

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

DAVI ALEXANDRE TOMM

TRAÇOS DO SIMBOLISMO DO MAL EM A *OUTRA VOLTA DO
PARAFUSO*: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE PAUL RICOEUR E HENRY
JAMES

PORTO ALEGRE

2013

DAVI ALEXANDRE TOMM

TRAÇOS DO SIMBOLISMO DO MAL EM A *OUTRA VOLTA DO
PARAFUSO*: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE PAUL RICOEUR E HENRY
JAMES

Monografia apresentada junto ao Curso de Letras
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito parcial à obtenção de título de
Licenciado em Letras.

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Rita Lenira de Freitas
Bittencourt

PORTO ALEGRE

2013

A Deus e aos meus pais.

Agradecimentos:

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus, pois sem ele nada do que eu vou agradecer depois existiria, e nem mesmo esse trabalho seria possível.

Agradecimentos mais do que especiais aos meus pais, por todo amor, suporte e segurança que eles me deram. Também ao meu irmão, pelo suporte técnico quando a tecnologia me deixava na mão. À minha tia Nanci (Ia), por ter sido minha segunda mãe.

À Ana que me acalmou quando precisava e entendeu quando eu tinha que desaparecer por alguns dias.

Aos meus amigos que estiveram comigo desde sempre, aos amigos e colegas que eu fiz durante esses anos de faculdade. E ao colega e amigo Valter que me trouxe para a pesquisa em literatura e foi meu primeiro orientador.

Por último, mas não menos importante, a professora Sandra Maggio, que foi minha excelente orientadora de pesquisa, me ensinando muito e me ajudando em tudo que foi preciso. E também a minha nova orientadora, Rita Lenira, por me aceitar nesse meu último ano de faculdade e me orientar nesse trabalho.

“Nós temos pecado e cometido maldades; fizemos coisas más e nos revoltamos contra ti; desobedecemos aos teus mandamentos.”

(Daniel 9 4b-19)

“como é maravilhoso o poderio da consciência, que nos atraiçoa, nos acusa e nos combate, e na falta de testemunho estranho, denuncia-nos contra nós mesmos.”

(Da Consciência, Montaigne)

“Porque eu sei que em mim, isto é, na minha carne, não habita bem algum; e com efeito o querer está em mim, mas não consigo realizar o bem. Porque não faço o bem que quero, mas o mal que não quero esse faço”

(Romanos 7, 18-19).

Resumo:

A narrativa *A Outra Volta do Parafuso* produziu uma extensa bibliografia crítica que tenta desvendar os mistérios que se embrenham no intrincado texto de Henry James. Um dos principais méritos dessa história é deixar em aberto a questão central: os fantasmas que “assombram” a protagonista-narradora existiam (assombrando assim também às crianças) ou não? A resposta a essa pergunta é fundamental para o estudo de um dos temas mais debatidos pela crítica: a natureza do mal como é apresentada no texto. Dependendo da interpretação dada à existência ou não dos fantasmas, tem-se uma visão diferente sobre o mal. A crítica chamada *não-aparicionista* argumenta que os fantasmas não passam de alucinações da narradora, portanto o mal é interior ao ser humano; a crítica *aparicionista* acredita que os fantasmas existem como uma força demoníaca que quer se apossar das crianças, portanto o mal seria exterior ao homem. O presente trabalho não pretende fechar essa discussão, mas mantê-la aberta, assim como a história também o faz. Para isso, pretendo aproximar a obra literária da reflexão hermenêutica que Paul Ricoeur faz a respeito do Simbolismo do Mal. Depois de apresentar a teoria do filósofo, apresentarei uma visão resumida do que escrevem dois dos principais (um de cada vertente), para, por último, apresentar minha leitura da obra literária e dos traços que se pode encontrar do simbolismo do mal. Por fim, apresento uma opção de síntese das duas interpretações, através, também, de uma relação com o estudo de Ricoeur.

Palavras-chaves: Mal, Filosofia, Literatura, Paul Ricoeur, Henry James.

Abstract:

There is a great amount of critical texts about *The Turn of The Screw* trying to unlock the mysteries embroiled in the elaborate text of Henry James. This story has the great quality of does not give the answer the central question: do the ghosts which haunt the narrator-character (thus haunting the children too) exist or not? The answer to that particular question is central to the study of a theme quite discussed by the critics: the nature of evil in the text. Different interpretations about the nature of the ghosts (if they exist or not) makes different interpretation about evil. The non-apparitionist critics say the ghosts are hallucinations of the narrator, and so evil is inside the human being; the apparitionist critics say the ghosts do exist as demoniac forces that wants to possess the children, and so evil is exterior to men. This research does not want to close the discussion, but to let it open, as the text does. To this porpoise, I want to approximate the literary work with the hermeneutic reflection of Paul Ricoeur about the Symbolism of Evil. I will first present the theory of the philosopher, and next I will present a brief view of the two main critics of each branch of interpretation of the story. Finally, I will present my reading of the literary book and the traces that we can find of the symbolism of evil in its text. In my conclusion, I present my view of a synthesis of the two interpretations, using again a relation with the study of Ricoeur.

Key-words: Evil, Philosophy, Literature, Paul Ricoeur, Henry James

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: POR QUE O MAL?	8
1.RICOEUR E A HERMENÊUTICA DO MAL	11
1.1.SITUANDO A TEORIA	11
1.2.SÍMBOLOS PRIMÁRIOS	14
1.3.SÍMBOLOS SECUNDÁRIOS	22
2.APARICIONISTAS X NÃO-APARICIONISTAS:	29
2.1.O INÍCIO	29
2.2.UM BREVE RESUMO E A PRIMEIRA VISÃO	30
2.3.WILSON E HEIMLAN	32
2.3.1.WILSON	32
2.3.2.HEILMAN:	38
3.A OUTRA VOLTA DO PARAFUSO: UM ESTUDO	43
3.1.A CULPABILIDADE	43
3.2.A MANCHA E O PECADO	57
CONCLUSÃO – OU UMA POSSÍVEL SÍNTESE:	77
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO: POR QUE O MAL?

No ano de dois mil e quatro, um tsunami matou mais de duzentas mil pessoas, deixando outros milhares de feridos, desabrigados e vários países devastados na costa da Ásia e África, e causando um sofrimento talvez ainda hoje sentido. Aqui no Brasil, nesse ano de dois mil e treze, um incêndio numa danceteria de Santa Maria acabou com a vida de mais de trezentos jovens, deixando mais de cem feridos e devastando com a vida de milhares de pessoas que perderam familiares e amigos; marcou a história e certamente deixará marcada a memória do país inteiro. O que esse dois eventos distintos – o primeiro um desastre natural e o segundo o resultado de uma série de irresponsabilidades humanas – tem em comum, além do fato de terem deixado vítimas e um rastro de sofrimento? Os dois geraram perguntas desesperadas que batem no fundo mais trágico da nossa existência: “por que?” ou “como isso aconteceu?”; perguntas que ficam sem respostas que possam aliviar a dor resultante dessas tragédias, nem são um real esforço para entender o que aconteceu, mas são reflexo de nosso sentimento de perplexidade diante da experiência mais complexa do ser humano, a experiência de encontrar, sofrer ou causar o mal. Sentimos o mal sofrido/produzido nos dois eventos, mas ele pode existir/ser um mal sem ter algum agente humano causador, como no caso do tsunami, o que gera a pergunta: “por que isso está acontecendo conosco?”, geralmente endereçada a Deus ou divindades, para aqueles que creem; ou pode ser causado por outros seres humanos, como no caso do incêndio, em que a irresponsabilidade e mesmo a ganância de alguns pode ter causado tantas mortes, e que nos faz perguntar “como isso pode acontecer?” ou mesmo “por que?”.

Essas perguntas sem respostas mostram como o mal se torna um tema que envolve toda a nossa complexidade como seres humanos. Não é à toa que o problema do mal seja tão complexo, ao mesmo tempo um atrativo para nossa sede de conhecimento, e um tabu que queremos evitar. Então por que eu estaria querendo me envolver com tal problema? Apesar de muitas vezes ser um tabu, ele aparece com força de tempos em tempos, quando, na nossa história, estamos encarando momentos de mudança e de realidades extremas, como o fim do século XIX, o pós Segunda Guerra e os dias de hoje. Assim como Nietzsche (1877) afirmou que muito cedo e de modo tão inconcebível surgira nele a curiosidade diante da pergunta sobre a origem do mal, também em mim, não em idade biológica, mas acadêmica, surgiu o interesse sobre esse tema. Surgiu daquele jeito que nossas paixões muitas vezes surgem: sem

que saibamos nem quando, nem como, nem por quê. Assim, desde meus primeiros anos pesquisando literatura inglesa, envolvi-me, de um modo ou de outro, com a problemática do ser humano e seus valores morais e éticos, do homem e seu comportamento, da luta desse homem animal com esse homem social.

Esse trabalho encerra um ciclo, no qual meus estudos, a meu ver, encontram um lugar dos mais propícios. Assim como afirma Martha Nussbaum, em *Love's Knowledge* (1988), que a literatura é o melhor lugar para se discutir e aprender temas complexos como o amor, eu faço coro a ela e digo que encontrei um excelente lugar para discutir a questão do mal em *A Outra Volta do Parafuso*, de Henry James. O próprio dono do manuscrito da narradora ao não conseguir adjetivar a história, pois “lhe faltavam palavras para qualifica-la” (JAMES, 2011, p. 8), apoia essa noção de que, nessa narrativa, o tema atinge uma complexidade única. Talvez isso tenha ajudado com que, ao longo da história de sua recepção crítica, muitos estudiosos não chegaram a um acordo e dividiram-se em duas interpretações opostas.

De acordo com J. A. Ward (1961), os críticos¹ descrevem Henry James como tendo uma “sensação do mal”, mais do que uma “ideia” ou um “conceito” (p. 5), fazendo-me lembrar do que Paul Ricoeur (1968) escreveu sobre o tema: ele não pode ser referido diretamente, mas apenas indiretamente, através de linguagem simbólica, e que os filósofos falharam em tentar entender o mal de modo racional e sistemático, justamente por não olharem para essa linguagem simbólica, que mostra como o homem sente o mal e não como ele pensa o mal. Esse foi meu primeiro impulso para aproximar os dois autores. Posteriormente, percebi que, nas obras de Henry James e de Ricoeur, aparece uma concepção do ser humano como aquele que está cativo do mal, que tem em sua natureza uma propensão a ele, mas também se sente impotente diante de uma espécie de força maior que o domina e o leva a esse caminho. Assim foi que, escolhi usar a obra de Ricoeur, *The Symbolism of Evil* (1968) para fazer uma leitura em parte descritiva e em parte analítica de como o mal aparece no texto literário de Henry James, em específico na obra *A Outra Volta do Parafuso*.

Trata-se de uma aproximação dos dois textos a fim de encontrar traços, na linguagem da obra ficcional de Henry James, desse simbolismo que Ricoeur estuda. Não há nenhuma pretensão de desvendar um sentido escondido no texto, de encontrar a intenção perdida do autor. Como anuncia Ricoeur (1976) a respeito da hermenêutica, que não é apenas uma questão de apontar o que já está lá, mas de mostrar criando um novo modo de ser, criei, com

¹ Apesar de não especificar exatamente quem são esses críticos, Ward cita nominalmente três que exploram essa questão: Yvor Winters, Graham Greene e R. P. Blackmur.

essa aproximação, esse novo modo de ser, uma visão do mal que ainda não foi trazida pelas análises já feitas.

Assim, criarei esse novo modo de ser, ou mesmo abrirei o mundo que a obra revela: o mundo do mal no homem, através de uma análise que se concentre na linguagem do texto literário, buscando aproximações, algumas vezes relações e outras vezes traços do simbolismo do mal que Ricoeur estuda. Bem como o teórico assume que essa linguagem simbólica é nossa, do homem ocidental², desde tempos antigos até hoje, a linguagem literária de James também pode trazer elementos desse simbolismo.

Para tanto, meu trabalho se organiza da seguinte forma: no primeiro capítulo, eu trago um breve resumo da teoria de Ricoeur, mais especificamente de seu estudo do simbolismo do mal na linguagem de confissão, no qual ele mostra dois esquemas básicos, o da exterioridade, em que estão o simbolismo da mácula e do pecado, e o da interioridade no qual está o simbolismo da culpabilidade. Além disso, ele percebe um movimento de internalização do símbolo mais arcaico da mácula até o mais avançado da culpabilidade, uma estrutura de significação que serve de base para a dinâmica dos mitos do início e do fim do mal (RICOEUR, 1968).

No segundo capítulo, apresentarei brevemente uma introdução à história da crítica da obra, mostrando que ela se dividiu, durante um bom tempo, entre duas vertentes, e mostrarei os argumentos dos dois principais críticos de cada uma das vertentes, principalmente em relação à questão do mal, pois eles serão retomados no capítulo seguinte.

No terceiro e último capítulo, farei a minha leitura da obra, aproximando-a do simbolismo do mal em Ricoeur, apontando os elementos representativos da questão do mal na obra, e que podem ser aproximados ou relacionados com o simbolismo. Com isso, mostrarei que as duas possibilidades de leitura do mal na obra, *aparicionista* e *não-aparicionista*, se relacionam, cada uma, com um esquema do simbolismo do mal, o esquema da exterioridade e o da interioridade, mas sem escolher ou dar preferência a uma ou outra.

Na conclusão, apresentarei uma possibilidade de síntese entre essas duas leituras, em que elas possam ser vistas não só como possíveis, mas como complementares. Para tal, relacionarei essa síntese com o movimento de internalização da mácula e, conseqüentemente, com a estrutura de significação que aparece nos mitos, em que o mito adâmico reintegra os outros mitos em si, em uma única e poderosa figura simbólica.

² Tratar-se aqui de uma questão de definição do locus de enunciação do filósofo, que se coloca no contexto da filosofia ocidental. Esse ponto será melhor exposto no capítulo que se dedica à teoria de Ricoeur.

1. RICOEUR E A HERMENÊUTICA DO MAL

1.1. SITUANDO A TEORIA

No início do livro *A Metafísica*, Aristóteles (2012, p. 41) afirma que “*Todos os seres humanos naturalmente desejam o conhecimento*” (Livro 1, 980a 22). De fato, conhecemos bem a atitude das crianças ao esgotar as possibilidades de respostas com seus intermináveis porquês (ou esgotar a paciência do adulto a quem estão perguntando), tentando chegar ao cerne de um assunto. Desde pequeno, então, o homem busca saber a origem das coisas. Um dos assuntos que esgotam a possibilidade de respostas e esbarram no problema da origem é a questão do mal, e isso, muito provavelmente, tem relação com o fato de as perguntas e investigações sobre o mal serem justamente questionamentos sobre a própria natureza humana.

Em seu vasto e sempre em evolução trabalho, o filósofo francês Paul Ricoeur, dedicou alguns trabalhos à investigação do assunto. Ele percebeu que, sendo justamente um problema que se refere à natureza humana, o estudo do mal exige uma hermenêutica, pois, seguindo a virada linguística do século XX, e inspirado em Heidegger, ele concebe o ser humano como um ser linguístico, que se expressa e manifesta seu ser *na* e *pela* linguagem. Por isso, o caminho mais curto para a intuição do *self* pelo próprio *self* está fechado, e somente pelo caminho mais longo, da interpretação dos signos, é possível se chegar a alguns dados do sujeito. Para tal, a filosofia reflexiva deve “pegar a rota longa e indireta de uma interpretação de signos privados e públicos, psíquicos e culturais, onde o desejo de ser e o esforço para ser, que nos constitui, são expressos e explicitados”³ (RICOEUR, 1974, p. 266). Ou seja, a hermenêutica é o caminho que deve seguir toda filosofia que se pretende ser filosofia do sujeito, pois só através da interpretação da linguagem desse sujeito é que se pode chegar a algo do seu ser.

Mas o que é essa hermenêutica? É pura e simplesmente uma filosofia da interpretação? Não para Ricoeur. E para entender melhor isso, seu aforismo, que dá título à conclusão de *The Symbolism of Evil* (1968), é bastante claro: “o símbolo dá o que pensar”⁴, e

³“takes the long and roundabout route of an interpretation of private and public, psychic and cultural signs, where the desire to be and the effort to be which constitute us are expressed and made explicit.” (todas as traduções de trechos da teoria de Ricoeur em inglês são de minha autoria).

⁴ “[t]he symbol gives rise to thought”

isso, para ele, quer dizer duas coisas: “o símbolo dá; mas o que ele dá é ocasião para o pensamento, algo para se pensar”⁵ (RICOEUR, 1968, p. 348).

Sendo assim, uma hermenêutica que se quer hermenêutica dos símbolos não pode simplesmente buscar retirar um significado que está por trás dos símbolos, extrair um significado filosófico de sua “casca” imaginativa, mas pensar *a partir* e *junto* com os símbolos. Isso porque o recurso ao simbolismo é um movimento importante em direção a um ponto de partida em filosofia; o símbolo marca, justamente, o lugar de nascimento da linguagem, e a filosofia precisa se voltar a essa “plenitude da linguagem”, reconhecendo que tudo já foi dito antes, através de enigma e signo, mas que tudo precisa ser dito novamente na dimensão do pensamento sistemático, e que “a primeira tarefa não é começar, mas, desde o meio da linguagem, lembrar com uma visão para o início”⁶ (RICOEUR, 1968, p. 349).

Em seus ensaios sobre a hermenêutica dos símbolos e reflexão filosófica, em *The Conflict of Interpretations* (1974), Ricoeur explica que as tentativas de pensamento tanto reflexivo, quanto especulativo, na filosofia, falharam ao tentar teorizar o mal, justamente por começarem a pensar o assunto já a partir de conceitos ou pseudoconceitos, como o de *pecado original*. O pensamento reflexivo, tanto em Agostinho quanto em Kant, falhou ao imputar toda a culpa do mal ao homem, através da elaboração de uma visão ética do mal e do mundo, em que o mal se torna um problema da liberdade do homem. Esses teóricos, ao fazerem uma leitura meramente alegórica do mito adâmico, para mostrar que o homem é o iniciador do mal no mundo, não conseguiram lidar com a figura altamente simbólica da serpente, que apontava para um mal sempre “já aí”. Kant, então, acaba por se render e reconhecer que o terreno no qual nossa vontade má se sustenta é insondável. Já o pensamento especulativo, ao tentar aplicar um sistema lógico para resolver a questão da necessidade da falibilidade humana e a contingência do mal, também esbarrou em um problema de origem. Tanto a lógica não dialética da teodiceia de Plotino e Leibniz, quanto à lógica dialética de Hegel não conseguiram resolver como a natureza humana é necessariamente falível, enquanto o mal poderia ou não acontecer.

Seria, então, a falha desses pensamentos sobre o mal indicação de que é impossível se chegar ao pensamento racional e filosófico quanto a esse assunto? Ricoeur novamente responde negativamente; esses filósofos falharam justamente por não terem olhado para aquela linguagem anterior e simbólica, que é a linguagem que ele se propõe a investigar em *The Symbolism of Evil* (1968), livro que se encontra dentro em uma obra maior, chamado

⁵ “the symbol gives; but what it gives is occasion for thought, something to think about.”

⁶ “the first task is not to begin but, from the midst of speech, to remember with a view to beginning”

Philosophie de la volonté. Enquanto a primeira parte desta obra (*Le volontaire et l'involontaire*, 1950) faz uma análise eidética (apenas das essências) das categorias do voluntário e do involuntário, a segunda parte (*Finitude et culpabilité*, 1960) se divide em, primeiro, uma análise fenomenológica da possibilidade do mal no homem e, segundo, um estudo da realidade do mal. Essa realidade, no entanto, não pode ser estudada por um empirismo (como acontece na primeira parte), mas apenas a partir da linguagem simbólica, pois “o único acesso à experiência do mal é através de expressões simbólicas”⁷ (RICOEUR, 1974, p. 315).

Para finalizarmos essa rápida introdução, gostaria de lembrar aqui que, em virtude do escopo de um trabalho de conclusão de curso, não me ateei à outra parte do trabalho de Ricoeur sobre o mal, que é justamente uma análise dos pensamentos reflexivos e especulativos. Gostaria de me ater apenas ao estudo do simbolismo, focando-me naquilo que o autor chamou de “subestrutura de significado” (RICOEUR, 1967, p. 6), que aparece na dinâmica dos símbolos da *falha* (*fault*)⁸ e fornece o significado a diferentes níveis de discurso, entre eles o mito. É justamente essa “subestrutura” que nos ajuda a entender o mal como uma experiência complexa: ao mesmo tempo em que é começado pelo homem, também se encontra sempre já aí no mundo. Por isso, nas próximas partes, focarei muito mais no que Ricoeur entende por símbolo, mito e no movimento de interiorização que o símbolo da *mácula* faz e que se repetirá nos mitos.

⁷ “the only access to the experience of evil itself is through symbolic expressions”

⁸ A opção por traduzir o termo em inglês *fault* por *falha* segue a mesma lógica explicitada pelos tradutores do francês para o inglês, tanto em *Freedom and Nature*, quanto em *Fallible Man*. “Fault” pode ser traduzido tanto por *falta*, quanto por *falha*, mas o primeiro não é tão neutro quanto o segundo. Ricoeur admite ter tentado encontrar o termo mais neutro possível para expressar o sentido de rompimento radical de nossa existência. Esse é o sentido que o tradutor de *Freedom and Nature*, Erazim V, Kohák dá. “Falha” me parece muito mais próximo dessa neutralidade, enquanto que “falta” dá uma noção de culpa muito maior. Mas essa escolha se dá também porque *fault* em inglês significa um tipo específico de falha, a falha geológica de placas tectônicas, e esse sentido é o que o tradutor de *Fallible Man* diz se aproximar do uso que Ricoeur faz no francês, ao descrever a condição existencial do homem. E é bastante ilustrativo como essa ideia de falha geológica se aproxima muito da noção de rompimento, de salto entre inocência e culpa. Conforme Karen Ritenour (2002, p. 6), Ricoeur define *falut* “as a divide dor rift (separation)”.

1.2. SÍMBOLOS PRIMÁRIOS

Até agora, vinha-se falando de símbolos e mitos, sem, no entanto, definir como Ricoeur os entende. Ele especifica três dimensões do símbolo, a primeira é a cósmica das hierofanias. Ao longo dos anos os primeiros homens se relacionaram com o mundo a sua volta através do que Mircea Eliade (1949, apud RICOEUR, 1968, p. 10) chamou de hierofanias: manifestação do sagrado no cosmo. Assim, ao perceber a chuva como algo que lava e ajuda no crescimento das plantas, o elemento água recebeu um sentido sagrado de purificação e renovação, mas ao perceber as enchentes que destruíam plantações e vidas o mesmo elemento recebeu um sentido de destruição e morte. Ou seja, o homem lê o sagrado no mundo e nos elementos e aspectos do mundo: *sol, lua, céu, águas* (realidades cósmicas) são, antes de tudo, símbolos (coisas, manifestações), que vão ser linguagem: eles são a matriz do significado simbólico como palavra.

