptação filmica, notadamente em caso de obras ricas em subtramas e núcleos de personagens, não leva inevitavelmente, de acordo com Bazin, a uma falta. A forma condensada está, antes, segundo ele, afinada com o tempo coevo. Assim como o rádio, que propiciou cultura para todos no conforto do lar, a adaptação “representa um ganho de tempo e uma redução de esforço que são marcas de nossa era [...]”<sup>5</sup> (Bazin, 1948, p. 35). Para Bazin, a noção de que apenas a obra de arte que demanda esforço intelectual e concentração espiritual é culturalmente válida emana de uma perspectiva burguesa e elitista. Bazin rejeita ainda o pensamento dicotômico que reverencia a literatura em detrimento do cinema que a adapta. A defesa exaltada do romance nesses casos impede, segundo ele, uma relação profícua entre as artes. A adaptação filmica, de acordo com Bazin, pode promover a literatura, divulgá-la e mesmo contribuir para introduzir um romance complexo a um público não familiarizado com a literatura e que depois pode passar à leitura da obra. Para James Naremore (2000), esse ensaio de Bazin traz argumentos que sustentam a conhecida reivindicação do crítico francês por um cinema impuro e nos permite ver o autor sob outro ângulo, a partir de um pensamento antielitista que bem poderia ter contribuído para os Estudos Culturais na segunda metade do século 20.

Outros dois pontos do ensaio de Bazin merecem atenção. O primeiro diz respeito à relação entre narrativa e estilo. Para Bazin, a narrativa não é o estilo,

<sup>4</sup>No original: “Virtually all filmmakers condense the events of the novels being adapted, if only to conform to the norms of conventional theatrical release”.

<sup>5</sup>No original: “Elle représente un gain de temps et d’efforts qui est le signe même de notre époque [...]”.

pois este está à serviço daquela. O estilo é o corpo, não a alma, “e não podemos excluir o fato de que a alma artística possa se manifestar por meio de outra encarnação”<sup>6</sup> (Bazin, 1948, p. 37). Personagens desenvolvidas pela força do literário – uma arte criadora de mitos, segundo Bazin – erguem-se dos romances para circular na cultura. “Dom Quixote e Gargântua habitam de forma familiar a consciência de milhões de pessoas que nunca tiveram contato direto ou integral com as obras de Cervantes e Rabelais”<sup>7</sup> (Bazin, 1948, p. 37). Umberto Eco (2013) constrói argumento semelhante ao supor que algumas personagens adquirem condição fluante, pois se descolam das partituras que as originaram e passam a integrar a imaginação coletiva, por vezes migrando de texto para texto, o que inclui a adaptação para outros meios. Na perspectiva de Linda Hutcheon (2013), o processo de adaptação, como no caso das espécies, perpetua as narrativas, transformando-as e, ao mesmo tempo, carregando determinada memória cultural.

O segundo aspecto é o de dissolução das noções de autor e de unidade da obra de arte. De acordo com Bazin, a produção cultural caminhava, ao final da primeira metade do século 20, em direção a um reinado da adaptação, em que uma narrativa seria contada, ao mesmo tempo, no teatro, no cinema e na literatura. Essas artes seriam as faces de uma pirâmide, e a obra, um ponto ideal no topo dessa figura, sem que houvesse precedência de um texto sobre o outro. Bazin especula ainda sobre o apagamento das fronteiras da crítica, pois o crítico do futuro deveria ser interdisciplinar, interartes ou, para usarmos expressão mais recente, intermediário.

Podemos apreender, contudo, pela revisão feita por Hutcheon (2013), que a crítica fundamentada na condensação acerca das adaptações de textos literários para o audiovisual prevaleceu. A questão, inclusive, abre o estudo de Hutcheon por meio de uma das epígrafes do primeiro capítulo – um excerto do romance *Shipwreck*, de Louis Begley. Nesse texto, a personagem de um romancista premiado considera que a escrita de um roteiro baseado em um grande romance é essencialmente um trabalho de simplificação, não só narrativo, mas também intelectual. As reduções são, portanto, da ordem da trama e dos personagens e sua psicologia. Elas implicam, ainda, o sacrifício das palavras e suas conotações, forjadas no estilo de um autor e substituídas pelas imagens – signos que corporificam e determinam (pessoas, cenários e coisas) o que na literatura é deixado à *mise-en-scène* imaginativa do leitor.

Hutcheon (2013) assinala que a condensação de uma trama literária pode, em alguns casos, deixar a narrativa mais potente. Ela cita o filme *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, que amarrou a estrutura difusa do romance picaresco de Thackeray, dando a ela linearidade contundente, e as destilações pelas quais alguns romances *noir* passaram, com a eliminação de redundâncias, o que resultou em tramas mais agudas. No entanto, Hutcheon reconhece que a discussão predominante acerca da simplificação das adaptações se dá em termos de perda em sentidos diversos.