Essa primeira dimensão nos ajuda a entender a definição que Ricoeur dá dos símbolos como signos, expressões que comunicam um significado que é declarado numa intenção de significação cuja fala é seu veículo (RICOEUR, 1968). Mesmo quando os símbolos são elementos da natureza ou coisas, eles se realizam no universo do discurso. Porém, nem todo signo é um símbolo, pois o símbolo é signo que possui uma “dupla intencionalidade” (RICOEUR, 1968, p. 15). A primeira intencionalidade é literal, é o triunfo do signo convencional em que o sentido literal de “chuva” é “limpeza” ou “destruição”, outro sentido literal, outro signo convencional que não se assemelham a coisa significada. Porém, a segunda intencionalidade se ergue sobre a primeira e, através da limpeza física, do crescimento físico das plantas, da destruição física da plantação, aponta para uma situação análoga do homem na categoria do sagrado, a situação de renovação, de purificação, de destruição. Ou seja, o sentido literal aponta para algo além de si mesmo, para algo que é *como* uma “limpeza” ou *como* uma “destruição”. No exemplo tirado do próprio simbolismo do mal, a “mácula”, na primeira intencionalidade significa uma “mancha” física, uma sujeira, mas na segunda intencionalidade aponta para uma situação de estar sujo, estar manchado, algo *como* uma mancha ou marca. Por isso, Ricoeur afirma: ao contrário do signo convencional, que é direto e claro quanto ao que quer apontar, o signo simbólico é “opaco”, porque o sentido primeiro, literal e óbvio aponta analogicamente para um segundo sentido que não é dado a não ser em si mesmo (RICOEUR, 1968, p. 15). Porém, esse laço analógico não pode apontar para uma mera analogia, um mero trabalho de tradução, de comparação de um sentido com o outro:

De fato, diferentemente de uma comparação, que nós *consideramos* de fora, o símbolo é o movimento do primeiro significado que nos faz participar no significado latente e, assim, nos assimila aquilo que é simbolizado sem sermos capazes de dominar a similitude intelectualmente⁹ (RICOEUR, 1968, p. 15-16).

É somente vivendo na primeira intencionalidade que você é transportado para a segunda intencionalidade. Desse modo, é preciso uma atitude mais comprometida para lidar com a interpretação de símbolos, é preciso “re-produzir”, “re-encenar” (“re-enacting”), por exemplo, a experiência do penitente através da linguagem de confissão da “falha”, através de uma imaginação simpática, capaz de imaginar a si mesmo passando pela experiência de outro, capaz de se colocar no lugar do outro¹⁰.

Por último, devemos lembrar que os símbolos analisados (mancha, desvio, errância, exílio, peso) são aspectos reflexivos, mas que só são inteligíveis se conectados com três aspectos ou dimensões do símbolo; a primeira delas já foi explicada, é a dimensão cósmica das hierofanias. As outras duas são: a onírica, que ajuda o homem a não se surpreender com a primeira, pois “manifestar o ‘sagrado’ *no* ‘cosmo’ e manifestá-lo *na* ‘psique’ são a mesma coisa”¹¹ (RICOEUR, 1968, p. 12), sendo o cosmo e a psique dois polos da mesma “expressividade”: ao expressar o mundo, o homem expressa a si mesmo; e a terceira dimensão é a da imaginação poética, que complementa essa dupla expressividade do símbolo (cosmo e psique), pois mostra a expressividade no seu estado nascente. Como diz Bachelard, imagem poética não é mera imagem: “A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante”; “A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa” (BACHELARD, 2008, p. 7-8); ela está muito mais perto da palavra do que da imagem.

Estas três dimensões, ou modalidades dos símbolos (cósmica, onírica e poética) além de não serem contrárias umas as outras, são complementares, pois a estrutura da imagem poética é também a estrutura do sonho¹², e coincide com a estrutura das hierofanias que fazem o sagrado se manifestar no céu, águas e vegetações (RICOEUR, 1968). Elas são fundamentais para o trabalho do teórico, pois o movimento que vai da mácula ao pecado e chega à culpa é um movimento progressivo de afastamento da base cósmica do simbolismo. Mas é justamente

⁹ “In fact, unlike a comparison that we *consider* from the outside, the symbol is the movement of the primary meaning which makes us participate in the latent meaning and thus assimilates us to that which is symbolized without our being able to master the similitude intellectually.”

¹⁰ Ao falar sobre o tipo de subjetividade que esperamos do historiador, Ricoeur explicar ser aquela que o permite sentir pelos homens e culturas do passado a “simpatia” a amizade necessária ao seu encontro.

¹¹ “[t]o manifest the ‘sacred’ *on* the ‘cosmos’ and to manifest it *in* the ‘psyche’ are the same thing”

¹² Essa estrutura do sonho é aquela que ele extrai dos fragmentos do passado uma profecia do nosso futuro, ou seja, a estrutura simbólica dele, que busca nos símbolos do nosso passado um apontamento para o futuro do sujeito.

por agarrar-se a “sacralização cósmica”¹³ (RICOEUR, 1968, p. 12), por aderir a tudo que não é usual, terrífico no mundo, atrativo e repelente ao mesmo tempo, que o primeiro simbolismo, o da mácula, não se esgota.

Qual é, então, esse movimento de internalização e empobrecimento do símbolo primário e mais arcaico da mácula? Ricoeur encontra-o na linguagem confessional do penitente que confessa sua “falha”, na qual ele percebe três constelações simbólicas: *mácula*, *pecado* e *culpabilidade*. Nessa dinâmica da passagem de um simbolismo ao outro está contida não só uma vida dos símbolos, como a subestrutura de significação para os mitos, que por seu lado darão significado para o pensamento reflexivo. Ou seja, tal movimento de interiorização e empobrecimento dá a base estrutural para a dinâmica dos mitos e a gravitação dos mitos chamados dualísticos ao redor do mito Adâmico.

A mácula, o simbolismo mais arcaico de todos, ainda está imersa na dimensão cósmica, na qual as hierofanias, como esfera da realidade, é que primeiro engendram, segundo Eliade (1949, apud RICOEUR, 1968, p. 11/12), o “regime ontológico”¹⁴ característico do “corrompido” (maculado – *defiled*). Ou seja, esse simbolismo está imerso em uma ordem que nossa consciência moderna, preocupada com questões de culpa individual, não consegue mais compreender: “[p]ortanto, a divisão entre o puro e o impuro ignora qualquer distinção entre o físico e o ético e segue a distribuição do sagrado e do profano que se tornou irracional para nós”¹⁵ (RICOEUR, 1968, p 27).

Este mundo é, de acordo com o teórico, “pré-ético”, ou seja, nele não existe uma ética no sentido hegeliano do termo (que é como Ricoeur emprega), de responsabilidade para com o próximo, de relação do sujeito com outro, mas nele o mundo físico e o mundo ético estão enredado um no outro. Por isso, é quase impossível entender as consequências de atos considerados maus no simbolismo da mácula, pois eles não envolvem a noção de intenção; essa noção é eminentemente do simbolismo da culpabilidade. Atos completamente inconscientes ou não relacionados aos homens estão impregnados pelo simbolismo do puro e do impuro (distinção que vai legar uma lista de ações que posteriormente se tornarão tabus e leis).

Todos os simbolismos vão ter dois traços (exceto, como veremos adiante, o da culpabilidade), um objetivo e outro subjetivo. No simbolismo da mácula, o traço objetivo é

¹³ “cosmic sacralization” (esse termo é usado pelo filósofo para se referir ao que Eliade explica por hierofanias, quando o sagrado é mostrado em um fragmento do cosmo).

¹⁴ Segundo Eliade, através das hierofanias, o sagrado se apresenta ao homem como modelo ideal, dando direção, valor e propósito ao mundo. Assim, a manifestação do sagrado funda o mundo ontologicamente.

¹⁵ “Hence, the division between the pure and the impure ignores any distinction between the physical and the ethical and follows a distribution of the sacred and the profane which has become irrational for us.”

uma espécie de inventário (repertório) de violações contra interditos, ou seja, um inventário de ações que violam coisas sagradas e por isso são más. Por ainda estar imerso nesse mundo “pré-ético”, esse inventário, em comparação ao nosso, tem uma lista vasta de faltas no que concerne aos acontecimentos no mundo (um animal que deposita seus dejetos ao lado da tenda de um homem ou uma rã que pula numa fogueira), e estreita em relação às intenções de um agente. Desse traço surge a distinção entre puro e impuro, na qual a impureza “é a violação objetiva de um interdito”¹⁶ (RICOEUR, p. 27 1968), portanto, uma mácula, uma sujeira, uma mancha que nos contamina por contato (ela ainda não é medida pela imputação de um agente responsável, que será justamente um traço da *culpabilidade*). Assim, o perigo está primeiramente na presença de coisas que são proibidas e não podem ser aproximadas sem riscos quando alguém não está ritualmente preparado. O mal é externo porque não envolve uma consciência humana do ato, a impureza está no simples contato ou numa ação inconsciente ou mesmo na ação de um animal.

É o simples contato com essa impureza violadora do sagrado que desencadeia o segundo traço do simbolismo: a experiência subjetiva de um sentimento específico da ordem do “Terror”, que Ricoeur chamará de “terror ético” (RICOEUR, 1968, p. 28). Esse terror é o medo de uma vingança do sagrado por conta da impureza do homem que violou um interdito (tendo tido consciência ou não dessa violação, tendo sido o homem ou não que violou esse interdito). Por conta desse medo que o filósofo afirma que, “o homem entra no mundo ético pelo medo e não pelo amor”¹⁷ (RICOEUR, 1968, p. 28).

Esse terror ético é o que dá o primeiro esquema de causalidade do mal: se eu sofro, é porque eu errei. Segundo Ricoeur (1968, p. 31), “a própria ambiguidade da palavra “mal” é uma ambiguidade fundamentada na lei da retribuição, como esta é revelada com medo e agitação pela consciência da mácula”.¹⁸ Mas veja que essa consciência não é da culpa por ter agido mal, mas uma consciência de uma “impureza”, de uma “mácula”, de uma “sujieira” (*defilement*), que pode vir pelo simples contato com o impuro. Aqui, o homem se sente acusado indiretamente do mal no mundo, por conta de sua impureza em relação à pureza de certos lugares ou objetos ou atos.

Esses dois traços, objetivos e subjetivos, nunca serão perdidos, mas retidos e transformados em novos estágios, mas para isso eles precisam ser postos ao nível dos símbolos, e isso só acontece quando a mácula deixa de ser uma mancha literal, uma impureza

¹⁶ “the objective violation of an interdict.”

¹⁷ “[m]an enters into the ethical world through fear and not through love.”

¹⁸ “the very ambiguity of the world ‘evil’ is a grounded ambiguity, grounded in the law of retribution as it is revealed with fear and trembling by the consciousness of defilement.”

da imundície, da sujeira para ser uma mancha simbólica. Isso acontece não de modo conceitual, mas experienciado: a estrutura simbólica da mácula não é reflexiva ou representacional, mas “realizada na prática” (“*acted out*”), e essa realização se dá através dos atos de purificações que pretendem “limpar” através de lavagens, purificação pelo fogo, jogar por cima do ombro, cuspir, cobrir, enterrar. Esses “atos” simbólicos mostram que o que se quer retirar é também simbólico, é uma mancha, um algo, uma positividade, e, portanto, a pureza é uma negatividade: a ausência da impureza.

O simbolismo da mácula, por estar enraizado nas origens cósmicas é o mais rico, mas essa riqueza irá se perder ao ser retido e revivido nos simbolismos mais históricos, que compensam a pobreza simbólica e abstração de imagens por uma série de revivescências e transposições. O meio do caminho para essa internalização é o simbolismo do *pecado*.

O primeiro ponto a notar na passagem da *mácula* para o *pecado* é que este também é uma violação de um interdito, mas diferente da mácula por ser negativo: ele é um nada, uma relação rompida. Isso porque a categoria que vai reger o simbolismo do *pecado* é o do “perante Deus”, que implica uma Aliança, um Pacto entre Deus e o homem que é anterior a qualquer interdito ou lei, sendo o pecado o rompimento desse Pacto, significado pelos símbolos do *desvio* e de *estar perdido*.

Essa relação muda o traço objetivo no simbolismo do pecado: o inventário do mal, agora, consiste em uma dialética entre uma demanda infinita e um mandamento finito:

O momento profético na consciência do mal é a revelação em uma medida infinita da demanda que Deus endereça ao homem. É esta demanda infinita que cria uma distância e aflição insondáveis entre Deus e o homem. Mas como a demanda infinita não se declara em um tipo de vazio precedente, mas se aplica a uma matéria precedente, aquela dos velhos ‘códigos’ Semíticos, isto inaugura a tensão característica de toda a ética hebraica, a tensão entre uma demanda infinita e um mandamento finito¹⁹ (RICOEUR, 1968, p. 55-56).

Esse traço, no entanto, não pode ser reduzido a uma simples vitória da lei moral, pois não é o simples cumprimento da lei que salva o homem e o exime do pecado. A lei é essencial para a consciência do pecado porque o homem não pode se sentir culpado em geral; a lei torna-se “pedagógica”, ajudando o penitente a determinar como ele é pecador. Porém, ela também serve de espelho para mostrar o quanto o homem é pecador e como deve se humilhar diante de Deus. O homem é acusado de orgulho, arrogância, falsa grandeza: “pecado é a falsa

¹⁹ “The prophetic moment in the consciousness of evil is the revelation in an infinite measure of the demand that God addresses to man. It is this infinite demand that creates an unfathomable distance and distress between God and man. But as this infinite demand does not declare itself in a sort of preceding void, but applies itself to a preceding matter, that of the old Semitic ‘codes,’ it inaugurates a tension characteristic of all Hebrew ethics, the tension between an infinite demand and a finite commandment”

grandeza do domínio puramente humano”²⁰ (RICOEUR, 1968, p. 57), e Deus exige humildade do homem em reconhecer Sua soberania. Sendo assim, a fé nessa soberania se torna mais importante que o simples cumprimento das leis.

O que muda também, no pecado, é a qualidade do medo, o lado subjetivo, que se torna, agora, medo da “Ira de Deus” (RICOEUR 1968, p. 63): o homem é acusado por um Deus indignado, é ameaçado com destruição e teme essa ameaça. Essa “Ira” não transforma Deus em um deus perverso, mas ela é o semblante de Deus para o homem pecador. Além disso, a ira de Deus começa a ser decifrada na História, o símbolo do “Dia de Javé” indica esse Deus como o “Senhor da História” e sua ira não é mais aquela da vingança dos tabus. O dia de Sua ira é revelado pela profecia, e esta consiste sempre em decifrar o futuro. O profeta predica a destruição, mas também uma promessa, uma salvação: e evento será destrutivo, mas essa destruição será salvadora.

O simbolismo do pecado se alimenta desses dois polos, mas, assim como no esquema da mácula os símbolos são encontrados apenas através dos ritos de purificação, aqui é preciso o simbolismo da redenção. Com o simbolismo, por exemplo, do “retorno”, há, no lado objetivo, primeiro uma negatividade – rompendo com o simbolismo da mácula –, pois o pecado é um desvio do caminho certo, a errância, o estar perdido, que encontra seu evento histórico e significativo na perambulação do povo de Deus pelo deserto. O pecado é um nada, um vazio na relação do homem com Deus, pois Ele se retira da presença do pecador; encontram-se, assim, os símbolos do “sopro de ar” que remete também ao “vazio dos ídolos” (Deus não está neles), e por isso há imagens de “evaporação”, de poeira, de abandono. Pelo lado subjetivo, no entanto, há uma retomada da positividade, em que um algo de fora, aprisiona o homem, tornando-o cativo, uma força que toma conta do homem e torna-o alienado de si mesmo, distanciando-o da justiça e da sabedoria, na forma de uma possessão; quando alguém está possuído pelo mal, ele não escolhe o mal, o mal é inevitável:

É no exato coração da disposição ao mal, que tem sido chamada de *separação, rebelião, se desgarrar*, que os escritores Bíblicos discerniram uma força fascinante, agarradora e frenética. O poder de um homem é misteriosamente possuído por uma inclinação para o mal que corrompe a fonte do homem: ‘Um espírito de devassidão desencaminhou-os e eles se prostituíram, abandonando o Deus deles (Oséias 4:12)’²¹ (RICOEUR, 1968, p. 87-88, destaques meus).

Os símbolos *separação, rebelião, se desgarrar* vão dar significado a essa experiência estranha de alienação de si próprio. Essa possessão traz à tona a questão da inclinação para o

²⁰ “sin is the false greatness of purely human domination”

²¹ “It is at the very heart of the evil disposition, which has been called separation, rebellion, going astray, that the Biblical writers discern a fascinating, binding, frenetic force. The power of a man is mysteriously taken possession of by an inclination to evil that corrupts its very source: ‘A spirit of debauchery leads them astray and they go awhoring, abandoning their God’ (Hos. 4:12)”

mal, que remete a uma visão trágica do homem como não responsável pelo mal, ao mesmo tempo em que tende para ele. No mito cristão, Satã representa o mal da possessão, e a serpente (como Satã) é o monstro ctônico que sobrevive dos mitos teogônicos como símbolo do mal que está fora, removido de Deus e do homem, um símbolo para o mal inexplicável. Os três símbolos citados acima foram destacados justamente porque serão importantes no estudo da obra no capítulo seguinte.

Por fim, chega-se, agora, ao ponto em que a mácula se torna totalmente interiorizada, perdendo mais um pouco de sua riqueza. Porém, é sua sobrevivência nesse estágio que possibilita a visão trágica de um homem ao mesmo tempo responsável pelo e cativo do mal. A culpabilidade inaugura um novo estágio: se o pecado era um momento ontológico da falha, designando uma situação real do homem perante Deus, sem importar a consciência que se tinha dele, a culpabilidade inaugura o momento subjetivo, em que a tomada de consciência dessa situação real leva a uma relação de perante si mesmo e não mais perante Deus: “enquanto o pecado é real mesmo quando não é conhecido, a culpabilidade é medida pela consciência do homem de ser o autor de sua própria falta”²² (RICOEUR, 1974, p. 292). Não é de se estranhar, então, que o traço objetivo não apareça no simbolismo da culpabilidade, apenas o subjetivo. Agora o homem mede sua culpa, conforme considera seu ato uma falta ou não, pois é a “‘consciência’ que agora se torna a *medida* do mal em uma experiência completamente solitária [...]; culpabilidade expressa acima de tudo a promoção da ‘consciência’ como suprema”²³ (RICOEUR, 1968, p. 104).

A culpabilidade se emancipa da mácula e do pecado, e, ao mesmo tempo, herda o simbolismo primordial deles. Primeiro, a culpabilidade já se encontra na mácula, é contemporânea dela: o medo que é sentido na mácula é um anúncio da punição, e esse mesmo castigo antecipado, internalizado e já pesando na consciência, é a culpabilidade. Porém, nesse momento ela ainda é subordinada, pois o homem não precisa ser o autor do mal para sentir o peso de suas consequências, ele é ritualmente impuro e isso o sobrecarrega com a falta. No entanto, a culpabilidade rompe com a mácula porque não está mais em primeiro plano uma violação objetiva de um interdito e a vingança advinda dessa violação, mas o uso errado da liberdade, sentido como uma diminuição interna do valor do eu. Há uma inversão na relação entre culpa e castigo: esta não surge mais do castigo engendrado pela vingança, mas a diminuição do valor da existência é a origem do castigo e o exige como cura, remendo.

²² “[w]hereas sin is real even when it is not known, guilt is measured by man’s awareness of it in becoming the author of his own fault.”

²³ “it is ‘conscience’ that now becomes the *measure* of evil in a completely solitary experience”

Segundo, há o movimento do pecado à culpabilidade que contém uma mudança de direção mais complicada. O sentimento de pecado já é um sentimento de culpa, sendo esta uma internalização daquele. Surge uma dupla mudança: primeiro, a individualização da culpa rompe com a noção comunal, e o “nós”, do pecado, torna-se “eu”; segundo, surge a noção de graus, se o pecado é uma situação qualitativa, ou você é ou não é pecador, a culpabilidade é quantitativa, tem quantidade intensiva, capaz de ser mais ou menos. Na culpabilidade, não se está mais sob a medida de Deus, mas sob a medida do homem.

Essas mudanças dos estágios anteriores para a culpabilidade leva esse simbolismo a seguir três direções: primeiro, a experiência da imputação penal dos gregos e a importância da cidade como legisladora, como a nova categoria que se opõe às faltas dos homens, e que, através da medida de penas, avalia a falta (contra os deuses ou contra outra pessoa, voluntária ou involuntária) e seu respectivo castigo; a lei da retribuição coletiva, vinda de Deus, dá lugar à lei da retribuição pessoal, vinda do homem, e o medo de uma punição não vem mais de um desenvolvimento irracional de ansiedades, mas de uma consciência de ser a causa, o agente, o autor. O segundo caminho é a experiência da “consciência escrupulosa” dos fariseus que polariza a falha entre o “perverso” e o “justo”. A “escrupulosidade” é o ponto avançado da culpabilidade porque leva ao extremo a imputação pessoal do mal. Os Fariseus introduziram a noção de uma vida digna através do cumprimento da lei, e um sistema de mérito e recompensa: o homem que serve e agrada a Deus tem seu caráter aprimorado, e isso não é meramente externo, mas é algo anexado a sua personalidade; seu valor aumenta, ele está separado dos outros homens como o puro se separa do impuro. Se o valor do homem justo aumenta, o valor do homem perverso diminui, e, se objetivamente o pecado é uma transgressão, subjetivamente a culpabilidade é a perda de valor, é a perdição em si. Porém, a “consciência escrupulosa” acaba por levar a uma praticidade que não é boa, pois a vontade de obedecer radicalmente às leis afasta o homem da verdadeira relação com Deus. Ao que chegamos ao terceiro caminho, o “impasse da culpabilidade” ou “o inferno da culpabilidade”, que é a “praga da lei”: “[a] observância da lei não é nada se não for total e completa; mas nós nunca estamos prontos: a perfeição é infinita e os mandamentos são ilimitados em número. O homem, então, nunca será justificado pela lei; ele seria se a observância pudesse ser total”²⁴ (RICOEUR, 1968, p. 140). Essa é a visão paulina da consciência da miséria do homem sobre o regime e o trabalho da lei: a busca por satisfazer as demandas da lei é má em si, e, se a

²⁴ “The observance of the law is nothing if it is not whole and complete; but we are never done: perfection is infinite and the commandments are unlimited in number. Man, then, will never be justified by the law; he would be if the observance could be total”

vontade de obedecer à lei nunca pode ser satisfeita, então o homem é sempre culpado, e a lei em si é uma fonte de pecado.

Essa última direção que a experiência da falha (sob o regime da culpabilidade) segue, mostra que a mancha acaba sobrevivendo nesse estágio, através da interiorização do inferno: “esmagada pela lei que ela nunca conseguirá satisfazer, a consciência se reconhece cativa na sua própria injustiça e, ainda pior, na mentira de sua pretensão a justiça adequada”²⁵ (RICOEUR, 1974, p. 292). A total interiorização da mácula internaliza o cativo do pecado e a infecção da mancha, fazendo o homem se sentir acusado por sua própria consciência, transformando a lei em um “peso”, um “fardo” para essa consciência. Esses dois símbolos também vão representar a própria consciência por sua incapacidade de cumprir a lei. Como bem diz Ricoeur, na conclusão da primeira parte de *The Symbolism of Evil*, a culpabilidade não pode expressar-se a si mesma a não ser pela linguagem indireta do “cativo” e “infecção”, herdados dos estágios anteriores. Como afirma Ricoeur (1968, p. 152) “assim, os dois símbolos são transpostos ‘para dentro’ para expressar a liberdade que escraviza a si mesma, afecta a si mesma e infecta a si mesma por sua própria escolha”²⁶. Tal estágio do simbolismo possibilita a visão ética do mundo, que coloca o mal como problema da nossa liberdade, sendo esta incapaz de sempre escolher o caminho certo, estando sempre propensa a fazer o mal.

Essa noção da liberdade que se escraviza é o conceito do “servo arbítrio”, que Ricoeur desvenda no final do círculo de símbolos; um conceito que, assim como o de “pecado original”, já se encontra no nível da especulação, e recebe todo seu significado do simbolismo do mal. O itinerário, porém, ainda não se completou, pois essa estrutura dinâmica da internalização da mácula nos outros símbolos, essa estrutura de exterioridade e interioridade do mal é o que dá significado também aos mitos do início e do fim do mal, que Ricoeur vai chamar de símbolos secundários.

1.3. SÍMBOLOS SECUNDÁRIOS

²⁵ “[c]rushed by the law which it shall never satisfy, consciousness recognizes itself captive in its own injustice and, even worse, in the lie of its pretension to justice proper.”

²⁶ “[t]hus both symbols are transposed ‘inward’ to express a freedom that enslaves itself, affects itself, and infects itself by its own choice.”

Assim como primeiro foi definido o que é símbolo, é preciso, antes de dar uma visão da dinâmica dos mitos, definir o que é mito. Enquanto símbolos são mais primitivos, são espontaneamente criados e tornam-se instantaneamente significativos, mitos são espécies de símbolos, mas desenvolvidos em forma narrativa e articulados em espaço e tempo, mesmo que esse espaço e tempo não possam ser coordenados com o nosso espaço geográfico e nosso tempo histórico. Por exemplo, o “exílio” é um símbolo primário da alienação humana, que recebe sua significação do evento histórico que foi o exílio do povo de Israel; já o exílio de Adão e Eva do paraíso é uma narração mítica que traz personagens, lugares, tempo e episódios fabulosos. Os mitos são, assim, o meio para os símbolos primários, e estes são meios para as experiências vivas de mácula, de pecado e de culpabilidade.

Porém, esse novo nível de expressão da experiência da “falha” esbarra num problema do homem moderno: aquele de reconhecer o mito como mito. O homem moderno atingiu o estágio em que mito se separa de história, e essa separação pode significar a perda da dimensão mítica, levando a uma mera interpretação racional que tenta tirar um *logos* do mito. O que Ricoeur oferece é uma opção contrária: com base mesmo nesse nosso momento em que se pode separar mito e história, deixando de lado esse pseudoconhecimento, esse falso *logos* que se busca nos mitos, é possível reconquistar a dimensão do mito como mito, aquela que mostra como, através de seus espaços, tempos, personagens e acontecimentos fabulosos, o mito pode ter uma função revelatória dos símbolos primários, deixando de ser mera explicação, para ser uma abertura, uma revelação.

Ricoeur não pretende desenvolver uma teoria geral dos mitos, mas explicar sua hipótese de trabalho em relação aos mitos do início e fim do mal. Ele, então, esboça as três funções do mito: a universalidade, pela qual o mito apresenta o homem como um universal concreto, e através dos personagens a experiência é posta em estruturas existenciais; a introdução do movimento pela narração, que traz orientação e tensão, pois a experiência do mal não é mais apenas uma experiência presente e espontânea, como nos símbolos primários, mas orientada numa história que vai do fim ao seu início; e mais fundamental ainda, a função de tentar chegar ao enigma da existência humana, qual seja? A dissonância entre a realidade fundamental do homem, inocente, criatura e ser essencial, e sua atual situação como maculado, pecaminoso e culpado, ou seja, aquele “salto” ao qual nos referimos no início, que trata da passagem de uma inocência a uma culpabilidade, e que é justamente realizada através da narração e não de uma dedução ou transição lógica.

Por fim, é importante lembrar que Ricoeur, ao estudar os símbolos e mitos do mal está falando a partir de um *lócus* filosófico específico. Ele mesmo diz que esse *locus*, no seu caso,

é a filosofia ocidental, que sempre se volta à Grécia antiga²⁷. Ao analisar mitos e símbolos, Ricoeur vai fundo na cultura grega e, por proximidade, na cultura judaica, que, segundo ele, é o primeiro e mais próximo “outro” da filosofia grega, sendo que as duas são o lugar de nascimento da existência ocidental (RICOEUR, 1968). Porém, por uma relação de lateralidade ele irá tocar em alguns elementos de culturas mais distantes, como as do oriente médio, no caso específico da cultura babilônica e seu *Enumah Elish*, mito fundamental para a análise de Ricoeur.

Como já foi dito anteriormente, assim como os símbolos primários são veículos para a experiência da falha, e sem eles essa experiência permaneceria muda, obscura e fechada em suas contradições implícitas (RICOEUR, 1968), também esses símbolos precisam de um meio para se realizar. Os mitos são esse meio, que organizam os símbolos em fatos, lugares, personagens e tempo, ou seja, em narração. Por isso, é através dos mitos que o homem pode chegar a uma compreensão global da questão do mal e, obviamente, da sua própria situação no mundo, pois os mitos nos dão uma história, uma escatologia que nos permite identificar o mal não apenas como contingência, mas como uma necessidade que leva à salvação (RICOEUR, 1974), como algo que nós começamos ao mesmo tempo em que continuamos um mal já aí. Essa noção, no entanto, só é alcançada através de uma hermenêutica que respeite a função do mito, que não quer dar um entendimento, mas desvelar um mundo. Esse mundo é justamente aquele da mácula, que aqui vai nos ajudar a entender como um único mito, aquele que Ricoeur chama de antropológico por excelência, o mito de Adão, primeiro nega os outros mitos, para depois os incorporar, repetindo assim a primeira dinâmica, em uma batalha de mitos em que cada mito é iconoclasta para com o outro (RICOEUR, 1974).

É preciso partilhar dessa dinâmica, e para isso é preciso um duplo movimento: primeiro, impor uma tipologia que organize as variedades de mitos, sempre enraizados em uma multiplicidade de narrativas e sistemas simbólicos, sem que com isso se faça qualquer violência a essa variedade de figuras simbólicas construídas por cada cultura; segundo, é preciso se movimentar de uma classificação estática para uma dinâmica dos mitos. No entanto, minha exposição aqui seguirá mais de perto a exposição que Ricoeur fez em seu ensaio *The Hermeneutic of Symbol and Philosophical Reflection I*, em *The Conflict of Interpretations* (1974), que é mais sistemática e resumida; o que serve bem aos propósitos do

²⁷ É preciso também situar Ricoeur dentro do vasto mundo da filosofia ocidental. O vasto trabalho de Ricoeur pode ser colocado, segundo alguns estudiosos, sobre a etiqueta de uma antropologia filosófica, que ele mesmo define como antropologia do “ser humano capaz”. Essa antropologia sofre uma mudança metodológica: até os anos 60, seus trabalhos encontram-se na tradição da fenomenologia existencial. Depois disso, ele volta-se para a hermenêutica, mais especificamente a hermenêutica da condição humana, que tem seus pilares em Heidegger e Gadamer.

presente trabalho, pois o foco não estará em uma análise comparativa dos mitos com a narrativa de Henry James, mas na aproximação da estrutura de significação que Ricoeur encontra e que fornece significado aos mitos, ou seja, a estrutura de internalização da mancha.

Por que, então, é necessário ver alguma coisa sobre os mitos? Porque neles, através da narração, se mostra de modo mais claro a experiência complexa e obscura do mal, na qual o homem se sente ao mesmo tempo iniciador e continuador do mal; ele é tanto o primeiro a colocar o mal no mundo, quanto é aquele que encontra um mal anterior. Essa experiência já aparece nos símbolos primários, pois a internalização da mácula no simbolismo da culpabilidade é justamente a noção de um mal externo e anterior que se tornou nosso fardo e responsabilidade. Acontece que isso aparece de modo mais claro e significativo nos mitos, na forma como o mito adâmico não só repele os outros mitos, como os internaliza em uma única figura simbólica.

Para mostrar como esse movimento funciona, Ricoeur (1974) divide os quatro mitos principais em dois grupos. O primeiro grupo é o do esquema da exterioridade, em que o mal é algo anterior e exterior ao homem. Nele estão três mitos. O primeiro deles é o mito que ele chama de “drama da criação”²⁸ (RICOEUR, 1968, p. 172), exemplificado no mito babilônico *Enuma Elish*. Nele o caos é primordial, a “origem do mal é coextensiva com a origem das coisas”²⁹ (p. 172), e a salvação é idêntica à criação, pois o que se vê é uma batalha dos primeiros deuses com o caos primordial de onde nascem os novos deuses e, só depois disso, os homens. Assim, o mal é anterior ao homem e exterior; quando o homem chega ao mundo o mal já está lá. O segundo mito ele chama de “O Deus Perverso e a Visão ‘Trágica’ da Existência”³⁰ (p. 211), que tem esse nome por causa do seu exemplo mais famoso: a tragédia grega, e que é exemplificado no *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Nele, se encontra uma teologia implícita e, talvez, inconfessável, pois o deus trágico não reconhece distinção entre bem e mal, ele é tudo e é, acima de tudo, perverso, pois ele tenta, prende e desvia o herói. Além disso, o herói trágico se vê cair numa existência que é por si só indistinguível da falha: “ele não comete a falta, ele é culpado”³¹ (RICOEUR, 1968, p. 173). Essa existência trágica aparece tanto no poder impessoal das moiras, o destino, a fatalidade e a morte, ou seja, um mal natural; como também no poder pessoal de Zeus, o ciúme, o deus que se vinga no homem, o bem e o mal nele próprio. Para Ricoeur, o homem não é culpado sozinho da húbris (o que poderia fazer do homem simplesmente culpado da ira divina), pois ela só ocorre por

²⁸ “drama of creation”

²⁹ “the origin of evil is coextensive with the origin of things”

³⁰ “The Wicked God and the ‘Tragic’ Vision of Existence”.

³¹ “he does not commit the fault, he is guilty”

causa do ciúme divino³². O terceiro é o mito órfico da alma exilada no corpo, cujo exílio é anterior a qualquer iniciação do mal por um homem livre e responsável; a alma vem de um outro plano e perambula em um corpo mau. Porém, Ricoeur mesmo explica que esse é um mito situacional que só tardiamente foi projetado em um mito de origem, e, por isso, acaba sendo marginal.

No segundo grupo, que aponta para um mal iniciado pelo homem, ou seja, não é anterior nem exterior, encontramos apenas um mito, o mito antropológico por excelência, que, para Ricoeur, é o local de preeminência onde se pode ouvir e entender melhor todos os outros mitos juntos (RICOEUR, 1968).

O mito adâmico tem esse lugar de preeminência justamente porque é com ele que os outros mitos, principalmente os dois primeiros, vão entrar em conflito, mas também onde vão ser interiorizados. Enquanto o drama da criação exclui qualquer possibilidade de uma queda e o mito trágico aponta para um homem cuja única culpa parece ter sido nascer, o mito bíblico aponta para uma queda como um evento irracional em uma criação já completa:

O mito reconta o surgimento dessa constituição maligna em um evento irracional que inesperadamente toma lugar numa criação boa. O mito comprime a origem do mal em um instante simbólico que é o fim da inocência e o começo da maldição. Através da crônica do primeiro homem é desvelado o significado da história de cada homem³³ (RICOEUR, 1974, p. 294).

Nesse trecho, está contido o resumo de todas as características desse mito: primeiro, é o mito que relaciona a origem do mal a um ancestral da raça humana, Adão não é um super-homem que cai, mas um homem como nós que se desvia; com isso, esse mito é a tentativa mais radical em separar a origem do mal da origem do bem, levando a uma distinção entre a origem radical do mal e a origem primordial do bem, e o que leva à visão do homem como o iniciador do mal numa criação boa. Sendo assim, a liberdade do homem é o poder para desfazer a si mesmo, depois de ter sido criado perfeito. Esse poder de defecção da liberdade está apenas implícito na estrutura da história, representado por um acontecimento que surge não se sabe bem de onde, e que separa um antes e um depois, um estágio de inocência de um

³² Aqui há de se ressaltar que nem eu, nem Ricoeur estamos tratando de uma teoria da tragédia grega. Acredito que possa ter ficado obscura essa parte pelo emaranhado de conceitos que foram expostos em tão poucas linhas. Mas, devido ao foco desse trabalho, que não pretende se focar na questão da tragédia, pedirei desculpa ao leitor e não entrarei em detalhes quanto a isso. Porém, é importante lembrar que Ricoeur está tratando da tragédia grega, e no caso em específico a peça de Ésquilo, como o melhor exemplo de um mito e não como o mito em si, pois a tragédia já é literatura e não mais mito.

³³ “The myth recounts the arising of this evil constitution in an irrational event that unexpectedly takes place in a good creation. It compresses the origin of evil into a symbolic instant that is the end of innocence and the beginning of malediction. Through the chronicle of the first man is unveiled the meaning of the history of every man.”

de pecaminosidade, apresentando uma espécie de salto, ou falha geológica, entre inocência e culpa.

Além disso, ainda há uma última característica muito importante: o mito que foca o “evento” da queda em um homem, um ato, um instante, também estende esse evento a outros personagens, como Eva e a serpente, e a outros episódios, como a tentação e a queda. Ou seja, se na primeira leitura há um mito que narra a origem do mal em um único e simbólico ato e, com isso, a responsabilidade única e exclusiva do homem, na segunda leitura, há uma “passagem” da inocência para a falha, que assume o sentido de uma transição insensível e não mais de uma ocorrência repentina. Essa diferença mostra como o mito Adâmico se opõe aos outros mitos e os incorpora, pois enquanto mito da cesura, do ato, da escolha maligna e do instante, ele vai contra os mitos que apontam para um mal anterior ao homem, tratando de um mal que é iniciado pelo homem, que entra no mundo no exato momento da queda, da falha da liberdade do homem. Mas enquanto mito da transição, da motivação, da tentação e do espaço de tempo, incorpora o esquema da exterioridade e anterioridade do mal, pois aponta para uma presença, um algo que tenta o homem. Esse algo, essa presença, é justamente a figura altamente simbólica da serpente, a qual, ao aparecer no mito, traz de volta a noção de um mal anterior, de um mal já aí que é mais antigo que o homem; é o “*Outro* do mal humano”³⁴ (RICOEUR, 1968, p. 295), a outra face do mal que os outros mitos tentaram recontar: um mal anterior, um mal que atrai, seduz e cega o homem.

Esse símbolo da serpente é o único, aqui, que terá maior atenção, pois ele servirá para a síntese que proporei no final desse trabalho. De acordo com Ricoeur (1968, p. 258), “a serpente simboliza algo do homem *e* algo do mundo, um lado do microcosmo e um do macrocosmo, o caos *em* mim, *entre* nós, e *fora*.”³⁵ Isso porque a serpente resume em si três projeções do mal. As duas primeiras relacionam-se ao homem diretamente: ela desperta o desejo por sempre mais, um mal infinito que é o caminho da civilização, a natureza do coração humano (sempre querer mais poder, mais conhecimento, mais prazer, mais posse); ela é também uma “quase-externalidade”³⁶ do mal, em que a tentação seria uma sedução que vem de fora, usada por nós para nos absolvermos e nos fazermos parecer inocentes ao acusar um Outro, representando a “projeção psicológica do desejo” (RICOEUR, 1968, p. 257). Nesses dois sentidos ela é a projeção da sedução do homem por si próprio, sua natureza animal incitada pelos interditos, enlouquecida pela vertigem da infinidade e corrompida pela

³⁴ “*Other of human evil*”

³⁵ “the serpent symbolizes something of man *and* something of the world, a side of the microcosm and a side of the macrocosm, the chaos *in* me, *among* us, and *outside*.”

³⁶ “quasi-externality”

preferência que o homem dá a si mesmo. Porém, ela é, também, um “externo” mais radical: ela representa uma experiência histórica de cada indivíduo de encontrar um mal “já aí”: o mal é “parte das relações inter-humanas”³⁷ (RICOEUR, 1968, p. 257/58). Há, por último, uma externalidade do mal, talvez ainda mais radical, que é uma “estrutura cósmica do mal”³⁸ (idem): a legalidade do mundo em sua relação com a indiferença às demandas éticas da qual o homem é tanto autor, quanto servo. Esse lado do mundo que nos confronta é o caos, e é simbolizado pelo animal ctônico, a serpente.

³⁷ “Evil is part of the interhuman relationship”

³⁸ “a cosmic structure of evil”

2. APARICIONISTAS X NÃO-APARICIONISTAS:

2.1. O INÍCIO

Desde sua publicação, em 1898, a novella *A Outra Volta do Parafuso*, de Henry James, tornou-se alvo de uma vasta e importante análise crítica. Já de início, destacavam-se as resenhas sobre a obra, como sendo um estudo sobre a influência do mal e do pecado no coração humano. Segundo Parkinson (2010), em 1898, na sessão de resenhas de livros do *The New York Times Saturday*, um autor anônimo compara a obra a outro grande sucesso anterior, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson. Apesar de Parkinson dizer que resenhas não tem a estatura analítica de monografias de especialistas, ele atenta para o fato de alguns desses textos já notarem a narradora da história como um “narrador não confiável”³⁹ (PARKINSON, 2010), assim como outros já perceberem a “ambiguidade” da história – questões que serão tema de debates mais tarde em artigos e ensaios de críticos. Nessa época, já se encontra uma clara divisão entre aqueles que consideravam *A Outra Volta do Parafuso* como uma história de fantasmas, na qual a narradora realmente tenta salvar as crianças (a vertente que foi posteriormente nomeada *aparicionista*), e aqueles que duvidavam da confiabilidade da narradora e da existência dos fantasmas (a vertente posteriormente nomeada de *não-aparicionista*). Mas também havia uma tentativa de análise buscando uma síntese, como no caso de Virginia Woolf, que tentou explicitar a ambiguidade da narradora sem abolir qualquer uma das visões possíveis.

O fato mais marcante desse período, que vai da data de publicação da obra até meados dos anos 30, é que os dois nomes de maior peso a escreverem sobre a obra, Harold C. Goddard ("*A Pre-Freudian Reading of the Turn of the Screw*") e Edna Kenton ("*Henry James to the Ruminant Reader: The Turn of the Screw*"), são da vertente *não-aparicionista*. O primeiro oferece uma análise detalhada da psicologia da narradora, sem, com isso, pender para uma interpretação de um mero caso psiquiátrico, pois ele nunca perde de vista os valores literários que oferecem interessantes análises da estrutura da narrativa, bem como detalhadas refutações aos argumentos *aparicionista* (PARKINSON, 2010). No entanto, é apenas o texto de Kenton que se torna conhecido ainda nos anos 20; o de Goddard – um texto que era constantemente lido para seus alunos, nessa mesma época – foi publicado apenas em 1957. Assim, os argumentos deste crítico acabam sendo ofuscados pelo ensaio de maior peso de

³⁹ “unreliable narrator”

Edmund Wilson (1934/38), considerado o mais importante dos *não-aparicionistas*, seguindo uma vertente psicanalítica e marxista, e aquele a quem as críticas *aparicionistas* vão tentar responder posteriormente.

Apesar de Wilson ser o primeiro a analisar a narradora como uma neurótica, o texto de Goddard já levantava essa possibilidade, assim como Wilson deve a Kenton o insight de que a narradora imaginava os fantasmas. A importância do texto dela, para Parkinson (2010), foi a de ser a primeiro a publicar uma declaração categórica de que os fantasmas não existem fora da cabeça da narradora. Porém, nem Kenton tinha o peso do nome de Wilson no meio literário, nem Goddard havia publicado seu ensaio antes de Wilson (PARKINSON, 2010).

O que me interessa aqui, no entanto, não é rever toda a história do criticismo de *A Outra Volta do Parafuso*, analisando profunda e extensamente todos os argumentos de cada linha – isso já foi feito por Edward J. Parkinson, em sua tese de doutorado: *The Turn of the Screw: A History of Its Critical Interpretations 1898 – 1979*; texto que vai servir de base para esse capítulo –, mas apontar para o início e o principal momento dessa divisão ocorrida entre os que analisaram a obra. Até por isso mesmo, devido ao escopo desse trabalho, não irei discutir todos os argumentos de todos os críticos que defenderam as visões *aparicionistas* e *não-aparicionistas*, mas discutirei apenas os que são considerados os dois principais nomes de cada linha, Edmund Wilson e Robert N. Heilman, eventualmente falando de algum outro crítico que trouxe argumentos importantes para cada linha.

2.2. UM BREVE RESUMO E A PRIMEIRA VISÃO

Primeiro passo a ser dado nessa direção é deixar bem claro que estou analisando essas duas vertentes em sua relação com o tema do mal. Para isso, acho que será esclarecedor, de início, resumir como cada uma das duas visões enxerga o mal, e isso foi feito por Thomas J. Bontly (1969), que nomeia a visão *não-aparicionista* de “interpretação psicanalítica” e diz que sua interpretação dos fantasmas como alucinações implicaria em “um mundo em que o mal é uma ilusão, um juízo de valor irrelevante, a externalização de forças psicológicas interiores que são, em si mesmas, nem boas nem más, mas fatos empíricos”⁴⁰ (p. 722).