<sup>6</sup>No original: “[...] et il n'est pas exclu que celle-ci puisse se manifester dans une autre incarnation”.

<sup>7</sup>No original: “Don Quichotte et Gargantua habitent familièrement la conscience de millions d'hommes qui n'ont jamais eu de contacts directs ou complets avec l'œuvre de Cervantes et de Rabelais”.

# D

## A adaptação como ficção expandida na série contemporânea

<sup>8</sup>No original: “The visible body is our only evidence for the invisible mind”.

<sup>9</sup>Wolfe cita alguns recursos de que cineastas lançam mão para obter algo semelhante ao efeito literário do ponto de vista: *voice-over*, câmera subjetiva e *flashes* de memória. Segundo ele, nenhum deles é bem-sucedido. “Para mim, o que chega mais perto é o uso de apartes para a câmera de Michael Caine no filme *Alfie*; no começo eles são piadinhas, como no filme *Tom Jones*, mas acabam sendo momentos bastante comoventes, estranhamente mais eficientes que os apartes de uma peça de teatro” (Wolfe, 2005, p. 80). Ainda acerca da questão, ver o subcapítulo sobre personagens na obra *Stars*, de Richard Dyer (1998). O autor, que também considera o aspecto o mais dificultoso para a construção fílmica de uma personagem romanesca, comenta artifícios cinematográficos para expressar interioridade; entre eles, o *close-up* e a performance de atores/atrizes que podem sinalizar para a vida interior.

<sup>10</sup>Buonanno (2019) refere-se ao *binge-watching*, ato de “maratonar”, em português. Embora reconheça que essa prática não tenha sido inaugurada com a Netflix (há casos de romances vitorianos publicados em um único volume e depois fatiados) nem tampouco seja exclusividade da plataforma, Buonanno assim a rotula por considerar que esse modo de entrega está principalmente relacionado a esse serviço de *streaming*.

Como usualmente se diz sobre as mídias de natureza performática, o cinema, no privilégio da corporeidade, não alcançaria a complexidade da vida interior construída literariamente, com perda das motivações das personagens. “O corpo visível é nossa única evidência para a mente invisível”<sup>8</sup>, escreveu Leo Braudy (2002, p. 184). De acordo com Tom Wolfe (2005), o tratamento da psicologia de uma personagem é problema incontornável para o cinema quando se tem como referência o modo como a literatura desenvolve o ponto de vista, seja por intervenção do narrador ou por meio do monólogo interior. “Nenhum cineasta jamais conseguiu levar a plateia para dentro da mente ou do sistema nervoso central de um personagem – algo que mesmo maus romancistas são capazes de obter rotineiramente” (Wolfe, 2005, p. 80).<sup>9</sup>

O prolongamento da ficção seriada, em geral, remedeia a necessidade de simplificação da trama, e o modo complexo como as séries narram, hoje, pode contribuir para construção de personagens mais espessas. O fundamento da complexidade das séries contemporâneas está, segundo Jason Mittell (2012, 2015), no modo como as formas episódicas são redefinidas sob o teleológico da narrativa seriada. O episódico – a trama que se fecha ao final de cada parte e retorna ao equilíbrio –, é balanceado por uma forma acumulativa, por uma narrativa em andamento, em que cada evento contribui para o desenvolvimento da história. Ainda que Mittell analise séries mais longas, com mais de uma temporada, é possível reconhecer reflexos desse modo narrativo em obras como *A maldição da mansão Bly*, de apenas nove episódios – a não ser que vejamos *Bly* como o que ela também é: segunda temporada de uma antologia, *The haunting*, de Mike Flanagan. Para Mittell, esse balanço entre as formas episódica e seriada permite, entre outros recursos, desenvolver, por meio de analepses estendidas, o passado das personagens, que irá contribuir para o entendimento de suas psicologias manifestas no tempo presente da diegese.

É conhecida a analogia que Julio Cortázar (2004, p. 151) faz entre o conto e a fotografia, o romance e o filme, “na medida em que um filme é em princípio ‘uma obra aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada presuppõe uma justa limitação prévia [...]”. Mas o tempo de leitura de um romance ou mesmo de uma novela como *A outra volta do parafuso* – com sua duração, interrupção e penetração na vida do leitor – não equivale ao tempo de tela de um filme que, na exibição comercial, geralmente conduz narrativamente o espectador por cerca de duas horas. As práticas de se assistir a uma série variam muito de acordo com o espectador, e por vezes são condicionadas por diferentes formas de veiculação, do paradigma Netflix (em que todos os episódios são entregues de um vez) (Buonanno, 2019)<sup>10</sup> à experiência do intervalo entre episódios, o que de fato caracteriza a serialização desde a literatura por fatias no século 19. A relação do espectador com o universo ficcional da série é uma experiência temporal



mais duradoura do que com o cinema, e nisso pode se aproximar da imersão em narrativa literária mais extensa, que, como na continuação da metáfora de Cortázar, ganha o leitor por pontos. Contudo, a série possui também suas especificidades, como a sedução do piloto e os possíveis ganchos (*cliffhangers*), e tem se tornado um fenômeno comunal de conversação social.