⁴⁰ “a world in which evil is an illusion, an irrelevant value judgment, the externalization of inner psychological forces which are, in themselves, neither good nor evil but empirical facts.”

Se o mal é apenas uma ilusão, apenas a externalização de forças psicológicas que, em si mesmas, não são nem boas nem más, então a história seria um mero estudo de caso patológico, feito por um narrador neutro (BONTLY, 1969) – o que não exclui o fato de existir um mal interno, pois ao externalizar essas forças psicológicas, ela acaba levando Miles à morte. Quanto à vertente *aparicionista*, Bontly (1969) afirma que suas interpretações geralmente veem a história como uma alegoria moral e religiosa, em que o mal tem uma força real nos fantasmas, que claramente se liga à sexualidade. Sendo assim,

A maioria dos aparicionistas consequentemente impuseram sobre o conto tanto um fatalismo Maniqueísta, no qual o mal opera como uma força positiva e dominante nas questões humanas e no universo, ou um asceticismo puritano, em que o mal é de algum modo correlativo da carne humana⁴¹ (p. 722).

Tais características parecem relacionadas ao esquema de exterioridade do mal, como bem atestam a referência à visão maniqueísta, e ao asceticismo puritano – que pode ser visto como uma versão protestante da “consciência escrupulosa” dos fariseus, vista no primeiro capítulo, e não deixa de recorrer a uma visão paulina de pecado relacionado à carne. Bontly (1969) ainda afirma que, nas duas vertentes, os fantasmas tornam-se “*facilles*” (termo usado por Henry James, que no francês significa cordas usadas para controlar fantoches, e que ele usa em seus prefácios para se referir a um personagem cujo papel como confidente é explorado para prover o leitor com informações enquanto evita informações diretas do narrador) através dos quais críticos podem ver suas próprias filosofias, mas, muito provavelmente não a de James. A intenção do crítico é justamente buscar o acesso textual pelo qual James pretende apresentar a natureza do mal ligada ao problema sexual; para ele as duas vertentes acabaram exagerando nos seus argumentos e fugindo um pouco das evidências textuais.

Não é meu intento, aqui, em uma crítica fenomenológica – como muitas já feitas sobre a obra –, buscar qual seria o sentido ou a natureza do mal para Henry James na obra, nem, muito menos, dar uma interpretação definitiva do que é o mal na obra. O que farei é uma leitura aproximativa da obra de James e de Ricoeur mostrando como o simbolismo do mal que o filósofo investiga acaba tendo ressonâncias na obra literária, podendo, assim, se interpretar o mal nessa história como uma experiência complexa e obscura, que atinge o fundo da nossa existência. Por isso, não considero, como Bontly, um problema em transformar os fantasmas em *facilles* para uma filosofia do mal, já que não pretendo afirmar que essa é a

⁴¹ “Most of the apparitionists have consequently imposed upon the tale either a Manichean fatalism, in which evil operates as a positive, dominant force in human affairs and in the universe, or a Puritan asceticism, in which evil is somehow the correlative of human flesh.”

filosofia da obra sobre o mal. Concordo com ele que não é bom quando o texto é deixado de lado, como alguns críticos de ambas as vertentes fazem, e farei questão de chamar a atenção para isso, na exposição dos dois críticos, e me esforçarei para não correr esse risco no meu estudo no terceiro capítulo.

2.3. WILSON E HEIMLAN

2.3.1. WILSON

Edmund Wilson é o grande nome da vertente *não-aparicionista*. Seu artigo de 1934 pode até ramificar-se da tese de Edna Kenton (1924), mas a análise psicanalítica de Wilson tornou-se mais importante devido à estatura de seu nome como crítico. Sua tese, de que a preceptora/narradora sofre de uma neurose devido à repressão sexual e de que os fantasmas são alucinações suas, produziu um impacto muito profundo na história da crítica de *A Outra Volta do Parafuso*, gerando discussões que nenhum outro ensaio crítico havia gerado ainda (PARKINSON, 2010). As grandes respostas dos *aparicionistas* são geralmente dirigidas apenas ao seu artigo, inclusive a de Heilman, que se verá em seguida.

São três os argumentos de Wilson para sua interpretação: as evidências internas da história; a decisão de James em incluir a história no Volume 12 das *New York Editions* (junto com *The Aspern Papers*, *The Liar* e *Two Faces*) e o que o próprio autor escreve sobre a obra; e, terceiro, uma análise de personagens ficticiais de outras obras do escritor.

Apesar das suas considerações sobre as evidências internas serem basicamente as mesmas já feitas por Kenton e/ou Goddard – o passado religioso e provavelmente reprimido da narradora, seu envolvimento com Douglas, sua inexperiência e sua “paixão” pelo patrão –, seu artigo deve muito mais a Freud e ao uso que ele faz da simbologia do pai da psicanálise. Essas questões se evidenciam, por exemplo, na análise da importância que a narradora dá ao *pedaço de pau* que Flora segura, e ao fato de Quint aparecer numa *torre* e Jessel num *lago*, e que destacam a simbologia desses termos quanto à sexualidade. Além disso, há às evidências sobre a narradora/preceptora dadas por Douglas: a juventude, pobreza, inexperiência e paixão romântica pelo patrão. Ele cita três exemplos, a partir dessas características, da inclinação dela em precipitar conclusões: primeiro exemplo é que não há evidências, a não ser seu raciocínio, de que Miles foi expulso por algo sinistro; segundo, sua interpretação de que a razão de Miss Jessel ter partido seja algo também sinistro; terceiro, o fato de ela continuar a

ver os espíritos e a acreditar que as crianças acordam à noite para encontrá-los, apesar das explicações plausíveis delas do contrário. Aqui, devo dizer que não concordo plenamente com o fato das explicações das crianças serem plausíveis; elas me parecem possíveis, mas, mesmo para crianças, são estranhas, como, por exemplo, toda a trama armada pelos dois para que Miles saísse de casa, apenas para mostrar que ele pode ter uma má ação. Ora, mesmo que se pense ser isso “plausível”, ainda assim é preciso questionar o que Miles quer dizer ao afirmar que quer que ela o veja como “mau de verdade” (JAMES, 2011, p. 87).

Outros argumentos bem conhecidos de Wilson, e de outros *não-aparicionistas*, são de que a primeira aparição de Quint acontece quando ela está pensando no patrão, e de que só ela admite ver os fantasmas, fornecendo forte indício de que ela estaria alucinando. Quanto a um dos argumentos mais usados pelos *aparicionistas*, de que a preceptora descreve Quint sem nunca ter ouvido falar nele, e de que Mrs. Grose reconhece a descrição, Wilson argumenta que Quint e o patrão poderiam ser pessoas parecidas, e que a descrição do devaneio dela (imaginando o patrão) teria feito Mrs. Grose lembrar Quint. Aqui, novamente devo discordar de Wilson, pois esse tipo de argumentação não aponta para pistas textuais; não há nada no texto que nos indique alguma semelhança entre Quint e o patrão. Além disso, ela descreve Quint na cena em que o vê na janela, quando não há ligação alguma com o patrão. Talvez, o argumento de Goddard, quanto a isso, seja melhor: ele diz que Mrs. Grose não presta muita atenção à descrição, mas toma uma conclusão precipitada ao ouvir que a aparição não tem chapéu e usa roupas de outra pessoa. Essa conclusão de Mrs. Grose, no entanto, não confirma nem elimina a possibilidade do fantasma ser uma alucinação. Mas, nesse caso, há outro argumento de Wilson que desacredita a alta confiança que a narradora dá a Mrs. Grose para confirmar suas suspeitas, devido ao fato de que Mrs. Grose é analfabeta e uma alma simples.

Até aqui, foram vistos os argumentos internos à obra, que tentam provar que a narradora esta alucinando os fantasmas, e que eles não passam de representações de suas patologias psíquicas.

Os argumentos de Wilson partem, então, para as evidências que estão no Prefácio escrito por James. Primeiro, o autor designa sua história como uma “fairy tale” e as aparições são da ordem dos casos de bruxarias e não dos casos de pesquisa psíquica. Em relação a isso, Wilson sugere que a preceptora deve ser vista como uma inquisidora ou caçadora de bruxas, mas, a meu ver, aqui, esse argumento seria justamente a favor das críticas *aparicionistas*, e contrárias as suas, pois eliminaria a possibilidade dos fantasmas serem alucinações, sendo eles representação de uma força maligna externa. Segundo, temos a questão da narradora ser parcamente caracterizada (a isso o escritor afirma que sua autoridade é suficiente para

caracterizá-la), e que se deve distinguir entre sua recordação de obscuridades e intensas anomalias e suas explicações sobre essa recordação, que são duas coisas diferentes. Terceiro, há a afirmação de James de que ela tem autoridade, e que Wilson interpreta como sendo a implacável “autoridade” inglesa, que a permite impor sobre seus inferiores propósitos que são até mesmo totalmente errôneos e de modo algum de interesse dos outros. Por último, Wilson argumenta que na coleção das New York Editions James não coloca *A Outra Volta do Parafuso* junto com as outras histórias de fantasmas, mas junto com *The Aspern Papers* e *The Liar* (uma história de um mentiroso patológico que é protegido por sua esposa, que se comporta com a mesma “autoridade” da preceptora).

Em seguida, Wilson faz relações entre a preceptora e outros personagens das obras de James, femininos e masculinos, afirmando que ela é uma variação de um tema familiar a James: solteironas Anglo-saxônicas frustradas, e as mulheres dissimuladas, que enganam a si mesmas a aos outros sobre as fontes de seu caráter e suas emoções. Ele lista várias personagens femininas da obra do autor que, com problemas para se relacionar normalmente, inventavam desculpas para suas formas distorcidas de amor. Depois faz uma lista de personagens masculinos que perdem experiências sentimentais tanto por timidez e precaução, quanto por renúncia heroica (como o personagem de *The Beast in the Jungle*). Os casos mais sintomáticos, no entanto, são aqueles em que o efeito é ambíguo. Apesar de saber que a ironia é um elemento importante na obra de James, ainda que muitas vezes esquecido pelos leitores, Wilson sugere que em certas histórias nós ficamos em dúvida se James quer ou não que os heróis pareçam frios. Um exemplo que Wilson relaciona com *A Outra Volta do Parafuso* é *The Sacred Fount*, em que o narrador parece não ter certeza da sua própria sexualidade e, por isso, sua suposição dos fatos é falha. Assim como as suposições desse narrador parecem caracterizá-lo, as aparições caracterizam a narradora/preceptora. Interessante é que em *A Outra Volta do Parafuso*, a ambiguidade, para Wilson, mostra que James não situa a coisa toda inequivocamente em lugar algum, e que podemos considerar tudo, do início ao fim, igualmente em ambos os sentidos. O que confirmaria o debate *aparicionista/não-aparicionista*, e já abre a possibilidade de uma síntese, que eu pretendo apresentar no final.

É aqui que Wilson chega à quarta linha de sua argumentação, fazendo uma leitura da própria psicologia e vida do autor, pois, para ele, tal ambiguidade viria da própria incapacidade de James em lidar com sua sexualidade. Segundo Wilson, assim como a preceptora cabe bem na galeria de outros personagens de James, também ela e tais personagens são produtos de um homem como o escritor, podendo servir para complementar outros elementos na biografia dele e elucidar seu perfil psicológico.

Nessa linha de argumentação, Wilson divide a carreira de James em três períodos (como a maior parte dos estudiosos do autor fazem), e coloca *A Outra Volta do Parafuso* no segundo, quando o autor se decepcionou com o público, a audiência, por causa da baixa popularidade de seus romances, e após uma incursão fracassada pelo teatro. Nessa fase, há um recolhimento do autor para dentro de si, e uma diminuição da ênfase textual no típico observador central jamesiano. É através da inteligência desse observador que a história nos é confiada. A partir dessa fase, esse observador não é mais uma pessoa interessante e inteligente, mas torna-se simples, até mesmo infantil. As pessoas que rodeiam o observador em *A Outra Volta do Parafuso* tendem a assumir o valor diabólico dos espectros, que está invariavelmente conectado com as relações sexuais ocultadas e apenas adivinhadas.

Na fase seguinte da obra de James, um elemento positivo reaparece: os americanos voltam às histórias. Para Wilson, os principais receptores desse tratamento ambíguo de James são os americanos de certo tipo como ele foi. Aqui, Wilson investe numa análise que junta insights freudianos e marxistas para falar do tipo de americano retratado por James, em seu contexto social e histórico. Essa análise dos efeitos das condições sociais na psicologia individual é aplicada diretamente à personagem da preceptora. Wilson se refere a ela como a filha de um pobre pároco do interior, mas com uma consciência de classe-média inglesa, com sua implacável “autoridade”, que a permite impor sobre seus inferiores propósitos que são até mesmo inadequados. A nacionalidade inglesa da narradora não detém Wilson de incluí-la na mesma categoria dos tipos americanos estrangeiros.

Todo esse itinerário de Wilson serve para provar sua ideia de que a narradora alucina os fantasmas por ser uma jovem, inexperiente e sexualmente reprimida que não sabe lidar nem com a posição de poder na qual é colocada, nem com o amor proibido por seu patrão. Parece-me um longo e cansativo caminho, e atendo-se apenas às duas primeiras linhas de argumentação de Wilson (evidências internas e o que James escreve sobre o conto), eu concordo com Parkinson (2010) de que a importância a esse artigo foi superestimada por causa da estatura do crítico. Primeiro, ele não dá nenhuma explicação consistente de porque a preceptora, por estar atraída pelo patrão e por Miles e, por isso, alucinar os fantasmas, precisa dessas visões, com aquelas características específicas. Nesse ponto, Goddard dá uma explicação melhor, ao mostrar como ela precisa fazer um trabalho heroico e de autossacrifício para o seu patrão, e isso se combina com sua informação incompleta sobre os acontecimentos passados em Bly para formar um psicodrama mortal. Segundo, Wilson não fornece boas respostas aos argumentos *aparicionistas* (novamente como Goddard faz), e suas respostas ao fato de Mrs. Grose reconhecer a descrição de Quint, como já dito, não se baseiam em pistas

textuais. Também os argumentos baseados na análise do que James diz nos prefácios não são tão convincentes, como mostramos no caso da descrição dos fantasmas. Além disso, quando Wilson cita o próprio James a respeito da distinção entre o que ela registra de anomalias e obscuridade intensas e a explicação dela dessas obscuridades e anomalias, de que são uma coisa diferente da outra, ele, de acordo com Parkinson (2010), talvez esteja assumindo demais,

Em 1947, por exemplo, Robert Liddell apontou que a preceptora poderia estar vendo ‘demônios que assumiram a forma de Quint e Miss Jessel pra tentar as crianças’ enquanto ela erradamente ‘acredita que ela vê os espíritos que uma vez animaram os corpos terrenos de Quint e Miss Jessel’ (142). Isso não significaria que ela estava alucinando (ênfase minha)⁴²

Sendo o argumento de Liddell algo como um aparicionismo, ele remete, também, ao esquema exterior, de forças malignas tentando controlar e corromper as pessoas, e, ao eliminar a visão da narradora como alguém que alucina os fantasmas, também elimina a possibilidade do mal vir dela.

Porém, a força da interpretação de Wilson está na relação que ele faz de *A Outra Volta do Parafuso* com o resto do cânone de Henry James. Uma discussão em que a novela põe considerável luz em outros trabalhos de James e é elucidada pela perspicaz análise de outras obras do escritor e da relação com material biográfico da produção literária de James, provendo, assim, insights consideráveis nas obras, através de um profundo entendimento do processo criativo e outros processos psicológicos do escritor (PARKINSON, 2010).

Com isso, ele abre ao menos duas portas para a fusão de insights freudianos e marxistas. Primeiro a relação que ele faz da preceptora com certo tipo de americanos (tipo esse do qual o próprio James faria parte), cujos problemas psicológicos estariam parcialmente enraizados no contexto social e econômico no qual foram criados e do qual fazem parte. Wilson chama a atenção para a consciência de classe média e a “implacável autoridade inglesa”⁴³ (PARKINSON, 2010) da preceptora e seus efeitos destrutivos sobre as crianças. Também é importante notar a pobreza emocional da narradora (uma pobre filha de um pároco), que estaria relacionada à sua pobreza econômica e conseqüente falta de oportunidades – essa situação está relacionada diretamente às barreiras sociais que se colocam, por exemplo, entre ela e o patrão (Wilson não parece aventar isso, mas essas

⁴² “In 1947, for example, Robert Liddell pointed out that the governess could be seeing “devils that have assumed the form of Quint and Miss Jessel to tempt the children” while she mistakenly “believes that she sees the spirits that once animated the earthly bodies of Quint and Miss Jessel” (142). This would not mean she was hallucinating.”

⁴³ “relentless English authority”

barreiras seriam reproduzidas, de certa forma, na relação de Quint com Jessel e mesmo de Quint com Miles).

Além disso, Wilson investe em uma crítica psicanalítica que busca analisar o autor como autor, sendo assim, nunca esquecendo sua obra – ou seja, a persona do autor projetada no texto. Os processos psicológicos de James são importantes porque eles estão refletidos na psicologia dos personagens, ajudando, assim, a entender as obras literárias e sua afecção no leitor. Esse é um processo importante na análise de Wilson, conforme ele pergunta por que os leitores reagem como eles reagem, procurando por respostas nos processos psicológicos dos personagens e mensagens escondidas por seu autor, percebidas conscientemente ou não pelos leitores, e que o autor conscientemente quer que eles percebam ou não. Por essa análise, Wilson inclui *A Outra Volta do Parafuso* em um grupo pequeno de conto de fadas, “cujos símbolos exercem um poder particular pela razão do fato que eles têm escondidos por trás” (PARKINSON, 2010).

Na revisão de seu artigo em 1938, Wilson expandiu sua análise de outras obras de James, mas o principal acréscimo foi na análise de porque a psique da narradora produziu aquelas aparições em específico. No caso de Quint, especificamente (é o caso por excelência), ele argumenta que quando Mrs. Grose sugere ambigualmente que “*ele*” gostava de moças jovens e bonitas, ela estaria falando de Quint, mas a narradora o confundiria com o Patrão, achando que ele possivelmente gostava dela. Assim, ela tomaria essa pista, se identificaria com a sua predecessora, criaria a imagem de um homem usando as roupas do patrão, mas (por causa do censor freudiano) faria essa imagem parecer degradada, “como um ator”, tendo que se rebaixar para amá-la.

Esse argumento, muito mais plausível, acabou por abri portas para diversas outras interpretações bastante enraizadas em teorias psicanalíticas (algumas delas, a meu ver, criando leituras para além da obra). Uma interpretação que parece bastante plausível, e, por isso, entra nos argumentos *não-aparicionistas* usados aqui, é de Cole (1971), que, assim como Wilson, usa insights freudianos e marxistas para argumentar que a histeria da narradora não é causada pela mera repressão de amor sexual, mas por sua consciência de se encontrar em uma posição inferior demais para poder casar com o seu patrão. Assim, as aparições de Quint e Jessel representariam a relação dela própria com o patrão, mas de modo invertido (com base na ideia de “inversão antagonística” de Freud), transformando o patrão, na alucinação de Quint, que estaria na posição social inferior a ela.

De todo esse longo percurso em torno do ensaio de Wilson, é preciso manter em mente a ideia de que seus argumentos *não-aparicionistas*, bem como o de outros citados, se

relacionam com a estrutura interna do simbolismo do mal, já que apontam para um mal que vem não de fora, mas de dentro do próprio ser humano, sendo iniciado cada vez por cada um de nós. Essa noção não leva em conta um mal já aí, por isso não pode ser relacionada com uma visão trágica do mal (isso é que pretendo, ao fazer uma síntese das duas leituras). Mesmo que essas críticas *não-aparicionistas* apontem sempre para uma patologia psíquica, isso não excluiria a noção do mal interno, que vem de nós, e que, de certo modo, acaba sendo um problema da nossa liberdade, pois essas patologias são justamente advindas dos dilemas do homem ao lidar com sua liberdade.

2.3.2. HEILMAN:

Se o ensaio de Wilson acabou sendo considerado o grande primeiro texto da vertente *não-aparicionista*, gerando inúmeras repostas dos críticos *aparicionistas* e mesmo preparando caminho para a análise de críticos que buscaram a síntese entre as duas visões, a vertente *aparicionista* teve seu grande representante na figura de Robert N. Heilman, com seu texto “*The Turn of The Screw as a Poem*”, publicado em 1948. Diferentemente da parte dedicada a Wilson, o percurso pelo ensaio de Heilman será bem mais curto devido ao fato de que ele se atém única e exclusivamente a uma análise do texto, sem trazer argumentos extratextuais, como referências a outros personagens jamesianos ou tentativas de análise psicológica do autor. Isso não é nenhum demérito, muito pelo contrário, está mais próximo daquilo que eu também pretendo fazer. E, de fato, será fácil notar como muitos dos elementos que o teórico aponta no texto são questões simbólicas diretamente ligadas ao que será estudado depois.

Para Heilman, no nível da ação, a história significa exatamente o que ela diz, ou seja, que as suposições da narradora sobre o mal de Quint e Jessel, a corrupção das crianças e o retorno da morte, dos nefastos empregados, devem ser aceitos exatamente como eles parecem ser. Para ele, o plot de *A Outra Volta do Parafuso* é exatamente o mais antigo dos temas: a luta do mal para tomar posse da alma humana, sendo que a linguagem altamente simbólica e sugestiva faz da história um poema dramático (PARKINSON, 2010).

Atentando bastante à linguagem do texto, ele dá vários exemplos de referências à inocência e beleza das crianças como o início e o fim de sua degradação final, para

estabelecer que “o incorruptível... aceitou a corrupção”⁴⁴ (PARKINSON, 2010), e que o “assunto verdadeiro é a natureza dual do homem, que está um pouco abaixo dos anjos, e que ainda pode se tornar escravo no terreno do mal”⁴⁵ (PARKINSON, 2010). Assim, os fantasmas são um mal que vem sutilmente, conquistando antes de ser visto. A preceptora (para ele, assemelhando-se com Cassandra, pois suas intuições são inacessíveis a outros) é a guardiã cuja função é detectar e repelir o mal. Mrs. Grose é o ser humano comum, bem intencionado, mas que percebe apenas o óbvio. As crianças são as vítimas do mal, que, ironicamente, praticam o segredo (que sem dúvida precisam esconder), quando não segredar é essencial para a salvação.