### A HESITAÇÃO DO FANTÁSTICO

*A outra volta do parafuso* foi publicada originalmente em doze partes na revista estadunidense *Collier's Weekly*. 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. Um deles, Douglas, menciona que possui um manuscrito imbatível em monstruosidade, confiado a ele por uma antiga governanta de sua irmã. Ele afirma que uma história de fantasma envolvendo uma criança, como a contada na rodada anterior, possui “um toque especial”, para depois anunciar: “Se uma criança dá ao fenômeno outra volta do parafuso, o que me diriam duas crianças?” (James, 2011, p. 8). O hóspede manda trazer o texto da cidade para uma sessão de leitura. A narradora do manuscrito é uma jovem professora que aceita uma oferta de emprego para cuidar, em uma casa em Bly, interior fictício da Inglaterra, de dois órfãos, Miles e Flora, cujos pais morreram na Índia. Quem a contrata é o tio das crianças, que mora em Londres e não quer ser incomodado com notícias dos sobrinhos. Não sabemos o nome da governanta; apenas que é a filha mais nova de um pároco e que viera a Londres atraída pelo anúncio. Em Bly, ela conviverá com a sra. Grose, que até então administrava a casa, e com “uma cozinheira, uma criada, uma leiteira [...], um velho cavaleiro e um velho jardineiro” (James, 2011, p.14), personagens não desenvolvidas no relato.

A governanta começa a ter premonições na propriedade e, principalmente após a chegada antecipada de Miles, expulso da escola por motivos desconhecidos, visões de pessoas que, de acordo com descrições, são identificadas pela sra. Grose como Peter Quint, um antigo criado da propriedade morto de forma violenta em situação obscura, e a governanta anterior, a srta. Jessel, morta também por razões ignoradas. Convencida de que as crianças agem de modo estranho sob a influência dos fantasmas, a governanta, cada vez mais perturbada, envia Flora, juntamente com a sra. Grose, para fora de Bly, e fica sozinha com Miles, com a intenção de forçar o menino a admitir que também vê o fantasma de Peter Quint e assim afastar dele a entidade maligna. Pressionado a confessar – aqui a narradora se utiliza também da expressão “uma outra volta do parafuso” –, Miles tem um choque e morre nos braços da governanta. Este é o parágrafo final do romance:

# D

## A adaptação como ficção expandida na série contemporânea

Mas ele já se virara para trás num momento espasmódico, olhara outra vez e não vira senão o dia tranquilo. Com o golpe da perda de que eu tanto me orgulhava, ele emitiu o grito de uma criatura lançada num abismo, e o gesto com que o agarrei foi como se eu o houvesse apanhado em plena queda. Apanhei-o, sim, segurei-o – pode se imaginar com que paixão; mas no final de um minuto comecei a me dar conta do que eu na verdade tinha nas mãos. Estávamos sozinhos com o dia silencioso, e seu pequeno coração, não mais possuído, havia parado. (James, 2011, p. 159).

O texto não revela se Miles de fato viu o fantasma de Peter Quint e se essa cena final foi a de um exorcismo que culminou com sua morte, ou se o menino morreu de medo em face da agressividade e do terror da governanta. O relato permanece na tensão entre uma explicação racional (os fantasmas seriam projeções da mente perturbada da governanta) e a sobrenatural (que considera real, na diegese, a malignidade dos eventos). Em sua teoria do fantástico, Tzvetan Todorov (2007) propõe essa ambiguidade como elemento definidor do gênero: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2007, p. 31). Todorov considera *A outra volta do parafuso* exemplo notável de sua teoria pelo fato de o romance manter a ambiguidade até o final.

Entre as adaptações da obra para o cinema, pelo menos duas delas – *Os inocentes*, dirigida por Jack Clayton, em 1961, e *Através da sombra*, dirigida por Walter Lima Jr., em 2015 – mantêm o diálogo com a hesitação da novela. Ambas as obras suprimem, contudo, a narrativa em moldura de *A outra volta do parafuso* e se iniciam com imagens da governanta, interpretada por Débora Kerr, no filme estadunidense (o espectador saberá, depois, que, cronologicamente, se trata de uma cena do final da narrativa), e Virgínia Cavendish, na versão brasileira, como se marcassem, na abertura, a perspectiva da história a ser exibida. A cena final das duas adaptações também é semelhante: a frase “Apanhei-o, sim, segurei-o – pode se imaginar com que paixão” é adaptada por um abraço forte da governanta seguido de um beijo na boca do menino morto. Um sentido possível para esse desfecho é que a alucinação ou premonição da personagem é atravessada pelo desejo interdito. Provavelmente, o filme de Lima Jr. homenageia o de Clayton nessas imagens. Cenas antes, também nos dois filmes, a personagem de Miles (com o nome de Antonio, no filme de Lima Jr.) havia dado um beijo na boca da governanta, ato inadequado para uma criança, que aparentemente gera repulsa na governanta e contribui para sua suspeita de que o menino esteja possuído.

O filme de Lima Jr. é mais acentuadamente um processo de indigenização [*indigenization*], expressão que Hutcheon (2013) retira da antropologia para se referir ao movimento migratório de ideias, teorias e, na adaptação, de histórias.



Nesses casos, a narrativa não é somente transplantada a outra mídia, mas a outro contexto sociocultural, com que dialoga. Na distância atravessada, as narrativas sofrem alterações para melhor se adaptar aos novos públicos. No roteiro de Adriana Falcão, a propriedade de Bly torna-se uma fazenda cafeeira no Brasil da década de 1930, com mão de obra predominante negra, resquício da escravatura. A queima constante do café, ordenada pelo governo Getúlio Vargas após a crise de 1929, faz com que a bruma da manhã seja substituída pela fumaça na parte da tarde e da noite, tornando o cenário da fazenda constantemente fantasmático. Nele, a preceptora, jovem recém-saída de um convento, acredita ver o capataz Bento, morto numa queda de cavalo, e Isabel, a professora que a antecedeu. Como dito, a linha da hesitação acaba por predominar em *Através da sombra*, mas há, no filme, cenas que podem indicar a presença dos fantasmas, como aquela em que a menina Elisa parece também ver Bento no telhado, ou a brincadeira do copo, em que um espírito fala por meio do objeto que aponta letras colocadas em círculo na mesa.

### DEMOCRATIZAÇÃO DA POPULAÇÃO FICCIONAL

A *maldição da mansão Bly* rompe com a hesitação para retomá-la em outra circunstância. Para isso, é fundamental o enredo espreado em nove episódios, de 45 a 60 minutos, aproximadamente. A coluna vertebral da narrativa é a mesma: a governanta Danielle Clayton – assim nomeada em homenagem ao diretor de *Os inocentes* – é contratada para educar os órfãos Miles e Flora Wingrave. Em *Bly*, ela é assombrada pelos fantasmas de Quint e Jessel. Na série, que se passa na Inglaterra dos anos 1980, o sobrenome da família Wingrave remete àqueles que vencem o túmulo, na indicação da maldição que paira sobre a propriedade: assim como na série anterior de Flanagan, *A maldição da residência Hill*, adaptação do romance de Shirley Jackson, todos que morrem na casa ficam aprisionados nela.

Entre a fantasmagoria real e a consciência alucinada, a série fica com os dois fenômenos. Os fantasmas integram a realidade objetiva das narrativas: as crianças e outros personagens os veem, e também o público. Num recurso recorrente no suspense de Flanagan, todos as personagens se retiram e a câmera continua a enquadrar o ambiente, quando algo fantasmagórico se move nele, apenas para nós, espectadores.

Mas, ao mesmo tempo – tanto na história pessoal da governanta Danielle Clayton como na do tio das crianças, Henry –, os fantasmas corporificam traumas, arrependimentos e culpas. Clayton sente-se responsável pela morte do amigo de infância, Edmund, que na juventude torna-se seu noivo. Ao se reconhecer homossexual, Clayton rompe com o noivo, que se retira bruscamente do carro onde conversavam e é atropelado. Desde então, a imagem de Edmund passa

a aparecer para a governanta como reflexo nos espelhos. Essa trama é desenvolvida no episódio 4, “*The way it came*”, em *flashback* que constrói camadas da personagem da governanta, explicativas de sua saída dos Estados Unidos e ingresso no interior da Inglaterra, da mente perturbada e das dificuldades afetivas. Só após atravessar o fantasma de Edmund, Clayton conseguirá se relacionar com a jardineira da casa, Jamie Taylor, que possui também sua história contada na série.