Há, também, na história, ecos do Jardim do Éden em dois sentidos: primeiro, em que Miles e Flora tornam-se a infância da raça, como os nomes indicam: Miles, o soldado, o arquétipo masculino; Flora, a essência feminina. Mas também na mudança da linguagem para descrever a passagem de tempo e a mudança na atmosfera: do início primaveril e idílico em Bly, como se fosse um Éden, para o fim obscuro e tenebroso do outono. Essa mudança ocorre também nas crianças, que passam das imagens de luz, pureza angelical, para trevas e doença e mesmo idade avançada prematura. Ou seja, há um ciclo que vai, no exterior, do início claro e inocente para a queda escura do outono, e, no interior, da inocência juvenil para envelhecimento obscuro das crianças. Heilman cita os exemplos em que se percebe como as crianças são anormalmente adultas, especialmente a linguagem usada por Miles, ou as descrições da narradora. Ou seja, aparece aqui aquela passagem da inocência à queda, sendo que essa queda se liga à ideia de conhecimento, amadurecimento – algo comum no contexto puritano e transcendentalista de James, como aponta Ward (1961). Essa linguagem que remete ao Éden, e, portanto, ao mito Adâmico, é também usada nas descrições de Quint, pois dá a ele as características de uma serpente, e também sugere que a influência dos dois espectros é como a de um veneno que evoca o fruto proibido. Portanto, por essa linguagem que combina sugestão de influências malignas externas e mudança nas crianças, James “apresenta o mal ambos como agente (os demônios) e como efeito (a transformação nas crianças uma vez puras e inocentes)”⁴⁶ (PARKINSON, 2010). Ou seja, a mancha e o pecado, o demônio exterior e anterior, agem sobre o homem, mas é somente ao afetar o homem e se interiorizar que este vai perder sua inocência.

⁴⁴ “the incorruptible... have take on corruption”

⁴⁵ “real subject is the dual nature of man, who is a little lower than the angels, and who yet can become a slave in the realm of evil”

⁴⁶ “presents evil both as agent (the demons) and as effect (the transformation in the once fresh and beautiful and innocent children)”

Já quanto à linguagem aplicada à narradora e as palavras que ela usa, Heilman sugerem que James atribui a ela a qualidade de um salvador, não apenas no sentido geral, mas com certas associações Cristãs. Ela usa “expição”, e se vê como uma “vítima expiatória”, que passa por um “puro sofrimento”, e grande “tormento”. Desde o início ela planeja “proteger seus pupilos”, “salvar absolutamente”. É importante lembrar que Lyndenberg (1957), um dos críticos que procura sintetizar as duas leituras, percebe que é antes a própria narradora quem atribui essas palavras a ela mesma, assim como é ela quem atribui as imagens de inocência e corrupção às crianças.

Junto com as combinações de motivos literários, Heilman percebe vários traços teológicos na história, como a sugestiva cena final e sua semelhança com o rito de confissão católico, que “toma lugar no confessional”⁴⁷ (PARKINSON, 2010).

Essa cena final será, inclusive, de valor muito grande na nossa leitura, pois ela nos faz refletir sobre o que Ricoeur percebe nos ritos de purificação no esquema da mácula, mas também quanto à linguagem de confissão dos pecados. Esse tema de salvação e maldição é enriquecido por traços de especulação teológica, sobre a natureza do pecado original, por exemplo. Assim, Heilman chama atenção para a descrição da narradora sobre as crianças como “inocentes e condenadas”⁴⁸ (PARKINSON, 2010). O pecado original se encaixaria perfeitamente nessa história de duas crianças que numa existência amável e primaveril já sofrem, não relutantemente, injúrias ocultas que eventualmente as destroem.

Além disso, apesar da obra não conter nenhum velho e familiar signo que anuncie orientação religiosa, pelo menos não trechos bíblicos, figura de clérigos, invocações ou orações, Heilman reconhece alguns momentos causais de lembranças eclesiais: a história é narrada na véspera do natal, Quint aparece pela primeira vez num Domingo, e na segunda vez exatamente antes da narradora ir à igreja. Alguns desses temas, no entanto, são organizados ironicamente para imitar eventos maiores do Novo Testamento (os que vão da Sexta-Feira Santa até o Domingo de Páscoa). O confronto direto de Miles com a narradora no caminho para a igreja é o que desenlaça o movimento final com crescente tensão, e leva três dias – o que é mais marcante. A ironia está no fato de na história, a narradora assumir sua função de quase um clérigo, com uma nova e agressiva intensidade, justamente no domingo, iniciando, assim, no dia em que, no Novo Testamento, a ação termina. Três dias depois, ao falhar em tentar salvar Flora, ela termina seu ministério tentando salvar Miles. O pretenso redentor dos vivos, aqui, é chamado de ‘diabo’, pois Quint é o que volta dos mortos para

⁴⁷ “takes place in the confessional”

⁴⁸ “blameless and foredoomed”

buscar a destruição dos vivos. Ou seja, aqui, o domingo não termina triunfantemente como uma provação simbólica que começou de modo aparentemente falho na sexta, mas inicia uma luta que terminará no terceiro dia, com uma perda amarga.

Heilman não sugere que todo esse material cria algum mensagem francamente parafraseada, nem ele estaria interessado em tal mensagem. Ele quer delinear a combinação de elementos que James moldou e que dota sua história com uma atmosfera na qual nós sentimos a pressão de forças muito mais imaginativas que aquelas encontradas pelo leitor casual de ficção:

‘Na tentativa de expor esquematicamente as origens dessa pressão, nós caímos em afirmações muito mais embotadas que devemos fazer. Nós dizemos, muito francamente, que Bly ‘se torna’ um Jardim do Éden. No estudo de toda boa poesia, nós devemos resistir ao impulso de alinhar, em um nível secundário de significado, equivalentes exatos para os elementos narrativos, pois tal procedimento deriva da suposição rude de que cada parte da história é precisamente trabalhada na engrenagem em uma máquina alegórica’ (188)⁴⁹ (PARKINSON, 2010).

Ou seja, exatamente a mesma preocupação que tenho aqui e que Ricoeur diz que não se deve fazer ao interpretar símbolos e mitos: buscar um significado escondido em cada um deles, como se fossem cascas encobrendo uma alegoria. Mas então o que será feito aqui? Para essa reposta, uso as palavras de Heilman, ao dizer que, apesar de a história não poder ser reduzida a alguma mensagem parafraseada, alguma alegoria, ainda assim os padrões que se sobrepõe e se misturam de um modo não muito obscurecidos pelo “processo analítico desajeitado” são, sem dúvida, importantes para a formação da história e “qualificação do seu significado”⁵⁰ (PARKINSON, 2010).

Não pretendo, então, encontrar essas relações e ligações com o simbolismo do mal para aponta-las como o significado alegórico da história, mas mostrar que a leitura desse texto literário permite a problematização do mal, *em relação com, junto a* (e nunca *por cause de*) esses símbolos e elementos míticos que Ricoeur encontra. Tudo isso mostrando que a literatura problematiza o mal, questiona e traz possibilidades de leitura, mas não dá respostas, pois, como bem mostrou Ricoeur, o mal tem um fundo insondável.

Para Parkinson (2010), o ensaio de Heilman pode ser categorizado como exemplo de crítica que se preocupa com padrões de linguagem, tais como motivos, imagem, símbolos e arquétipos. Ele parece se encaixar numa crítica que segue um reconhecimento de símbolos e

⁴⁹ “‘In attempting to state schematically the origins of that pressure, we fall into much more blunt statements that we ought to make. We say, too forthrightly, that Bly ‘becomes’ a Garden of Eden. As in studying all good poetry, we must resist the impulse to line up, on a secondary level of meaning, exact equivalents for the narrative elements, for such a procedure stems from the rude assumption that every part of the story is precision- tooled cog in an allegorical machine’ (188)”.

⁵⁰ “clumsy analytical process”; “qualifying of its meaning”

imagens, e de relações entre eles, que gradualmente vão fazendo o leitor viver a experiência inerente à obra: “o poder evocativo de imagens e símbolos constantemente repetidos fazem a experiência uma parte de nossa própria consciência e sensibilidade.”⁵¹ (PARKINSON, 2010).

Através dessas imagens, símbolos e arquétipos, Heilman traz uma noção de mal diferente da visão *não-aparicionista*: o mal como uma força exterior, uma potência que nos domina, nos influencia, nos ataca de fora, que também é anterior. Junto a isso ele já antevê o que pretendo mostrar como síntese dessas duas visões, a ideia de que, apesar de exterior, o mal se internaliza, afeta o homem e torna-se também sua culpa.

⁵¹ “The evocative power of steadily repeated images and symbols makes the experience a part of our own consciousness and sensibility.”

3. A OUTRA VOLTA DO PARAFUSO: UM ESTUDO

3.1. A CULPABILIDADE

No prefácio ao Volume 17 das *New York Edition*, que contem, entre outros, *The Altar of The Dead*, *The Beast in The Jungle* e *The Jolly Corner*, Henry James discute como as histórias de fantasmas, para ele, falham na capacidade de fazer o leitor se admirar, e descreve como acredita ser a melhor forma de apresentar fantasmas ou outros acontecimentos maravilhosos:

[...] a arena mais segura para o jogo de acidentes tocantes, e mutações poderosas, e encontros estranhos, ou qualquer assunto estranho, é mais o campo [...] da segunda do que da primeira exibição deles [...], quero dizer, *eu acho que a melhor forma de mostra-los é mostrando quase que exclusivamente o modo que eles são sentidos, reconhecendo como seu principal interesse alguma impressão produzida fortemente por eles e intensamente recebida*⁵² (JAMES, 1934, p. 256, ênfase minha).

A passagem em destaque levou Parkinson (2010) e outros críticos, como Goddard, a declararem que o ponto central da interpretação dessa história é o efeito que os fantasmas têm sobre as crianças e a preceptora. Ou seja, o modo como esses personagens “sentem” os fantasmas é crucial para a análise da narrativa, e as perguntas a serem feitas seriam: as crianças conseguem ver os fantasmas ou não? A preceptora os vê ou alucina? Para os mesmo críticos, as repostas a essas perguntas estariam sob a responsabilidade dos leitores, cabendo a eles responderem, de acordo com sua interpretação, se os fantasmas são entidades objetivamente reais e más ou se existem somente na cabeça da narradora.

Como visto no capítulo anterior, dois grupos responderam diferentemente estas questões. Mas não é minha intenção aqui não assumir um ponto de vista e tentar mostrar todas as provas para afirmar qual o melhor ou verdadeiro, mas mostrar que, ao se olhar para essa história através do problema do mal, é plausível assumir as duas possibilidades como possíveis e, também, encontrar uma síntese para as duas.

Seguindo a ideia de que o ponto crucial para a análise do texto é como os fantasmas afetam as crianças e a preceptora/narradora, gostaria de iniciar esse capítulo pelo final do percurso de Ricoeur, ou seja, pelo simbolismo da culpabilidade, pois ele está diretamente ligado à personagem da preceptora. O fato de ela ser a narradora da história já se apresenta como uma pista importante, levando em conta o lugar que ela ocupa dentro da obra de Henry

⁵² [...] the safest arena for the play of moving accidents and mighty mutations and strange encounters, or whatever odd matters, is the field [...] rather of their second than of their first exhibition (...), I mean, (...) I feel myself show them best by showing almost exclusively the way they are felt, by recognizing as their main interest some impression strongly made by them and intensely received.

James. Em seu livro *Imagination of Disaster: Evil in Henry James* (1961), J. A. Ward coloca a personagem entre aqueles que compartilham o lugar do que ele chama de “Herói Ineficaz” (p. 56), os personagens que constantemente querem salvar outros: “James emprega o tema da salvação ironicamente. Ele mostra um bem aparente para dissimular o mal real” (WARD, 1961, p. 65)⁵³. Para ele, o tema foi mais ironicamente tratado e elaborado em três obras, entre elas, *A Outra Volta do Parafuso*⁵⁴, na qual “o mal é tanto desimpedido ou aumentado pela pessoa cujo papel é tentar salvar os outros da destruição” (Idem, p. 67)⁵⁵. A preceptora/narradora, assim, acaba levando as crianças para os fantasmas por causa de sua dominação superprotetora e de seu orgulho.

É necessário, por hora, deter-se no que leva a narradora/preceptora a agir dessa forma, ou seja, no sentimento de culpa, que torna a sua consciência constantemente atormentada, e que cria armadilhas para si. Há dois sentimentos distintos de culpa, se assim pode-se dizer, na narrativa. Primeiro, a culpa, como apontam os críticos *não-aparicionistas*, por causa de sua paixão proibida pelo seu patrão; segundo, uma culpa que se estabelece a partir do momento em que ela começa a duvidar da sua avaliação quanto às crianças e da relação delas com os fantasmas. Esses dois sentimentos, no entanto, são interligados, pois um é consequência do outro; é por causa de sua culpa em relação à paixão pelo patrão que ela alucina os fantasmas, e é por causa deles que ela passa a acreditar na corrupção das crianças.

Quanto à sua paixão pelo patrão, vale lembrar que essa culpa só acontece por causa do momento histórico e do contexto social em que a história se insere; os códigos morais e as leis da sociedade da época condenavam uma paixão de uma empregada pelo seu patrão, como bem nota Cole (em PARKINSON, 2010). Assim, há uma lei que “acusa” sua consciência e a faz se sentir culpada por um sentimento proibido, já que esse sentimento parece levá-la a decisões erradas, ou ao menos duvidosas:

Lembro-me de todo o início como uma sucessão de vôos e quedas, uma pequena gangorra de palpitações boas e más. Tendo me elevado, na cidade, à altura do apelo *dele*, vivi, é certo, alguns dias péssimos – dei por mim cheia de dúvidas outra vez, tive certeza de que cometera um erro (JAMES, 2001, p. 17, destaque meu).

Diante “*dele*”, o patrão, ela se sentia a altura do serviço, mas ao ficar sozinha, e, depois, ao analisar a sua “realidade” (p. 21), em Bly, ela percebe “uma extensão e um peso para os quais [ela] não estava preparada” (p. 21), que a deixa “assustada, bem como um pouco orgulhosa” (p. 21); a sua consciência, afetada por um sentimento proibido deixa-a indecisa e insegura. Além disso, a atmosfera de Bly e a convivência com as crianças também começam a

⁵³ “James employs the theme of salvation ironically. He shows apparent good to conceal real evil.”

⁵⁴ As outras duas são *The Pupil* e *The Sacred Fount*.

⁵⁵ “evil is either unimpeded or increased by the person whose role it is to try to save others from destruction.”

afetá-la de algum modo: “eram uma armadilha [...] para minha imaginação, para minha delicadeza, talvez para minha *vaidade*” (p. 30, ênfase minha), por causa do sentimento “doce” de “consideração” que ela sentia, e por aprender a se divertir e divertir os outros, algo que “não fora um dos ensinamentos” de sua “vida pequena e sufocada” (p. 30). Nota-se, nesses momentos, que a jovem filha de um pároco do interior da Inglaterra encontra-se deslumbrada por uma vida que ela não conhecia e não esperava encontrar nos seus serviços, pois o trabalho de uma preceptora, no comando da educação de duas crianças, deveria ser algo sério e árduo. Lentamente, a dúvida quanto a sua capacidade vai cedendo lugar à certeza de que ela pode, e ao sonho de que o patrão note suas capacidades.

É justamente a presença da imagem do patrão em suas elucubrações que parece definir melhor esse sentimento de culpa. É preciso lembrar que o “Mestre da casa”, o patrão, aquele que é o senhor das propriedades da família, herda do período senhorial um status quase divino, de senhor absoluto da lei e dono da verdade (no que concerne à sua propriedade e seus empregados). Gostaria de propor aqui uma leitura diferente quanto à relação dela com o patrão: não se trataria simplesmente de uma paixão romântica, mas espiritual, uma paixão quase religiosa, como a de um fiel para com seu deus. Essa imagem divinizada do patrão pode ser notada, ao longo do texto, por sua “presença” quase transcendental: ele não está ali corporalmente, mas é constantemente lembrado, e a possibilidade de chama-lo é normalmente acompanhada de uma espécie de medo e desejo: “Quando a senhora acha que *ele* vem?” (JAMES, 2011, p. 98, ênfase minha), pergunta Mrs. Grose, ao que a narradora reflete:

‘Ele’, naturalmente, era o tio das crianças, [...]; e entre nós tinha largo curso a *teoria* segundo a qual ele poderia chegar a qualquer momento para juntar-se a nosso círculo. Teria sido impossível ele dar menos estímulo a tal *doutrina*, mas, se não a tivéssemos para nos dar apoio, não teríamos proporcionado um ao outro alguns de nossos desempenhos mais notáveis (JAMES, 2011, p. 98, ênfases minhas).⁵⁶

Os termos “teoria” e “doutrina”, referindo-se a possibilidade de seu retorno, faz parecer que elas estão falando de um ser quase abstrato e poderoso, e o trecho descreve um sentimento parecido com aquele dos que acreditam em um deus que está sempre prestes a voltar, e cuja possibilidade da volta mantém a esperança dos fiéis. Essa esperança mostra que ele é lembrado como aquele que pode dar um fim a tudo. Assim, chamá-lo parece ser a última medida, aquela única e radical, que só pensamos no desespero. Esse sentido parece estar contido na palavra “tudo” do diálogo abaixo:

Por que a senhora está decidida? Mas a fazer o que?

⁵⁶ É importante frisar que no original em inglês, os termos em destaque são os mesmos: *theory* e *doctrine*. Para que não haja confusão quanto a essa questão da tradução dos termos analisados, só colocarei notas de rodapé quando achar necessário frisar uma diferença importante dos termos na tradução. Sempre que a relação do original com a tradução não se mostrar problemática, não irei colocar nenhum comentário.

Tudo
 E o que a senhora chama de ‘tudo’?
 Ora, chamar o tio delas.
 Ah, faça isso, sim, por tudo que há (JAMES, 2011, p. 111).

Nessa parte, ela já está certa de que os fantasmas querem se apoderar das crianças. Assim, quando Miles, em seguida, pede a ela que chame seu tio para os dois (a preceptora e o tio) resolverem o que fazer com ele, ela avisa-o de que ele terá de contar “certas coisas” (p. 116), pois o tio irá perguntar; quando Miles pergunta quais coisas, ela responde: “As coisas que você nunca me contou. *Para ele poder decidir o que fazer com você.*” (p. 116, ênfase minha), como se ela dissesse a Miles que se ele não se confessasse com ela, teria de se confessar direto para o tio.

Mas então, por que ela não chama logo o tio e põe fim em todo aquele sofrimento de uma vez? Porque, como eu já havia dito, a possibilidade do tio voltar é vista com esperança e temor, como se pode ver nesse mesmo diálogo que ela tem com Miles: momentos antes de a preceptora afirmar que Miles teria que contar para o tio o que não contou para ela, Miles diz que ela “vai ter que contar a ele [o tio]... que a senhora deixou cair tudo: vai ter que contar a ele muita coisa!” (p. 116). Isso parece mostrar que o garoto sabe o que o seu tio fez a preceptora prometer e que ela não quer decepcionar seu patrão. Ora, se a culpabilidade, como visto no primeiro capítulo, é a interiorização do inferno, pois a consciência se sente esmagada pela lei que nunca conseguirá cumprir e “se reconhece cativa na sua própria injustiça e, ainda pior, na mentira de sua pretensão a justiça adequada”⁵⁷ (RICOEUR, 1974, p. 292), então, a chegada patrão poderia representar justamente a sua falha em cumprir a lei. Mas que lei é essa?

Que ela não deveria nunca incomodá-lo – nunca, jamais: nem apelar para ele, nem reclamar, nem escrever-lhe a respeito de qualquer assunto; teria de enfrentar todos os problemas sozinha, receber todas as remessas de dinheiro do advogado dele, assumir toda a situação e deixá-lo em paz (JAMES, 2011, p. 15).

É esse pedido, levado tão a sério por ela, que acaba se tornando um peso, pois seria terrível não conseguir cumpri-lo. O que dá razão à ameaça de Miles na conversa. Como bem nota o professor David Bromwich, no posfácio à edição traduzida, da Penguin, de *A Outra Volta do Parafuso*, para ela “é insuportável não ter um dever a cumprir” (p. 177). Ele explica que a narradora é “uma pessoa cuja vontade fanática a torna disposta a sacrificar a felicidade e a própria vida no altar da crença no dever” (p. 179); e é isso que ela está fazendo ao aceitar o emprego e seguir o pedido do patrão (que se torna dever): “ninguém sabia – o quanto eu me orgulhava de trabalhar para ele e cumprir o combinado” (p. 91). Tal atitude, para alguns

⁵⁷ “recognizes itself captive in its own injustice and, even worse, in the lie of its pretension to justice proper”

críticos *não-aparicionistas*, especialmente Goddard e Wilson, acaba sendo uma das razões para que ela alucine os fantasmas e os transforme em seres malignos que perseguem as crianças, e que ela precisa derrotar:

Era um prazer, [...], sentir-me tranquila e *justificada*; sem dúvida, talvez, refletir também que graças à minha discrição, sóbrio juízo e meu severo senso geral de decoro, eu estava dando prazer — se é que ele pensava nisso! — àquele cuja pressão eu cedera. O que eu estava fazendo era o que ele enfaticamente esperava de mim e explicitamente me pedira, e o fato de que, no final de contas, eu me revelava capaz de fazê-lo, me proporcionava uma alegria ainda maior do que a por mim antecipada. Em suma, eu me via, confesso, como *uma jovem extraordinária*, e confortava-me a confiança de que esse fato haveria de se manifestar de modo mais público. Pois bem, era preciso mesmo ser *extraordinária* para enfrentar as coisas *extraordinárias* que em pouco tempo começaram a dar os primeiros sinais (JAMES, 2011, p. 31, ênfases minhas).

O *extraordinário* aqui é o fato de ela usar a mesma palavra para caracterizar como ela devia se portar e como seria a situação que ela enfrentaria. Levando em consideração que ela está escrevendo esse texto anos depois dos ocorridos, parece haver um trabalho de sua consciência para tentar provar (justificar) que ela tinha razão nas atitudes tomadas e, portanto, não era culpada pela tragédia que se abateu sobre as crianças. Este argumento é reforçado pelo próprio fato da narradora estar escrevendo sua história e de tê-la narrado para Douglas antes disso, pois, como explica Renaux "o homem tem uma necessidade arquetípica de contar a história de sua vida: para aliviar-se de seu sentido de culpa; para receber expiação" (1992, p. 63). Um dos mais interessantes contos da literatura, *The Cask of Amontillado*, de Edgar Allan Poe, mostra, por exemplo, como a narrativa de uma falta cometida a mais de cinquenta anos serve para tentar aliviar a angústia que aprisiona o culpado. A meu ver, em *A Outra Volta do Parafuso*, se interpretada pela vertente *não-aparicionista*, isso também ocorre.