A fantasmagoria de Henry Wingrave é ele próprio, seu duplo maligno, que o visita todas as noites. O *topos* do duplo, desenvolvido no episódio 6, é retirado de outro conto de Henry James, “*The jolly corner*” [“A esquina feliz”]. Na série, o duplo é projetado na culpa da personagem por se envolver com a cunhada Charlotte, esposa de seu irmão Dominic. Henry sente-se principalmente culpado pela morte do casal, pais das crianças de Bly, que, após a revelação da traição (descobre-se que a menina Flora é filha de Henry), viaja para a Índia no intuito de retomar o casamento e morre em um acidente aéreo. Todos os títulos dos episódios da série fazem referências a outras obras de Henry James, e a narrativa insere eventos e personagens do universo do autor, tramando-os no fio narrativo de *A outra volta do parafuso*. No balanço entre o episódico e a serialidade, a concepção teleológica é colocada à frente. Na estrutura, episódios ganham autonomia para também desenvolver personagens que, na novela de James, são apenas mencionadas ou não existem.

Mas é o episódio 8, “*The romance of certain old clothes*” [“Um romance de certos vestidos velhos”], adaptação do conto também homônimo de James, que afirma mais vigorosamente a autonomia da parte. O episódio 7, “*The two faces, part 2*” [“As duas faces, parte 2”], termina com um *cliffhanger*, em que o fantasma da Dama do Lago ataca a governanta Clayton e a arrasta pelo pescoço. O episódio 8 inicia-se com o final da parte anterior, mas não dá prosseguimento a ele, abrindo um parêntesis recuado no tempo para narrar, em preto e branco, a história das irmãs Viola e Perdita – nomeadas assim pelo pai, segundo o narrador do conto de James, em homenagem a personagens de Shakespeare (James, 1999). O espectador terá que esperar o episódio 9, “*The beast in the jungle*” [“A fera na selva”], para a retomada do que ficou suspenso. A adaptação altera vários eventos do conto e a composição familiar, e inverte o nome das personagens irmãs. Mas o horror sobrenatural é preservado: Viola é a irmã que se casa, tem uma filha e adoce gravemente. Em um leito de morte que parece não ter fim, pede ao marido, Arthur, que guarde suas roupas e joias em um baú para ser aberto, como herança, quando a filha estiver mais velha. Perdita cuida de Viola, mas é constantemente humilhada por ela. Quando não mais suporta o sofrimento da irmã, a sufoca com um travesseiro até a morte. Ela se casa logo depois com Arthur e, anos mais tarde, em momento de dificuldades financeiras,

decide abrir o baú para vender os pertences da irmã morta. Viola está lá presa como um fantasma às suas coisas e, sentindo-se traída, mata a irmã e passa a vagar por Bly, por vezes assassinando aqueles que reconhece como ameaça. Como dito, todos os que morrem naquela casa têm seu espírito preso à propriedade e, com o tempo, vão perdendo os traços, a face e o senso de identidade.

O relato vindo do conto autônomo explica a maldição da casa e atua como o que Marie-Laure Ryan (2013) denomina *folklore*, componente do mundo narrativo que, por meio de histórias fundadoras e lendas, aponta para sua origem. O relato consolida o tom do romance gótico, em que o horror está tanto em uma agonia sobrenatural como no trauma e na culpa que não podem ser contornados e determinam a ruína das personagens. Esse é o destino da srta. Clayton. Entre a fantasmagoria da Dama do Lago e a vida levada na sobreposição de traumas, ela sucumbe, assombrada pelo reflexo do espelho e da água (dela mesma?), sem sabermos se, nas visões, opera o sobrenatural ou o psicológico. A mansão assombrada é um *topos* gótico e a leitura recorrente que se faz dela como metáfora é a da mente, com seus traumas e crenças. Em *A outra volta do parafuso*, Bromwich (2011) identifica a reverberação radical do pragmatismo de William James, irmão de Henry James. Para o filósofo, a crença pode determinar em parte nossa experiência no mundo empírico – tese discutida, por exemplo, em *Mansão Hill*, por meio da personagem do escritor Steven Crain. “Assim, um fantasma dificilmente pode aparecer na ausência de uma fé em fantasmas já existente na mente da pessoa que o vê” (Bromwich, 2011, p. 180). A casa assombrada, no sentido literal e metafórico, é a convenção narrativa que agrupa as narrativas da antologia criada por Mike Flanagan, cujo projeto inclui, ainda, a adaptação do conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe.

Todas as personagens mais próximas ao núcleo narrativo de *Mansão Bly* possuem parte de suas histórias contadas: o assistente Peter Quint, as *au pair* Rebecca Jessel e Danielle Clayton, a governanta Grosen, a jardineira Jamie, o cozinheiro Owen, as crianças Flora e Miles e seus pais, o tio Henry Wingrave. Por meio dessas histórias, o espectador compreende a psicologia e motivação da população ficcional. Os recursos narrativos para isso são principalmente dois: os episódios ou parte dos episódios em *flashback*, habilmente tramados no fio central, e os diálogos tornados monólogos, aspecto de um possível estilo de Mike Flanagan. Não raramente, na conversa entre personagens, um deles torna-se narrador, e o texto, então, faz-se preponderante. Esse *eu* que, em primeiro plano, assume a tela, como um ator teatral que vai à dianteira de um palco para um aparte, narra a vida já qualificada subjetivamente.

No conhecido ensaio “A meia marrom” sobre *Ao farol*, de Virginia Woolf, Erich Auerbach (2011) descreve como esse romance implode a realidade objetiva

# D

## A adaptação como ficção expandida na série contemporânea

e se desloca unicamente por fragmentos de percepções das personagens. “O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf é que não se trata apenas de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são produzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes [...]” (Auerbach, 2011, p. 483). Diante dessa profusão de percepções, o leitor nem sempre tem nas mãos “qualquer fio condutor determinado” (Auerbach, 2011, p. 491). Jacques Rancière (2017) compreende esse movimento iniciado com o romance realista moderno como a democratização da população ficcional, que instaura o regime a que denomina “estético”. Essa nova narrativa, por colocar grande número de personagens em pé de igualdade, apaga os elementos de distinção do herói que caracterizava a ficção desde a concepção aristotélica. “Essa população atravanca o relato. Ela não deixa lugar para a seleção de caracteres significativos e para o desenvolvimento harmonioso de uma intriga” (Rancière, 2017, pp. 22-23).

Estamos diante também, nesta ficção seriada expandida, de uma democratização da população ficcional, com diferenças. Em algumas séries, trata-se mesmo de uma democratização do protagonismo. A atriz Jamie Chung, de ascendência coreana, afirmou em entrevista que levou 10 anos para que assumisse um papel central na indústria audiovisual, o que ocorreu no episódio “Meet me in Daegu”, da série *Lovecraft Country*, adaptação do romance de Matt Ruff. Chung interpreta a enfermeira Ji-Ah durante a guerra da Coreia, quando conhece o protagonista da narrativa central, Atticus Freeman (Jonathan Majors), soldado que serve o exército estadunidense. O episódio é sobre a origem da maldição de Ji-Ah, que encarna a raposa de nove caudas, ser da mitologia oriental. O capítulo move a personagem da condição de coadjuvante para a de protagonista, rompendo com o estereótipo de papéis destinados a atrizes asiáticas (Andrews-Dyer, 2020).

Nesse sentido, a democratização do protagonismo é uma forma de deslocamento dos tipos de herói e de ampliação do espectro da representação e da representatividade. A forma acena para o reconhecimento de grupos subalternizados na ficção audiovisual, demanda sociocultural hoje posta sobre o entretenimento. Permanece a questão se a democracia política e social acompanha a democracia ficcional das séries ou se, pelo menos, esta contribuirá para modificar aquela e em que termos.

Mas é preciso ressaltar, ainda uma vez, que esta é uma forma industrial que preza o fio narrativo. Diferentemente do romance realista e do que ocorre de modo mais acentuado nas obras de Woolf, a série contemporânea, comprometida com o entretenimento, não esfacela a ação exterior, mas, antes, a mantém e a multiplica, e o modo como se abre em histórias de vida para recolhê-las na intriga consiste em objeto de prazer para o espectador, cada vez mais atento à enunciação.

Nesse diagrama, *Mansão Bly* recupera o que as adaptações de *A outra volta do parafuso* citadas anteriormente deixaram de lado: a narrativa-moldura. O primeiro

episódio se passa nos Estados Unidos, em 2007, quando um grupo se reúne para a preparação de um casamento. Uma mulher conta aos participantes a história sobre a governanta contratada para Bly. A narração em *voice-over* é intermitente, retornando em pontos-chave da série para introduzir e concatenar subtramas. O enquadramento narrativo desperta também o senso analítico do espectador, pois, no arremate da intriga das séries contemporâneas, espera-se que a história de fora, em algum momento, se cruze com as dentro de um modo até então imprevisível. No episódio final, é revelado que a jardineira Jamie é a narradora, Flora, a noiva, e outros membros de Bly também participam do casamento.