Renaux também lembra que a narrativa elaborada pela narradora é cheia de “oscilações” e “pressão”. A primeira é uma hesitação entre acreditar na inocência ou culpa das crianças (esta questão será discutida mais a diante), e a segunda é uma pressão para se buscar a verdade, e ela exerce tal pressão através da autoridade, que vem tanto do posto que ela recebe, quanto do fato de ela ser a narradora. A autoridade é dada pelo próprio Henry James em seu prefácio (1934), e é importante para a análise que Wilson faz da personagem, como tendo uma consciência de classe média, e ao notar que a narradora/preceptora acaba por ter um efeito destrutivo sobre as crianças por causa, justamente, do uso dessa autoridade, na tentativa de provar-se à altura do desafio em que se encontra.

Nesse sentido, baseando-se no “orgulho” que ela sente (por causa da posição que aceita assumir), na necessidade em provar-se digna da tarefa exigida por seu patrão (aferrando-se à “lei” que ele a deu) e também na sua autoridade (tanto como narradora, quanto

como preceptora), é possível relacionar sua falta, com o “pecado” da *húbris*, analisado por Ricoeur (1968) na experiência penal dos gregos⁵⁸. Talvez essa seja uma possibilidade de leitura. De acordo com o teórico, no contexto específico da experiência dos gregos, o conceito de *húbris* torna-se paradoxal por deixar de ter seu sentido trágico, de orgulho exacerbado que leva à falta, passando a um sentido penal de transgressão individual e ativa. Ao se dissociar do termo trágico, a *húbris* libera um componente psicológico que a torna:

a raiz maligna da premeditação perversa, ou o que Gernet chama ‘a vontade culpada em seu estado puro, pode-se dizer’ (394), ou o que alguém pode se venturar a chamar, adiantando Kant, o mal radical, a máxima geral das máximas más (RICOEUR, 1968, p. 117).⁵⁹

Para R. P. Blackmur, citado por Bromwich, apesar de não falar em *húbris*, a narradora comete uma falta dessa natureza: *A Outra Volta do Parafuso* é justamente a história de uma “má consciência” (JAMES, 2011, p. 172), de uma consciência que está destruída, mas que quer, desesperadamente, transformar as alucinações em verdade, e, por isso, a personagem teria uma personalidade obcecada, possessiva e possuída, e os eventos da história seriam o esforço da “crueldade humana transformada em consciência e motivação” (JAMES, 2011, p. 173). Tais palavras de Blackmur, Bromwich resume como sendo “a consciência agindo no sentido de autorizar a crueldade” (Idem). Essa é certamente uma leitura possível, mas, a meu ver, demoniza demais a narradora e ignora certos elementos textuais importantes para a narrativa, que mostram não se tratar apenas de sua consciência má, ou de uma questão de crueldade, pois existem outros elementos que ajudam a ver que há em Bly algo de estranho, algo que já está ali antes dela, e com o qual ela precisa lidar.

Um desses elementos já foi acima comentado e merece uma nova análise: a relação com as leis. É preciso, para isso, resgatar as outras duas experiências da culpabilidade das quais fala Ricoeur, a consciência escrupulosa dos Fariseus, e a maldição da lei de que fala Paulo. Os fariseus, de acordo com o filósofo, são “os mais puros representativos de um *tipo*

⁵⁸ É importante esclarecer que o estudo de Ricoeur sobre a *húbris*, nesse caso, já vai além da utilização desse conceito na tragédia. Ao analisar a experiência penal dos gregos e como esse conceito é utilizado nesse contexto, Ricoeur diz estar estudando os “inícios” da consciência da culpa, mais essencial que as formas modernas das leis penais e da criminologia, ou a experiência penal dos romanos, pois estas são experiências tardias na relação com termos como impureza, impiedade e injustiça. Assim, o advento do vocabulário penal da culpabilidade para os gregos é um evento da consciência dos homens ocidentais, e está na história dos significados simbólicos que Ricoeur estuda. É a isso que o termo *húbris* se refere aqui (talvez fosse melhor retirá-lo do texto e deixar apenas “insolência” ou “orgulho”) e não exatamente ao conceito trágico, apesar de ser originado daí. O fato é que, transpor esse termo de um vocabulário específico, de um período e culturas igualmente específicos, para o Vitorianismo talvez seja uma “insolência” minha. Porém, o que quero marcar aqui é a relação desse termo com a origem de uma “psicologia da culpabilidade” (RICOEUR, 1968, p. 113), e um possível traço disso na falta cometida pela protagonista (apontada por alguns críticos), como sendo a de uma vontade má, ou dela ter uma consciência destruída pela necessidade de provar-se e de ser a autoridade.

⁵⁹ “the evil root of wicked premeditation, or what Gernet calls ‘the guilty will in its pure state, so to speak’ (394), or what one might venture to call, before Kant, radical evil, the general maxim of evil maxims.”

irredutível de experiência moral, na qual cada homem pode reconhecer uma das possibilidades fundamentais da sua própria humanidade”⁶⁰ (RICOEUR, 1968, p. 122, destaque do autor). Ora, vivendo em uma sociedade como a Vitoriana, sendo filha de um pároco e tendo sido preparada para ser uma preceptora, a experiência moral é extremamente importante para a narradora. É notável a ação dessa moralização, por exemplo, no seu diálogo com Mrs. Grose, logo após receber a carta da escola, em que ela discute com sua colega se já vira o garoto ser “mau”:

“Pelo que entendi, hoje ao meio dia a senhora deixou claro que nunca o viu fazer nada mau.”

Ela jogou a cabeça para trás; a essa altura, já havia claramente, e de modo muito franco, adotado uma atitude. “Ah, se eu nunca o vi...? Não, eu não diria *isso!*”

Senti-me abalada outra vez. “Então a senhora já o viu...”

“Já, sim, senhora, graças a Deus!”

Refleti, e aceitei. “A senhora quer dizer que um menino que nunca faz nada...”

“Não é *meu* tipo de menino!”

Apertei-a com mais força. “A senhora gosta de meninos que têm coragem de fazer travessuras?” Então, acompanhando sua resposta: “Eu também!”, exclamei com gosto. “Mas não a ponto de contaminar...”

“Contaminar?” A palavra difícil a confundiu.

Expliquei-a. “Corromper” (JAMES, 2011, p. 25/26).

Na diferença entre o uso que cada uma faz da palavra “mau” (*bad*, no original), nota-se o agir da moralização na narradora, pois ela não consegue entender que “mau” também pode simplesmente se referir a “travesso”, e já imagina esse “mau” como algo que a possa “corromper”, “contaminar”⁶¹.

Na experiência da “consciência escrupulosa”, a lei passa a ser passível de ser vivida porque não é mera lei jurídica, mas a instrução diretamente do Senhor, que leva a uma experiência radical de abdicação da liberdade de escolha em favor da lei. Essa experiência está intimamente ligada à noção de mérito e recompensa: o homem que faz o bem é agradável a Deus; o que faz o mal não o é. Esse caráter de ser agradável a Deus não permanece externo ao homem, mas é algo acrescido a sua personalidade, e o “mérito” é uma modificação da boa vontade, um aumento no valor do homem. Por isso, a consciência escrupulosa encontra felicidade em obedecer cegamente à lei de Deus. Na narrativa, o reconhecimento do patrão é a recompensa da personagem/narradora, e o pedido dele, de não o incomodar, é lei que ela deve cumprir na prática para merecer o mérito de um encontro, em que ele mostre sua aprovação: “sua aprovação. Não pedia eu mais do que isso – pedia apenas que esse alguém *soubesse*; e a única maneira de eu ter certeza de que ele sabia seria vê-lo” (JAMES, 2011, p. 32). Às vezes,

⁶⁰ “the purest representatives of an irreducible *type* of moral experience, in whom every man can recognize one of the fundamental possibilities of his own humanity.”

⁶¹ Essa análise também já foi feita por Bromwich.

esse reconhecimento já se torna mesmo certeza: “Ele nunca escrevia para os sobrinhos – isso talvez fosse egoísmo de sua parte, mas era também uma maneira de me lisonjear, manifestando confiança em mim” (JAMES, 2011, p. 99).

Em um momento em que ela precisa responder a Miles se o tio dele sabe da vida que ele está levando, ela pensa que a resposta dela – de que o tio “não se importa muito com isso” (JAMES, 2011, p.104) – pode prejudicar o patrão, mas que, por todos em Bly estarem comprometidos nisso, tal falta seria “um pecado venial” (JAMES, 2011, p. 104). O uso dessa expressão reforça ainda mais a ideia do Mestre como uma figura divina, e, aqui, mostra como a consciência “escrupulosa” da narradora tenta achar uma brecha para que sua resposta não represente um infringir da lei e, com isso, uma perda do seu valor.

Então, é possível interpretar que, para uma consciência como essa, a morte de Miles significaria uma vitória, por causa da salvação da influência maligna, e, conseqüentemente, o correto cumprimento da lei. Como diz Ricoeur (1961, p. 136), a consciência escrupulosa “é ameaçada com a abolição de sua própria intenção em obedecer em atenção à forma dessa obediência”⁶², mas isso, para o fariseu, não é visto como uma falta, pois é o preço que se paga pela grandeza. Também na narrativa, parece que o valor da narradora teria sido aumentado e ela teria sido grandiosa (como ela pensa constantemente que foi), tornando-se a pessoa maravilhosa descrita por Douglas no prefácio. Porém, isso ainda não elimina a noção de que sua consciência se sente culpada por alguma coisa, pois ainda há ainda outro elemento que é resultado dessa consciência escrupulosa.

A postura “escrupulosa” da narradora, no sentido de um apego à lei e uma vontade de cumpri-la de qualquer modo – a ponto do professor Bromwich afirmar que “vemos o caso mais perigoso que se pode imaginar da confusão entre deveres da consciência e o surgimento de uma obstinação fantástica a partir de uma paixão reprimida” (JAMES, 2011, p. 190) –, leva-a ao último caminho da culpabilidade: a “maldição da lei”. O sentimento pelo agradecimento do Mestre, descrito no prólogo: “quando ele, [...], reteve a sua mão, aliviado, encantado, agradecendo-lhe aquele sacrifício, ela já se sentira recompensada.” (JAMES, 2011, p. 15), vai manter-se pela narrativa fazendo com que a força do desejo de cumprir seu pedido e se mostrar à altura de uma obrigação como que “divina” faz com que ela tome uma atitude perigosa para uma preceptora: a decisão de não fazer nada em relação à carta de expulsão de Miles; ela não falará nada ao tio e nem ao próprio Miles, chegando a dizer que foi “*maravilhosa*” (JAMES, 2011, p. 29, ênfase minha) ao decidir isso. Uma atitude como essa,

⁶² “The scrupulous conscience is then threatened with the abolition of its own intention to obey in attention to the form of its obedience.”

para uma preceptora, vai além do mero cumprimento de um pedido especial (do patrão), porque nada a impede de resolver a questão diretamente com Miles, parece ser mesmo uma atitude irresponsável, mas tomada sob o domínio de algum tipo de orgulho:

O que me espanta, quando olho para trás, é a situação que aceitei. Eu me comprometera, com minha colega, a ir até o fim, e era como se eu estivesse sob o efeito de um *encantamento*, o qual me fazia crer que eu seria capaz de dar conta da extensão, das implicações distantes e difíceis de um tal empreendimento. Eu fora *levada às alturas* por uma grande onda de *fascínio* e piedade. Parecia-me fácil, na minha ignorância, na minha confusão, e talvez na minha *pretensão*, lidar com um menino cujo processo de educação para enfrentar o mundo estava prestes a ter início.” (JAMES, 2011, p. 29/30, ênfases minhas)

O que poderia ser esse *encantamento*, que a leva a crer que pode levar a cabo uma tarefa reconhecida por ela mesma como distante e difícil? Pode ser tanto o encantamento de seu próprio *fascínio*, quanto o encantamento da palavra de seu patrão, que a colocam sob o domínio dessa vontade de cumprir qualquer dificuldade que lhe apareça; e quanto mais difícil a tarefa, maior o reconhecimento, maior a sua recompensa.

Tal desejo lembra justamente à questão da maldição da lei. Para Ricoeur (1968), que segue o rastro do apóstolo Paulo, essa maldição é o resultado da ideia de que pelo simples cumprimento da lei o homem é capaz de se salvar, sem notar que a lei é justamente a fonte do pecado. Em uma atitude de “vontade para a autojustificação”, que Paulo chama de “‘ostentação’ na lei” (RICOEUR, 1968, p. 141), o homem se torna escravo dela e não percebe que acaba morrendo espiritualmente, pois se deixa levar por uma espécie de orgulho advindo da mera satisfação no cumprimento da lei. O orgulho da personagem, assim, nasceria de sua satisfação em estar cumprindo o desejo do patrão que vira lei para ela.

Quanto a isso, pode-se lembrar de um ponto importante da visão de Henry James sobre o mal. Segundo Ward (1961), seria uma “uma inquietação Puritana” (p. 16), na qual o que mais importa é a consciência que se tem do pecado, pois na literatura do autor, o mal não vem isolado de uma consciência pessoal, seja a consciência de um observador desinteressado, seja da pessoa culpada, seja da vítima. Mas em *A Outra Volta do Parafuso*, onde colocar a narradora? Certamente não como uma observadora desinteressada, mas seria ela a consciência culpada? De acordo com a interpretação *não-aparicionista*, sim, o que corroboraria com a hipótese aqui apresentada, de que ela narra sua história para “aliviar” sua consciência culpada. Porém, do ponto de vista *aparicionista* ela é também uma vítima, tanto quanto as crianças, de um mal exterior (esse ponto será retomado mais adiante). Junto a essa inquietação puritana, James também se liga a certas ideias transcendentalistas,⁶³ que reflete uma preocupação com a

⁶³ “James’s fiction represents, if not the synthesis, certainly the coexistence of a Puritan concern with evil and a transcendentalist concern with experience.”

capacidade do ser humano de crescer espiritual e intelectualmente pela própria experiência, enfrentando as situações da vida, enfrentando o próprio mal, seja ele lá fora ou em si. Assim, para James, o “pecado imperdoável” é “a dominação nociva de uma pessoa sobre outra”⁶⁴ (WARD, 1961, p. 11/12), ou, a “Intervenção imprópria na vida de outro é virtualmente o único pecado que interessa a James”⁶⁵ (WARD, 1961, p. 13).

Mas, novamente surge a dúvida: quem está exercendo essa intervenção imprópria ou essa dominação nociva que impede crescimento de outro como ser humano? Parecerá óbvio que é a narradora, e os críticos *não-aparicionistas* com certeza concordariam com isso. É ela quem impede as duas crianças, principalmente Miles, de crescer, não apenas por causa da morte dele, mas também ao decidir que irá mantê-lo em Bly e não encontrará outra escola; ela parece já estar impedindo o menino de conhecer mais o mundo, como ele mesmo reclama, quando conversa com ela sobre voltar para a escola, e diz que ela sabe muita coisa, mas que ele quer: ‘Bem... eu quero ver mais a vida’ (JAMES, 2011, p. 101, ênfase do autor). Ao manter Miles em Bly, ao seu lado, ela não o está protegendo, como ela bem pensa estar, mas, pelo contrário, impede que ele conheça a vida, que ele cresça e se torne um homem, sendo, assim, aquela intervenção imprópria, tão nociva que chega a ponto de levar o garoto à morte.

Porém, simplesmente afirmar que isso é argumento suficiente a favor da visão *não-aparicionista*, e que a narradora é realmente a culpada e a responsável por introduzir o mal na história é um tanto perigoso. Afinal, ela também é uma jovem inexperiente, que, como ela mesma diz, não aprendera a se divertir, nem a divertir os outros, nem a “não pensar no amanhã” na sua “vida pequena e sufocada” (JAMES, 2011, p. 30). Mas, nesse caso, quem ou o que seria a influência imprópria ou nociva sobre sua vida? Poderia ser a própria sociedade moralista e repressiva da era Vitoriana, conhecida por sua abismal divisão entre a aparente vida regrada (moralizante e virtuosa) e a vida recôndita (desregrada e desmoralizante), como bem mostram dois livros marcantes desse período, *O Retrato de Dorian Gray* e *O Médico e o Monstro*⁶⁶? Tal sociedade estaria corporificada na figura do pai, que deu a ela uma educação regrada e a manteve em uma vida fechada e reprimida, ou, quem sabe, o próprio patrão, que usa sua posição superior e sua influência para exercer um poder sobre a inexperiente menina

⁶⁴ “the harmful domination of one person over another”

⁶⁵ “Improper intervention in the life of another is virtually the only sin that interested James.”

⁶⁶ Para um estudo mais detalhado dessa questão, ver o livro de Masao Miyoshi, “The Divided Self: A Perspective on the Literature of the Victorians”, em que ele afirma que: “O homem dos noventa podia ver no compromisso do Alto Vitorianismo um pouco menos que autoengano e hipocrisia. Para cada burguês Jekyll eles prometiam esconder um troglodita Hyde.” (1969, p. 16) “The men of the nineties could see in High Victorian commitment little else than self-delusion and hypocrisy. For every bourgeois Jekyll they promised to uncover a troglodyte Hyde.”

do interior, convencendo-a a aceitar uma exigência duvidosa e um cargo acima do que ela poderia exercer. Em vários trechos da obra, a moça se mostra encantada com Bly e com a sua nova posição, ou se diz encantada, ou, ao ouvir de Mrs. Grose que o pequeno cavalheiro (Miles) irá deixá-la deslumbrada, afirma que está ali justamente para isso, e acrescenta que já havia se “deslumbrado” em Londres, justamente quando foi convencida pelo patrão a aceitar o encargo. A descrição dos dois personagens, já no prólogo (JAMES, 2011, p. 12), parece ressaltar o poder de sedução desse patrão, ela era “[...] a mais moça das várias filhas de um pároco pobre do interior, aos vinte anos de idade, quando começou a trabalhar como professora”, e ele era “[...] um homem solteiro na flor da idade, uma figura que jamais surgira, senão em sonhos e em velhos romances, diante de uma moça confusa e ansiosa, egressa de um presbitério em Hampshire”.

A insistência na inexperiência, juventude e vida religiosa do interior, parece destacar como ela poderia estar deslumbrada pelo belo e rico solteirão, cujos poderes quase que divinos exerceriam sobre ela, certamente, uma influência, tornando-a também uma vítima de uma conjunção de fatores que impedem seu crescimento. Mais uma vez, parece aberta a possibilidade de duas leituras, e ambas com fortes argumentos a seu favor.

Assim, essa consciência culpada da narradora, nesse primeiro momento, por não conseguir cumprir leis que lhe são impostas, e impostas por ela mesma (cuidar das crianças e estar à altura da posição e responsabilidade que o patrão lhe pede), por se apegar tanto a elas a ponto de não perceber ser isso que a faz errar; essa consciência sente o “peso” e “extensão” de suas obrigações.

A atitude de apego às leis leva a uma consequência que seria, segundo a crítica *não-aparicionista*, sua alucinação dos fantasmas como seres malignos, que querem se apoderar e destruir as crianças e que ela precisa derrotar. Essa situação a leva, em determinado ponto da história, a duvidar da inocência das crianças, e ter mais certezas a respeito de sua função ali: salvar Miles e Flora, que já estão sob o domínio do mal. Contudo, para ter essa certeza, a narradora tem que ter certeza da sua interpretação dos fatos, algo que ela não parece ter, pois constantemente sua consciência se vê em um embate para decidir se ela está certa e as crianças são culpadas, ou se ela está errada e as crianças são inocentes; embate que poder ser relacionado com a culpabilidade, explicada por Ricoeur (1968, p. 104): “é a ‘consciência’ que agora se torna a *medida* do mal em uma experiência completamente solitária” (ênfase do autor)⁶⁷.

⁶⁷ “it is ‘conscience’ that now becomes the *measure* of evil in a completely solitary experience.”

Ou seja, o que se verá agora é sua consciência se debatendo solitariamente para saber se o mal está realmente lá fora e, de certo modo, já se apoderou das crianças, ou se é ela que está enganada e, portanto, fazendo mal às crianças. O segundo momento da culpabilidade na história é representado por essa dúvida, que permeia seu texto a partir do momento em que ela vê Miles na rua, à noite, quando esperava ver um dos fantasmas (capítulo 10), e é resumida perfeitamente na pergunta dela, já na cena final, quando tenta fazer Miles confessar sua falta: “se ele fosse mesmo inocente, então o que seria *eu*?” (JAMES, 2011, p. 157, ênfase do autor). A pergunta que ela se faz é crucial para o embate que sua consciência trava, pois se Miles fosse inocente quanto a tudo que ela pensava ser ele culpado (de ter cometido algum mal na escola e de ter tido algum contato com o fantasma de Quint e esconder isso), então ela seria culpada. De que? De estar acusando injustamente, de estar imaginando os fantasmas, de ter feito a pequena Flora doente e estar quase fazendo o mesmo com Miles. Em resumo, de ser ela a causa do mal nas crianças.

Suas dúvidas e angústias, resumidas perfeitamente na pergunta que enuncia, mostra que a consciência da narradora, a partir do capítulo 11, começa a lutar para ter confirmações das hipóteses que levanta (as crianças veem os fantasmas e escondem isso dela), e de buscar em Mrs. Grose uma confirmação que a faça se sentir justificada: “Ela acreditava em mim, disso tinha eu certeza, por completo: caso contrário, não sei o que seria de mim, pois não me teria sido possível *suportar* tudo sozinha” (JAMES, 2011, p. 83, ênfase minha). Ora, se Mrs. Grose acreditasse nela, então ela não era louca: os fantasmas existiam e as crianças eram culpadas, e ela poderia “suportar”, pois dividiria o *peso* dessa responsabilidade, e, talvez, da culpa, com a sua companheira. Na cena em que ela e Mrs. Grose procuram a pequena Flora e que a encontram sozinha, numa das margens do lago, a narradora pretende provar a Mrs. Grose que a pequena menina estava lá para se encontrar com Miss Jessel, ao ver o fantasma da sua antecessora na outra margem, ela afirma que “o primeiro sentimento provocado em mim por essa visão foi de júbilo por ter obtido uma prova. Ela estava lá, e eu tinha razão; ela estava lá, e eu não era *má* nem louca” (JAMES, 2011, p. 129, ênfase minha). A visão do fantasma era a prova capital de que ela não era “*má*” e de que estava lutando contra uma força que se apoderava cada vez mais das crianças.