Se a forma aqui estudada democratiza a população ficcional sem abdicar da intriga, o que preserva o entretenimento e dialoga com políticas da representatividade e da representação de nosso tempo, ela também atualiza, a seu modo, a dialética da escritura e da leitura (Martín-Barbero, 1997). Há muito a ficção produzida por fãs tem desenvolvido, por sua conta, histórias para personagens de clássicos, continuações para protagonistas ou biografias para indivíduos secundários. Carlos Alberto Scolari (2009) considera, inclusive, essa criação dos fãs como uma estratégia de ampliação de universos narrativos. Ao que parece, a indústria incorporou a prática para expandir seus próprios produtos. Houve, ainda, forte mudança na maneira como as séries são assistidas, seja pela emergência de comunidades digitais que esquadrinham as obras, seja pelos aspectos de distribuição que permitem ao espectador ver e rever as narrativas, ou ainda por um desenvolvimento da crítica de tevê, que tem contribuído para rastrear intertextualidades, destrinchar temporalidades imbricadas e organizar universos ficcionais que se apresentam em histórias dispersas. Sobre isso, Mittell assegura que:

Se a maioria das narrativas televisivas em suas primeiras décadas foi pensada para ser assistida em qualquer ordem por um espectador presumidamente distraído e acrítico – uma estratégia que muitos programas e espectadores desafiaram, mas que certamente foi encorajada pela indústria –, hoje as narrativas complexas são planejadas para um espectador exigente não somente prestar atenção uma vez, mas para que ele as assista novamente e possa apreender a profundidade das referências, se encantar com os artifícios e recursos de continuidade e apreciar detalhes que requerem a possibilidade de parar e voltar cenas<sup>11</sup>. (Mittell, 2015, p. 38).

Em texto bastante citado nos estudos de ficção seriada, Eco (1989) especula sobre a emergência de um telespectador no século 20 que, já ciente da redundância do meio, torna-se um leitor de segundo nível, não ingênuo, interessado menos no desenrolar da história do que no esquema de repetição e suas variações mínimas. O espectador da série contemporânea também se tornou, para Mittell

<sup>11</sup> No original: "If most television storytelling for its first few decades was designed to be viewed in any order by a presumably distracted and indiscriminating viewer — a strategy that many programs and viewers challenged but was certainly encouraged by the industry — today's complex narratives are designed for a discerning viewer not only to pay close attention to once but to rewatch in order to notice the depth of references, to marvel at displays of craft and continuities, and to appreciate details that require the liberal use of pause and rewind."

(2015), um leitor de segundo nível, mas em outra condição, pois desafiado pela “estética operacional” das narrativas. Segundo Mittell, as séries, por meios da ironia, reflexividade, temporalidade e espacialidade múltiplas, personagens densas, reviravoltas, entre outros recursos, demandam do espectador engajamento com a forma, desafiando-o a pensar sobre o modo como a engrenagem funciona e a fruir narrativas intrincadas.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A série contemporânea, caracterizada por confluências entre o episódico e o serial (Mittell, 2012, 2015), possibilita a expansão de universos literários por meio da estrutura narrativa audiovisual dilatada e intrincada, que desenvolve e entrelaça eventos e personagens muitas vezes apenas citados na novela ou no romance que serviu de fonte para a adaptação. Nisso, a série permite giros no protagonismo, aprofundamento da psicologia das personagens, criação e desenvolvimento de histórias fundadoras do mundo ficcional, jogos temporais, entre outros artifícios narrativos. Logo, a adaptação na série contemporânea confronta a percepção, ainda atual, de que transposições audiovisuais necessariamente reduzem romances e novelas, no que se refere ao enredo ou à complexidade das personagens.

No caso da série analisada neste estudo, *A maldição da mansão Bly*, a estratégia principal adotada para a expansão do universo ficcional foi a inserção de outras ficções de Henry James na intriga de *A outra volta do parafuso*, que permaneceu como eixo narrativo principal. Isso permitiu a reunião articulada, na série, de elementos góticos e temas dispersos na obra de James e a construção coerente do universo expandido, que democratiza a população ficcional e atualiza a pauta da novela. Para além dos protagonistas do livro, um conjunto de personagens próximas ao núcleo narrativo possui sua história contada em *Bly*, o que permite ao espectador compreender a psicologia e a motivação desses seres ficcionais, inclusive a dos antagonistas.

Essa é uma contribuição das articulações entre o episódico e o serial para a adaptação literária na série contemporânea. O caráter autônomo de alguns episódios, colocados em estrutura teleológica, facultam narrativas biográficas mais extensas que, para além de *flashbacks* breves e pontuais, conferem camadas às personagens e expandem a população ficcional. Essa democratização possui, no entanto, como demonstrei, diferenças em relação ao fenômeno no romance moderno, pois a ampliação de personagens e de perspectivas na série não rompe o fio narrativo. Convém ressaltar que se trata de uma forma industrial que, devedora das ficções seriadas dos séculos anteriores, valoriza a intriga e o entretenimento, fazendo uso, inclusive, de estratégias como a do *cliffhanger*.