Assim, as provas que ela busca são justamente para mostrar que ela não era a autora “de sua própria falta” (RICOEUR, 1968, p. 291). O problema é que se ela estava vendo o fantasma, a sua conclusão de que a aparição provaria seu ponto de vista dependia, ainda, de que as outras duas pessoas ali, com ela, também vissem. Mas ao perceber que isso não

acontece, a moça não se sente apenas acusada por sua consciência, mas também por outras pessoas:

Vê-la, sem nenhuma contração do rostinho rosado, nem se quer fingir que olhava em direção ao prodígio que eu anunciava, porém em vez disso dirigir a *mim* uma expressão dura e séria, uma expressão absolutamente nova, sem precedente, que parecia me decifrar, acusar e julgar – isso foi algo que de algum modo converteu a própria menininha na exata presença capaz de me fazer tremer (JAMES, 2011, p. 131, ênfase do autor).

Se a própria Flora que agora a faz tremer, é porque o olhar da menina julga e acusa a preceptora. Depois, quando nem mesmo Mrs. Grose afirma ver a aparição, a narradora sente que perdeu uma batalha e fica sozinha, na margem do lago, chegando a perder a consciência por alguns segundos. Porém, mais tarde, ela consegue recuperar sua certeza, ao ouvir de Mrs. Grose que esta acredita nela, pois ouvira palavras horríveis da pequena Flora, palavras que ela só poderia dizer estando sob a influência de algum poder maior. A isso a narradora responde aliviada: “Ah, graças a Deus!”. Mrs. Grose se surpreende e a narradora explica: “assim estou *justificada!*” (JAMES, 2011, p. 138, ênfase minha).

Essa luta da consciência consigo mesma, buscando justificação de outras pessoas para provar a sua inocência, está ligada a uma das duas características que Renaux (1992) identifica como oscilação: “sua hesitação até quase o final, entre acreditar serem as crianças inocentes ou culpadas” (p. 61). Essas oscilações, que permeiam o texto, já são caracterizadas desde o início, também segundo Renaux (1992), pela imagem da “gangorra de palpitações boas e más” (JAMES, 2011, p. 17). O símbolo da gangorra se relaciona com o da balança da justiça, que simbolizam, no texto, tanto sua hesitação em acreditar na inocência, quanto o poder da sua autoridade e a pressão que ela exerce sobre os outros para impor suas interpretações e justificações (RENAUX, 1992). Mas, além disso, acho que também serve como um símbolo do peso da consciência da narradora, ao julgar a si mesma, pois, na cena em que ela lança a angustiante dúvida, ela ouve de Miles uma resposta que a leva para uma “escuridão” e não para uma “claridade”:

brotou de minha compaixão a **horrenda** possibilidade de que ele fosse **inocente**. Por um momento, aquilo me deixou **confusa, sem chão**, pois se ele fosse mesmo inocente, então o que seria *eu*? **Paralisada**, enquanto o momento durava, pela própria ideia dessa pergunta, soltei-o um pouco (JAMES, 2011, p. 157, ênfases em negrito minhas).

Ela vê como “horrenda” a possibilidade de ele ser “inocente” porque tal possibilidade a transformaria em um monstro; depois, ela fica “confusa, sem chão” com essa possibilidade e, mais ainda, “paralisada”: sua consciência luta permanentemente consigo mesma, e a simples ideia de seu erro a leva a essas sensações que lembram a de uma gangorra (ficar sem chão), ou a de uma consciência tão pesada que se paralise diante do julgamento de si mesma.

De acordo com Ricoeur (1968), a culpabilidade e a experiência da maldição da lei afetam tanto a estrutura da acusação, quanto da consciência acusada, de modo que a consciência sente “uma acusação sem um acusador, um tribunal sem juiz, e um veredito sem um autor.”⁶⁸ (p. 144). No “Tornar-se o tribunal de si mesmo é ser alienado.” (p. 145), ou seja, na passagem do pecado para a culpabilidade, há uma crise na Aliança, pois não há mais um deus acusador, mas uma acusação de si mesmo. Essa mudança na estrutura da acusação se reflete em uma consciência que não mais confessa seus pecados (experiência que afetava a pessoa como um todo), mas examina infinita e detalhadamente a pureza das intenções, a ponto de a “humilde confissão dos pecados ser substituída pela desconfiança, suspeita e, finalmente, desprezo por si mesmo e pela infâmia” (p. 145). Desse modo, aquela “horrenda possibilidade” parece um traço desse sentimento de se sentir alienada e de alimentar desconfiança, suspeita e desprezo por si e por sua infâmia, por seus atos cruéis.

Além disso, não se sabe se todo esse exame que sua consciência faz dos ocorridos acontece simultaneamente aos fatos, ou somente anos depois, quando ela está escrevendo sua história, incentivada talvez pelo poderio “maravilhoso” dessa mesma consciência. Parece-me, mesmo, que o mais próprio seria pensar que tais questionamentos da consciência só ocorram posteriormente. Quando no início, logo após a sua chegada a Bly, a narradora lembra ter ouvido um grito de uma criança, tênue e distante, e passos leves em frente a sua porta, e ela diz que tais “fantasias” não eram tão nítidas naquela época a ponto de não poderem ser descartadas, mas que “só [...] à treva de outras ocorrências subsequentes que elas *agora* me voltam à mente.” (JAMES, 2011, p. 19). O “agora” marca o momento da escrita, quando ela, solitariamente, tenta desvendar o que afinal de contas ocorrera, e se era culpada ou não, encerrando-se em uma investigação solitária a respeito do mal:

A consciência culpada é encerrada, primeiro de tudo, porque é uma consciência isolada que rompe com a comunhão dos pecadores. Ela se “separa” no exato ato pelo qual toma sobre si, e sobre si apenas, todo o peso do mal. A consciência pesada é encerrada ainda mais secretamente pela aquiescência a esse mal, pelo qual ela torna a si mesma sua própria atormentadora⁶⁹ (RICOEUR, 1968, p. 146).

Assim, as suas “oscilações”, representadas já de início na imagem da gangorra e da balança, e também nos seus sentimentos de paralização e falta de chão seriam traços representativos do peso e do fardo dessa consciência que tenta, em determinados momentos, se colocar como uma heroína: “Eu percebia agora que me fora proposto um serviço admirável

⁶⁸ “an accusation without an accuser, a tribunal without judge, and a verdict without an author.”

⁶⁹ “The guilty conscience is shut in first of all because it is an isolated conscience that breaks the communion of sinners. It “separates” itself in the very act by which it takes upon itself, and upon itself alone, the whole weight of evil. The guilty conscience is shut in even more secretly by an obscure acquiescence in its evil, by which it makes itself its own tormentor.”

e difícil; e haveria grandeza em demonstrar – ah, a quem de direito – que eu conseguiria ter sucesso lá onde muitas outras jovens talvez fracassassem” (JAMES, 2011, p. 53). Mas que também se pergunta: “quem haveria de me *absolver*, quem não me *condenaria à força*, se, da maneira mais trêmula e indireta, *eu fosse a primeira a introduzir, nas nossas relações perfeitas, um elemento tão macabro?*” (JAMES, 2011, p. 87, ênfases minhas). Essas dúvidas dirigem-se não ao passado ou ao presente, mas ao futuro, dirige-se a quem for ler sua história, a alguém que a condene ou justifique suas ações. Assim, ela busca por justificação no futuro, em uma tentativa parecida com aquela que Ricoeur (1968) explica: é através do simbolismo da justificação que o peso da lei se completa, e essa justificação vem de um evento futuro, de uma escatologia, de um momento em que se é “justificado por um Outro; mais precisamente, ao ser ‘declarado’ justo, ao ser ‘contado como’ justo.” (p. 147). A narradora-escritora constantemente busca justificação não só em si mesma, mas em outros, como no olhar de Flora, na cena do lago, na palavra de Mrs. Grose, ou mesmo na “natureza” ou na sociedade:

Eu só podia seguir em frente tomando a “natureza” como minha confidente e levando-a em conta, tratando minha monstruosa provação como um esforço numa direção estranha, é claro, e desagradável, mas algo que exigia, afinal, para manter uma fachada serena, apenas outra volta do parafuso na virtude humana comum (JAMES, 2011, p. 145, ênfase minha).

Para o professor Bromwich (JAMES, 2011, p. 170), chamar a natureza como confidente é justificar-se “diante do tribunal dos sentimentos naturais”, e eu acrescentaria que tal tribunal não é outro que não a consciência, mas também que a “fachada serena” a justificaria diante da sociedade. Assim, o trecho acima também estaria sendo pensado não no momento em que tudo acontece, mas posteriormente, ao narrar os acontecimentos para um possível futuro leitor.

Se narrar sua história é tentar aliviar sua culpa, a narradora parece buscar por um alívio que é uma justificação dos seus atos, mas essa justificação só é requerida porque ela se sente culpada justamente de ter sido a “primeira”, aquela que inicia o mal, que o introduz nas crianças, por estar julgando-as erradamente. Como se verá mais adiante, essa noção de ser o primeiro, o iniciador, é fundamental no mito adâmico e na visão trágica do mal, em que o homem se vê iniciador ao mesmo tempo em que continua um mal já aí. Porém, para se chegar a esse ponto, deve-se primeiro analisar como o mal exterior aparece na obra, através de uma relação com os simbolismos da mancha e do pecado.

3.2. A MANCHA E O PECADO

Na primeira parte desse capítulo, a discussão foi aberta com uma citação do próprio James falando de sua obra, em um de seus prefácios. Gostaria de usar do mesmo artifício para introduzir a discussão sobre o mal exterior e os simbolismos da mancha e do pecado:

[...], eu reconheço novamente, que Peter Quint e Miss Jessel não são ‘fantasmas’ absolutamente, como nós agora conhecemos fantasmas, mas goblins, elfos, duendes, demônios livremente construídos como aqueles dos velhos julgamentos por bruxaria; se não, mais agradavelmente, fadas da ordem do lendário, cortejando suas vítimas para vê-las dançar sob a lua⁷⁰ (JAMES, 1934, p. 175).

Essa imagem que ele dá das aparições é de algo mais místico do que apenas fantasmas. Fantasmas são menos independentes e não têm a mesma ação que tais criaturas, que são como espíritos maus, cujo poder vem de outro mundo; são normalmente apenas aparições, cujo poder é simplesmente uma presença que não tem ação ou prática. Deve-se acrescentar que para James, *A Outra Volta do Parafuso* “era uma ação, desesperadamente, ou não era nada”⁷¹ (JAMES, 1934, p. 174). O autor, ao afirmar isso, está discorrendo sobre aparições conhecidas naquela época pelos registros psíquicos, e reclamando que pouca coisa acontece, ou na maioria das vezes, nada acontece nessas aparições, eles são “tão pouco dramáticos [...]”⁷² (JAMES, 1934, p. 174). O leitor pode estranhar, achando que os fantasmas da história se parecem muito mais com aqueles criticados pelo autor do que com esses agentes que ele afirma serem. Pois bem, talvez, para se entender melhor essa afirmação é preciso completá-la com aquela, do início desse capítulo, em que James afirma que o melhor modo de apresentá-los é mostrar como eles são sentidos pelos outros personagens, a impressão que eles causam. É nesse sentido que ele parece reclamar dos fantasmas que aparecem nos casos clínicos registrados, pois lhe parece que eles não causam grandes impressões nas pessoas a quem se mostram (JAMES, 1934). Desse ponto de vista, nota-se que Quint e Jessel são agentes poderosos, pois a impressão que eles causam, principalmente na narradora, não é nada simples e parece ser justamente a causadora do “ar de Maldade” (p. 175), que seria a obrigação deles exalar.

Para além de serem alucinações dela, portanto, eles podem representar um mal exterior e anterior a ela, que paira naquele ambiente, marcando-o como impuro, trazendo impureza para as crianças, e tornando-se um risco de impureza para ela. Nesse sentido, eles se relacionam ao simbolismo da mácula, mesmo que esse seja um simbolismo ligado a um momento pretérito da consciência do homem e representaria justamente o que Ricoeur (1968,

⁷⁰ "This is to say, I recognise again, that Peter Quint and Miss Jessel are not "ghosts" at all, as we now know the ghosts, but goblins, elves, imps, demons as loosely constructed as those of the old trials for witchcraft; if not, more pleasingly, fairies of the legendary order, wooing their victims forth to see them dance under the moon."

⁷¹ "was an action, desperately, or it was nothing."

⁷² "Recorded and attested "ghosts" are in other words as little expressive, as little dramatic"

p. 25) explica como o “[m]edo do impuro e ritos de purificação [que] estão no fundo de todos os nossos sentimentos e todos os nossos comportamentos em relação à falta”.⁷³ Dessa forma, o medo da narradora quanto a uma possível “falta” das crianças e sua busca por purificá-las, se insere nesse contexto, bem como o medo que ela tem de que os fantasmas – como se fossem justamente seres de outro mundo, demônios capazes de levar as crianças a andar sob a lua – estejam ali para corromper as crianças e torná-las impuras, fazendo com que a própria narradora se torne impura. Esse seu medo aparece de início, no diálogo já citado aqui, em que ela pergunta a Mrs. Grose se essa já vira Miles sendo “mau”. O significado que ela dá à palavra, aqui, é visto através do receio de que o menino possa “contaminar”, “corromper” (JAMES, 2011, p. 26), e, portanto, se liga à concepção da mácula como “uma coisa que infecta por contato” (RICOEUR, 1968, p. 29).

Parece-me que o primeiro elemento interessante, quanto a essa noção de uma coisa que infecta, é a própria atmosfera de Bly. Sigrid Renaux (1992) dedica-se a desvendar alguns simbolismos da atmosfera do lugar, destacando não só a forma labiríntica da casa e dos jardins, como também sua beleza edênica e a boa impressão que a propriedade causa à narradora no início:

Lembro-me que me causaram uma impressão muito agradável a fachada larga e límpida, as janelas abertas com cortinas novas e as duas empregadas olhando para fora; lembro-me do gramado e das flores de cores vivas e do ruído das rodas de meu cabriolé sobre o cascalho e do aglomerado de copas de árvores as quais gralhas voavam em círculos e grasnavam no céu dourado. Havia na cena uma grandeza que a tornava algo bem diverso do meu pobre lar (JAMES, 2011, p. 19).

A beleza do lugar, bem como das crianças criam o cenário de “um castelo romântico” (JAMES, 2011, p. 22): “Tudo se resumia ao romantismo do quarto das crianças e à poesia da sala de estudos” (JAMES, 2011, p. 37), que colaboram para que a narradora se encante com sua nova situação, de modo que ela constantemente se diz “encantada”, “enfeitiçada”, “arrebataada”. Resgatando aqui aquele momento, já visto anteriormente, quando ela diz aprender a divertir e se divertir, parece-me que Bly atua também como uma influência sobre ela, como um lugar quase sagrado, não maculado, habitado pelos dois seres angelicais (as crianças): “Não tinha ela [a casa] o nome conspurcado nem má fama” (JAMES, 2011, p. 51), afirma Mrs. Grose. Porém, a imagem da casa vai mudar aos seus olhos quando, já mais velha e mais experiente, ela escreve a história: “a propriedade agora me pareceria bem diminuída” (JAMES, 2011, p. 22).

⁷³ “Dread of the impure and rites of purification are in the background of all our feelings and all our behavior relating to fault.”

Assim, enquanto sob a influência das crianças e da sua nova condição, Bly era romântica e edênica, para a mulher mais experiente tornou-se “uma casa grande, feia e antiga, porém habitável, guardando alguns traços de um prédio ainda mais velho, substituído em parte, desusado em parte” (JAMES, 2011, p. 22). De acordo com Renaux (1992, p. 52), o próprio nome Bly “remete, por similaridade, a ‘sky’ e, por contiguidade, a ‘blithe’ (alegre, jovial), mas também a ‘blight’ (doença, influência maléfica, desgraça)”. O simbolismo da mácula parece sobreviver nessas imagens como algo que contagia todo o ambiente da casa e que atinge não só as crianças, mas também a preceptora e a todos ali, de modo a fazê-la dizer a Mrs. Grose que “o problema está neste lugar. Ela precisa sair daqui” (JAMES, 2011, p. 139), quando Flora está doente; somente “levando a menina embora daqui. Longe disto aqui” (JAMES, 2011, p. 140) é que ela poderia se recuperar, pois, como ela diz a Miles, a “viagem vai dissipar a influência” (p. 147). A casa, então, assume uma segunda característica, segundo Renaux, aquela de uma “animização”, que desde o início é representada por sons “menos naturais”, como um grito distante de criança e uns passos leves na sua porta.

Porém, parece claro que essa degradação posterior da casa está ligada aos seus habitantes maléficos, ao sentimento que ela tem de “algo indefinível vagar pela casa” (JAMES, 2011, p. 74). Esse indefinível marca bem a noção de que Quint e Jessel não são apenas demônios ou seres da tradição pagã, que tentam levar as inocentes crianças para seu mundo infernal, mas também uma coisa, um algo indefinível que mancha aquele lugar, tornando-o impuro e contaminando as crianças e até a própria narradora. Segundo Ricoeur (1968), o simbolismo da mácula, sendo o mais antigo e ainda ligado às raízes cósmicas, mantém-se vivo nos outros simbolismos, e fornece para estes (principalmente o do pecado) a distinção entre o puro e o impuro. Essa distinção aparece no traço objetivo do simbolismo da mácula; é um inventário, uma lista, de coisas que violam um interdito, sendo que o tabu relacionado à sexualidade é “característico de todo o sistema da mácula”, a ponto do teórico afirmar que “uma cumplicidade indissolúvel entre sexualidade e mácula parece ter sido formada em um tempo imemorial”⁷⁴ (RICOEUR, 1968, p. 28). A mácula da sexualidade parece uma crença que surge ainda naquele momento “pré-ético”, podendo se tornar ético, mas precedendo qualquer ética da relação de um pra com outro. A sexualidade suportaria a ambiguidade de uma mácula quase natural, o que comprovaria que mácula é nada mais do que uma mancha “*simbólica*” (RICOEUR, 1968, p. 28). Tal relação explica, inclusive, a ligação que persistiu através do tempo entre virgindade e pureza.

⁷⁴ “the inflation of the sexual is characteristic of the whole system of defilement, so that an indissoluble complicity between sexuality and defilement seems to have been formed from time immemorial.”

É de se notar, então, que as suspeitas sobre o que havia de impuro nos empregados da casa, quando vivos, fossem relacionadas à questão sexual. No diálogo do capítulo 7, quando a narradora tenta conseguir de Mrs. Grose uma explicação da natureza da relação dos dois, esta última afirma que “[h]avia tudo” (JAMES, 2011, p. 60), e que Quint era “terrivelmente ordinário” (p. 61), mais do que isso, era “insolente, confiante, estragado, depravado”, ele “fazia o que queria.”; “Com *ela?*”; “Com todo mundo” (p. 61). Quint é tudo isso porque era um mero empregado que tomava liberdades demais e, pior ainda, com uma “dama” (Miss Jessel), apesar da diferença “de nível, de situação”. Já Miss Jessel, torna-se “terrível” porque aceita tal situação, mas principalmente pelo real motivo de ela ter ido embora: “Ah, quanto a isso – sim. Ela não tinha como ficar. Onde já se viu... uma governanta! E depois imaginei... e ainda imagino. E o que eu imagino é *terrível*” (JAMES, 2011, p. 61/62). O motivo não é dito explicitamente, mas muitas interpretações foram dadas a respeito de uma possível gravidez (PARKINSON, 2010). Afinal, o que mais terrível do que imaginar que ela morrerá grávida? Porém, o que se deve destacar aqui é a possibilidade das relações entre os dois terem sido sexuais. Isso mostra como o terror do impuro acaba afetando Bly, já que inicialmente era uma casa que não tinha o nome conspurcado, nem má fama. O fato da antiga preceptora não poder ficar mais lá, pode até não ter sido uma gravidez, mas o simples contato sexual com uma pessoa de nível mais baixo que o seu. Portanto, a mancha que paira sobre Bly é a mancha de um passado impuro que agora volta a assombrar, pela presença dos dois fantasmas.

Essa relação do puro e do impuro revela-se também, e parece-me de modo ainda mais forte, nas descrições das crianças. Heilman, como foi visto no segundo capítulo, afirma que a história fala, entre outras coisas, de seres incorruptíveis que aceitaram a corrupção, e ele não está se referindo à narradora, mas às crianças. Assim, na visão dele, o tema dessa história é, também, a natureza dual do homem: seres um pouco abaixo dos anjos que podem se tornar escravos do mal. Há uma mudança na visão que a narradora tem das crianças a partir do capítulo 12, quando ela conta para Mrs. Grose que os dois não só sabem dos fantasmas como se encontram com eles e estão em conluio. Antes disso, permeiam a narrativa, imagens de beleza e pureza; Flora é uma menina “de beleza angelical”, com uma “profunda e doce serenidade das crianças santas de Rafael” (JAMES, 2011, p. 19/20), e Miles, apesar da rápida desconfiança criada pela carta de expulsão que ela recebe antes de vê-lo, não perde em nada para a irmã:

Cheguei um pouco atrasada para receber o menino e senti, ao vê-lo melancólico à minha espera diante da porta da estalagem onde a diligência o deixara, que o via, naquele instante, por fora e por dentro, no imenso brilho de *frescor*, na mesma fragrância positiva de *pureza* em que, desde o primeiro momento, eu vira sua irmãzinha. Ele era de uma *beleza incrível*, e a sra. Grose bem o dissera: tudo que não

fosse uma espécie de paixão enternecida por ele era eliminado ao se estar na presença dele. Se, naquele lugar e naquele instante, ele conquistou meu coração, foi por algo de *divino* que nunca encontrei em grau semelhante em qualquer outra criança – por seu ar inexprimível de não conhecer nada no mundo senão o amor (JAMES, 2011, p. 28, ênfases minha).