A série não corrói, portanto, a ação, mas a ramifica em movimentos de dispersão e recolha que resultam em efeitos narrativos.

Para Mittell (2015), o espectador contemporâneo dessas séries envolve-se com a história narrada ao mesmo tempo em que está bastante atento à fatura dela. Acreditava-se que esse último modo era uma habilidade e um prazer reservados à crítica ou a um espectador/leitor dito cultivado – os *happy few*, na ironia de Umberto Eco (2003). Não arriscaria, contudo, afirmar que este é um cenário inaugural. Espectadores, mesmo diante do fluxo da televisão broadcast, sempre foram capazes de flutuar entre os níveis, embora as condições materiais, hoje, sejam, sem dúvida, mais propícias para o exame e discussão das séries.

O que está mais claramente em curso é uma mudança de pressuposto comunicativo. Quando a televisão foi tomada, no século 20, como um meio de comunicação de massa, a carga pejorativa que esse termo vindo da sociologia (“massa”) possui foi aplicada ao público, considerado rebaixado intelectualmente, vulgar e de mau gosto. Como crítica Williams (2016), grande parte da produção televisiva foi tributária dessa lógica. A série contemporânea, por sua vez, consolidou-se na pulverização dos canais, com públicos menores, mas engajados, com uma forma *cult* de acompanhamento, que se estendeu ao *streaming* (Mittell, 2015). A complexidade e a inventividade da ficção expandida são, portanto, tanto estimuladas por essa recepção como a projetam, o que constitui outro modo, por parte das indústrias, de interpretar as audiências. ■

## REFERÊNCIAS

- Andrews-Dyer, H. (2020). Jamie Chung is used to playing guest roles. ‘Lovecraft Country’ made her want to lead. *The Washington Post*. <https://wapo.st/3MCMNvW>
- Auerbach, E. (2011). *Mimesis*. Perspectiva.
- Bazin, A. (1948). L’adaptation ou le cinéma comme Digeste. *Esprit*. Nouvelle série, 146 (7), 32-40.
- Braudy, L. (2002). *The world in a frame*. The University of Chicago Press.
- Bromwich, D. (2011) Posfácio. In H. James, *A outra volta do parafuso* (pp. 160-192.). Companhia das Letras.
- Buonanno, M. (2019). Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. *MATRIZES*, 13(3), 37-58
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio* (2 ed.) Companhia das Letras.
- Cortázar, J. (2004). *Valise de cronópio*. Perspectiva.
- Dyer, R. (1998). *Stars*. British Film Institute.
- Eco, U. (1989). *Sobre espelhos e outros ensaios*. Nova Fronteira.
- Eco, U. (2003). *Ensaio sobre a literatura*. Record.

- Eco, U. (2013). *Confissões de um jovem romancista*. Cosac & Naify.
- Hutcheon, L. (2013). *Teoria da adaptação* (2 ed.). Editora da UFSC.
- James, H. (2011). *A outra volta do parafuso*. Companhia das Letras.
- James, H. (1999). *Complete stories – 1856-1874*. The Library of America.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações*. Ed. UFRJ.
- Mittell, J. (2012). Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZes*, 5(2), 29-52.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV*. New York University Press.
- Naremore, J. (2000). Introduction: film and the reign of adaptation. In J. Naremore (ed.), *Film adaptation* (pp. 1-16). Rutgers University Press.
- Piglia, R. (2004). *Formas breves*. Companhia das Letras.
- Rancière, J. (2017). *O fio perdido*. Martins Fontes.
- Ryan, M.-L. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34(3), 361-388.
- Scolari, C. A. (2009). Transmedia Storytelling: implicit Consumers, narrative worlds, and branding in Contemporary Media Production. *International Journal of Communication*, 3, 586-606.
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In J. Naremore (ed.), *Film adaptation* (pp. 54-76). Rutgers University Press.
- Todorov, T. (2007). *Introdução à literatura fantástica*. Perspectiva.
- Williams, R. (2016). *Televisão*. Editora PUC Minas; Boitempo.
- Wolfe, T. (2005). *Radical chique e o novo jornalismo*. Companhia das Letras.

### **Audiovisuais**

- Flanagan, M. (Criador) (2020). *A maldição da mansão Bly* [Série televisiva]. Netflix.
- Flanagan, M. (Criador) (2018). *A maldição da residência Hill* [Série televisiva]. Netflix.
- Lima Jr., W. (Diretor) (2015). *Através da sombra* [Filme]. Globo Filmes.
- Green, M. (Criador) (2020). *Lovecraft country* [Série televisiva]. HBO.
- Clayton, J. (Diretor) (1961). *Os inocentes* [Filme]. 20th Century Fox

---

Artigo recebido em 15 de julho e aprovado em 15 de dezembro de 2022.