Toda sua desconfiança de que o menino poderia corrompê-la, ou contaminá-la, se esvai no exato momento da visão de sua beleza incrível, pureza, frescor e por algo de divino; não havia como não sentir a não ser ternura por aquele menino, de modo que até mesmo a culpa dele, quanto à expulsão da escola, se desmancha: “Teria sido impossível ter má reputação com uma tão grande doçura de inocência.” (JAMES, 2011, p. 28). O único sentimento que resta quanto à carta “horrenda” (p. 29) é “perplexidade” e “indignação” (p. 28/29), o que a leva a declarar a Mrs. Grose que não fará nada porque a “acusação cruel” “não se sustenta por um segundo” (p. 29). De tal modo as crianças a conquistam nesse primeiro momento, que a fazem se sentir “sob o efeito de um encantamento” (p. 29), que a fazem acreditar que esquecer a expulsão e cuidar da educação de Miles seria uma tarefa à sua altura. À medida que ela vai se acostumando com as crianças e fazendo “novas descobertas” (JAMES, 2011, p. 38), a dúvida quanto à expulsão volta, mas apenas para ser novamente dissipada:

Havia uma direção, sem dúvida, na qual essas descobertas não avançavam: uma profunda obscuridade continuava a cobrir a região do comportamento do menino no colégio. Foram-me dadas de saída, já observei, as condições para enfrentar esse mistério sem dor. Talvez até fosse mais próximo da verdade dizer que – sem uma palavra – ele próprio o havia esclarecido. Ele reduzira toda a acusação ao absurdo. Minha conclusão florescia no rubor róseo e concreto de sua *inocência*: ele era apenas *bom e belo* demais para o mundinho horrendo e *sujo* da escola, e pagara um preço por isso (JAMES, 2011, p. 38, ênfases minha).

Nesse momento, o impuro, o *sujo*, é a escola. Lá está o ambiente maculado, enquanto que Miles era bom e belo demais para aquele mundo, uma figura de pura inocência. Assim, as duas crianças aparecem como seres incorruptíveis, “incastigáveis”, “como os querubins da piada, que não tinham – moralmente, bem entendido – onde levar palmadas!” (JAMES, 2011, p. 38), ou seja, não tinham nenhuma mácula moral. Com Miles a sensação é ainda mais profunda, pois a narradora chega a ter a impressão de que “ele não tinha história” (p. 38), de que ele nunca sofrera. Isso termina por fazê-la rejeitar a possibilidade de ele ter sido castigado na escola, pois “[s]e tivesse agido *mal*, teria sido punido, e eu teria percebido a reação – teria observado a *marca*. Não encontrei absolutamente nada, e por conseguinte ele era um *anjo*” (JAMES, 2011, p. 38/39, ênfases minhas). Nota-se novamente o traço do simbolismo da mácula através da palavra “marca”, e se ele não tinha nenhuma, logo ele era um “anjo”, um ser puro e inocente; mais do que não ser mau, ele estava acima dessas coisas, pois os anjos são seres totalmente incorruptíveis e incapazes mesmo de saber o que é o mal (reforçado pela

noção de que ele não tinha história). Desse modo, a relação com crianças tão puras deixa-a “enfeitiçada” e, mesmo sabendo isso, ela afirma: “entreguei-me ao feitiço” (JAMES, 2011, p. 39), porque era “um antídoto contra qualquer dor, e eu tinha mais de uma dor” (p. 39). Ela afirma que tem recebido cartas “perturbadoras” de sua casa, e o envolvimento com as crianças a fazia esquecer isso, como se a beleza e inocência deles limpassem, pelo simples contato, alguma mácula que pairava em sua casa.

A história, no entanto, segue, e, conforme os fantasmas aparecem, a narradora começa a suspeitar do comportamento das crianças. Embora ela continue a afirmar que “entregar-me à extraordinária graça dessas crianças era uma atividade que eu podia cultivar de modo ativo” (JAMES, 2011, p. 70), pois a simples presença deles era como se uma “esponja passasse sobre as fantasias opressivas” (p. 70), ela também começa a lutar contra certo “turbamento da inocência deles” que “não podia senão – sendo eles tão cândidos e *condenados* – constituir mais um motivo para correr riscos.” (p. 70/71, ênfases minha). Surge a ideia de que elas já estão condenadas por antecipação (“foredoom”, no original em inglês, tem esse sentido de condenar antecipadamente), mas que, ainda assim, valeria correr o risco de salvá-las. Agora, então, “o encantamento imediato de meus pequenos companheiros me distraía até mesmo à *sombra* da possibilidade de que ele fosse algo calculado” (p. 71). A pureza e beleza começam a dar lugar à sombra, que acabará por se dissipar, não para provar a inocência das crianças, mas aquilo que a narradora considera um jogo planejado. No capítulo 12, após ela descobrir Miles à noite, no jardim, olhando para onde Quint havia aparecido para ela, e de ele lhe dizer que fez aquilo para mostrar que poderia ser “mau”, ela afirma para Mrs. Grose que:

as estas coisas que sempre me deliciaram, fascinaram e no entanto, no fundo, como agora percebo, estranhamente, me deixavam perplexa e perturbada. A beleza celestial dos dois, sua bondade absolutamente antinatural. É um jogo [...]; é uma tática, uma fraude (JAMES, 2011, p. 89).

A bondade e a beleza celestial deles passa a ser antinatural, não sendo mais sinal de pureza e sim de dissimulação. Interessante notar que até mesmo a beleza, uma qualidade que se considera natural e, portanto, impossível de ser fingida, é tomada como fraude. Parece que esse antinatural é algo como uma mancha que paira sobre aquilo que antes era belo. De modo que, com o irromper da crise, depois de Flora negar estar vendo Miss Jessel no lago, o que para a narradora indicaria que a menina estaria mentindo, a garota se torna feia:

Flora continuava a encarar-me com sua pequena máscara de reprovação, e mesmo naquele instante pedi a Deus que me perdoasse por parecer ver que, enquanto ela se agarrava à saia de nossa amiga, *sua incomparável beleza infantil havia de repente se esvaído, desaparecido por completo*. Já disse antes – ela estava literalmente, horrorosamente, dura; havia se tornado *vulgar*, quase *feia* (JAMES, 2011, p. 132, ênfases minhas).

Todas essas palavras que, na narrativa, apareceram como representativas do puro e do impuro (“beleza”, seja “angelical” ou “incrível”; “frescor”; “pureza”; “divino”; “doçura”; “inocência”; “sujo”; “marca”; “sombra”; “antinatural”; “vulgar”; “feia”) se aproximam do que Ricoeur (1968) destaca como um vocabulário do puro e do impuro. A mácula entra no universo humano pela fala, pela palavra, tornando a linguagem simbólica, “capaz de transmitir a emoção desperta pelo sagrado.”⁷⁵ (p. 36/37). O termo que domina esse vocabulário é a palavra grega καθαρός, que quer dizer, limpo, claro, puro, e que expressa bem a “ambiguidade de *pureza*, a qual oscila entre o físico e o ético.”⁷⁶ (RICOEUR, 1968, p. 37). Na narrativa, vê-se essa oscilação justamente em termos que indicam “beleza” física, como frescor, e os que indicam beleza interior (ou ética), como inocência, doçura, pureza; e, do mesmo modo no lado negativo, a feiura, sujeira, sombra, marca são físicos, enquanto vulgaridade e antinatureza são éticos.

Mas voltando ao que Ricoeur (1968) fala dos ritos, neles, o que é simbólico, antes das palavras, são os gestos. Segundo ele, a mácula só se torna uma mancha simbólica através dos rituais de purificação porque eles mostram aquilo, a “coisa”, que é suprimida; é o rito que exhibe o simbolismo da mácula, pois assim como o rito suprime simbolicamente, a mácula infecta simbolicamente: “mácula, na medida em que é o ‘objeto’ dessa supressão ritual, é em si um *símbolo* do mal.”⁷⁷ (p. 35). A lavagem simbólica não é produzida num ato total e direto, mas significada em signos parciais, substitutivos e abreviados de: “queimar, remover, perseguir, jogar, cuspir, encobrir, enterrar”⁷⁸ (p. 35).

Ora, um momento sintomático, na narrativa, que se aproximam de uma espécie de ritual. Heilman já notara que a cena final do embate da narradora com o fantasma de Quint se assemelha com os rituais de confissão, com palavras e gestos do padre tentando proteger seus fieis do mal que os assola. Logo após perder o embate com Miss Jessel por Flora, ela diz que ficará sozinha com Miles porque acredita que “ele quer falar” (JAMES, 2011, p. 138), e porque acredita que irá “extrair tudo dele. Ele vai me procurar – vai confessar. Se confessar, está salvo.” (p. 142). Quando os dois ficam juntos e a sós, e ela pede para Miles: “Abrir o jogo, sem rodeios. O que está na sua cabeça, você sabe.” (p. 150), tentando fazê-lo confessar várias coisas: o que acontecera na escola para ele ser expulso, se ele roubara a carta que ela escrevera para o tio e se ele via o fantasma de Quint. Inicia-se, nesse ponto, a cena final, que é marcada por uma perseguição dela à aparição de Quint: cada vez que ela faz uma pergunta a

⁷⁵ “capable of transmitting the emotion aroused by the sacred”

⁷⁶ “the ambiguity of *purity*, which oscillates between the physical and the ethical”

⁷⁷ “defilement, insofar as it is the ‘object’ of this ritual suppression, is itself a *symbol* of evil.”

⁷⁸ “burning, removing, chasing, throwing, spitting out, covering up, burying”

Miles, cuja resposta o fará confessar alguma de suas faltas, o fantasma aparece e ela tenta proteger o menino: “um golpe que de início, quando me levantei de um salto, obrigou-me a realizar o gesto puramente cego de segurá-lo, puxá-lo para junto de mim e, enquanto eu procurava apoio no móvel mais próximo, instintivamente mantê-lo de costas para a janela” (JAMES, 2011, p. 153). Na janela está Quint, e gesto mais instintivo dela é proteger Miles, quase como se o encobrisse para impedir que ele olhasse para o fantasma. Por fim, ela tenta fazer Miles expelir o nome de Quint: “‘É *ele*?’ [...] ‘O que você quer dizer com *ele*?’” (p. 159), e acaba conseguindo com que Miles finalmente diga o nome: “Peter Quint – seu demônio!” (p. 159), quase como que o fazendo cuspir o nome, como se fosse a mácula que precisava ser purificada. Porém, se isso representa sua vitória, representa também a morte de Miles. Essa morte pode ser entendida como sendo culpa dela, já que, ao forçar tanto algo não existente, ela provoca a morte do menino, ou sua vitória final, que só poderia vir com a morte do culpado, que seria Miles.

Novamente aproximando o texto de Ricoeur, vê-se que, após o julgamento, o culpado é afligido por interditos ainda mais graves que anulam a ele e sua mácula: “Exílio e morte são tais anulações do maculado e da mácula.”⁷⁹ (RICOEUR, 1968, p. 40). Desse modo, a cena final é não só uma tentativa de salvar Miles, como de salvar a ela mesma: “E se ele se salvar...”, ela diz a Sra. Grose, que complementa: “Então *a senhora* também se salva?” (JAMES, 2011, p. 142). Apesar de deixar o leitor sem resposta a essa pergunta – que de todo modo parece muito mais retórica, já que a própria Mrs. Grose já responde “Eu salvo a senhora mesmo sem ele” –, é possível interpretar que a vitória final é apenas sua, e Miles, apesar de “não mais possuído” (p. 159), acaba sofrendo o interdito do sagrado por causa de sua mácula.

Ao extirpar os dois fantasmas, pelo exílio de Flora e a morte de Miles, a narradora parece tirar a mácula da propriedade e não tanto das crianças, e, assim, salva mais a si própria. O que, de todo modo, não elimina a interpretação de que os fantasmas existem, nem de que o mal é exterior e anterior. No início de toda a parte final, ainda no capítulo 22, quando Miles chega à sala de jantar e vê o “carneiro assado” sobre a mesa e fica olhando diretamente para o animal, “parecendo prestes a pronunciar sobre ele um comentário jocoso” (JAMES, 2011, p. 146), parece haver aí uma metáfora do carneiro que precisa ser sacrificado para salvar os outros: Miles é esse carneiro que precisa dar a sua vida para que Bly, a narradora e, quem sabe, até mesmo Flora, sejam salvos. Portanto, apesar de Heilman destacar como ela refere a

⁷⁹ “Exile and death are such annullments of the defiled and of defilement.”

si mesma com palavras que lembram a imagem de um salvador, e que ela mesma se coloca a tarefa de salvar as crianças, quem, a meu ver, se torna o justo sofredor é Miles.

Essa morte representando um sacrifício pode ser aproximada ao simbolismo do pecado, pois “o simbolismo da mácula e purificação pode ser assumido, reafirmado e até mesmo ampliado quando em contato com o simbolismo do pecado concebido como possessão e o simbolismo do perdão concebido como comprar de volta e libertação”⁸⁰ (RICOEUR, 1968, p. 94). Dessa relação surge a expiação cerimonial, um ritual cuja prática resiste à reflexão redutiva. Segundo Ed. Jacob (citado por Ricoeur), a simbolização da morte do culpado está subordinada à comunicação da vida divina dispensada ao pecador, ou seja, a essência do sacrifício é antes o oferecimento da vida da vítima, e não simplesmente sua morte (RICOEUR, 1968). A expiação é, assim, não um ato punitivo, mas um método de salvação.

Aproveitando a proximidade com o que já foi dito sobre a mácula para não precisar repetir coisas já ditas, gostaria de continuar pensando essa relação do pecado com a mácula. Segundo o filósofo, a mistura entre mácula e pecado, ou as revivescências desse símbolo mais antigo, faz com que o pecar contra Deus seja carregado com a emoção da mácula, no sentido de um contato com o impuro. Um exemplo disso seria a questão da sexualidade, que aparece constantemente na confissão dos pecados. Ora, como bem afirma Bontly (1969), a vertente *aparicionista* realça a ligação dos fantasmas com a sexualidade. Há provavelmente uma questão quanto ao contexto histórico e social, pois a sociedade Vitoriana é conhecida como extremamente moralista e repressiva quanto a questões sexuais, mas ao mesmo tempo também é um período de muito crescimento da prostituição.

Na narrativa de James, isso se reflete de modo diverso: a narradora (como a maioria dos críticos *não-aparicionistas* apontam) seria reprimida sexualmente, o que a faz pensar nas relações entre Quint e Miss Jessel como sexuais; isso não é dito diretamente, mas fica implícito no trecho analisado acima, em que é dito por Mrs. Grose que Quint tinha liberdades com todo mundo, e que ela pensa nele como “depravado”. Também as relações que ela talvez imagine entre Quint e Miles tivesse sido, não de algum tipo de pedofilia, mas de ensinamento de coisas vis, ligadas ao sexo, pois conforme Mrs. Grose, Quint “era muito confiado” e estragou o menino. O que aparece, então, é a noção de uma relação passada, algo na história das duas crianças e na sua relação com os empregados. Não é à toa que a narradora se preocupa com o fato das duas crianças não falarem do “tempo que passaram com ele [Quint],

⁸⁰ “the symbolism of defilement and purification could be taken up, reaffirmed, and even amplified when it came into contact with the symbolism of sin conceived as possession and the symbolism of pardon conceived as buying back and deliverance.”

e o nome, a presença, a história dele, de alguma maneira” (JAMES, 2011, p. 50). Há uma repetição da ideia de que o tempo anterior a sua chegada era terrível: “um tempo ainda pior que aquele” (JAMES, 2011, p. 90) em que ela vivia, pois fora “naquele tempo horrível” (p. 89) que os dois empregados instilaram o mal nas crianças. Essa referência ao tempo em que os empregados estavam vivos como terrível ou pior, se dá pela noção de que o casal havia passado dos limites não só nas relações entre eles como também nas relações com as crianças:

Não poderia haver para mim justificativa melhor da parte da sra. Grose do que aquela afirmação direta de sua experiência da *depravação*, fosse qual fosse, que me parecia concebível naquele casal de *canalhas*. Foi claramente após entregar-se a suas lembranças que ela acrescentou, após uma pausa: “Eles eram mesmo dois miseráveis” (JAMES, 2011, p. 90, ênfases minhas)!

Veja que a referência a “depravações” e “canalhas” novamente parece se ligar a uma questão sexual, mas aqui, como quando Mrs. Grose diz que Quint era muito confiado, não seria muito arriscado afirmar que é única e exclusivamente a mente da narradora que interpreta algo de sexual nos pecados passados, pois é Mrs. Grose quem lhe dá essas indicações.

Agora é preciso ver o quanto Quint e Miss Jessel se aproximam do simbolismo do pecado, não apenas em relação às crianças, mas também em relação a todos naquela casa, numa dimensão, então, comunal. O primeiro ponto a ser destacado é que, ainda em relação com a mácula, o impuro vai se ligar ao medo de demônios e de poderes transcendentais (RICOEUR, 1968), o que faz pensar não só o que o próprio James fala sobre suas aparições, na citação que inicia o capítulo, mas também no fato da narradora chamar nominalmente Quint de “demônio. Essa característica do pecado marca uma ligação, mas também uma transição (ou rompimento) com a mácula, pois agora a força exterior não é mais a de uma coisa que contamina ou contagia, mas é uma captura, amarração, possessão, escravização (RICOEUR, 1968).

Mas o que o pecado traz para além do que já foi dito? Ou melhor, por que ele é representado por essa ideia de captura? Primeiro, em relação ao traço objetivo do pecado, não é mais uma violação objetiva de um interdito, mas o rompimento de uma relação. O pecado inaugura o momento do “perante Deus” (RICOEUR, 1968, p. 50), em que há o estabelecimento de um vínculo, de um pacto, que não é apenas uma relação ética, mas um pacto que Deus faz com o homem. No pecado, então, o que se tem é um comando da modalidade da presença e não da essência, e o pecado é a violação desse vínculo pessoal. Ora, logo de início, essa noção de pecado faz lembrar a relação dela com o patrão, na interpretação dele como uma figura divina, que já foi analisada na culpabilidade.

Porém, parece-me que, aqui, essa relação com a figura divina precisa ser pensada em um âmbito de coletividade, pois esse é o caso do pecado; não é mais ela (o indivíduo) se questionando quanto a sua culpa individual, ou do indivíduo que tenta alcançar a salvação pelo mero cumprimento das leis, mas é uma noção comunal. Nesse sentido, é interessante pensar no que Ricoeur (1968) chama de símbolo da “ira de Deus”, ou “dia do Senhor” (p. 66): o rompimento dessa relação faz com que o homem tema essa ira divina (o traço subjetivo do pecado), simbolizada no dia do Senhor. O povo de Deus, como um todo, sabe que esse dia virá (ele não é só uma representação distante de um momento expiatório, mas um fato histórico futuro), e o pecador o teme, pois é quando ele pagará por seu pecado. Quanto a esse medo, parece-me pertinente retomar o que comentei na primeira parte do capítulo, a ideia de que paira ao redor da figura do patrão uma esperança e também um medo do seu retorno:

A hipótese da vinda de seu tio para abordar comigo esses fatos era uma solução que, a rigor, eu deveria desejar que se concretizasse; mas era-me tão difícil encarar o *horror* e o *sofrimento* disso que me limitei a procrastinar e a viver de momento a momento (JAMES, 2011, p. 105, ênfase minha).

Aquele “disso” que ela tem horror e trará sofrimento não é outra coisa do que o dia da volta do patrão, caso ela o chamasse para que ele resolvesse tudo. O temor aqui, obviamente, relaciona-se com o fato da chegada do tio levar à falha dela na missão dada por ele. Por isso, acho mais interessante pensar que a própria ausência do tio, desde a época em que Quint e Jessel estão vivos, representaria o deus que se retira da presença do povo pecador; a ausência desse deus acaba levando todos naquela casa a um ambiente de pecado. Apesar de ser o próprio patrão quem deixa Quint na casa, vale lembrar que Mrs. Grose explica que ele não sabia que o empregado era daquele jeito; o empregado era bom para com ele e isso bastava. Talvez, é Quint quem, ao se afastar do seu Mestre, desvia-se do caminho certo e traz o pecado para a casa.

Quero manter essa ideia de que Quint é o homem pecador que se desvia, pois, conforme Ricoeur (1968), o simbolismo do pecado tem dois lados. Para se chegar a esse simbolismo, assim como na mácula foi preciso pensar a partir do simbolismo dos ritos de purificação, é preciso pensar a partir do simbolismo da “redenção”: o símbolo fundamental da redenção como um “retorno” é o que dá ao símbolo do pecado o significado da perda de um vínculo, que gera quatro raízes simbólicas: errar um alvo, o caminho tortuoso, a rebelião ou a revolta, e o desviar-se, a errância, o estar perdido; Deus se retira da presença do homem que se extraviou. Ora, o patrão abandona a casa e os sobrinhos, e deixa lá um empregado que ele não sabia ser mal, mas esse seu afastamento, esse retirar-se já é sintomático, pois como bem se lê no texto, Quint morreu após cair numa ladeira, pois pegara “o caminho errado sob todos

os aspectos, [...] [a] ladeira gelada, o *desvio* na escuridão e o efeito do álcool explicavam muita coisa” (JAMES, 2011, p. 53, ênfases minhas). Destaco que é um “caminho errado sob todos os aspectos”, ou seja, não apenas fisicamente, mas também espiritualmente: ele escolhera o caminho errado ao fazer o que fez em relação à Miss Jessel. Além disso, o “desvio na escuridão” explicava muita coisa: explicava que ali também havia provavelmente uma consciência culpada (ele estava bebendo) por alguma falta gravíssima cometida, os “distúrbios secretos, vícios mais do que suspeitados” (p. 53).

O simbolismo da errância e dos caminhos tortuosos aparece também nas caminhadas dela pela casa ou pela propriedade: “*Repetidamente* ficava acordada até sei lá que horas; escolhia momentos em que minha companheira de quarto estava sem dúvida adormecida e, saindo sorrateira, caminhava em silêncio pelo corredor” (JAMES, 2011, p. 79, ênfase minha). É interessante que justamente nessas caminhadas, nessas suas errâncias pela casa ou pelo pátio, ela acaba encontrando os fantasmas; seguindo o trecho acima, ela irá encontrar Miss Jessel, e a primeira vez que ela encontra Quint é numa de suas caminhadas pelo jardim.

Ora, mas como bem afirma Ricoeur (1968), o pecado é uma noção comunal, é todo o povo de Deus que erra pelo deserto, e é nessa dimensão que eles sentem a ausência de seu Deus. Bem, aqui também essa noção comunal vai aparecer, pois já de início ela tem a “fantasia de estarmos quase tão perdidas quanto os passageiros de um navio à deriva” (JAMES, 2011, p. 22). Quem era esse nós? Ela e Flora primeiramente, mas no decorrer da história, as duas crianças, cada vez mais parecem perdidas para elas: “não estou conseguindo salvá-las nem protegê-las! É muito pior do que eu sonhava – elas estão perdidas” (JAMES, 2011, p. 62). Mais ainda, a perdição das crianças indicaria que todos naquela casa estavam perdidos, pois para ela, “estávamos todos, em Bly, de tal modo comprometidos” (JAMES, 2011, p. 104), que falar para Miles que o tio dele não se importava com a educação que o menino vinha tendo era “um pecado venial” (p. 104).

A cena em que ela diz isso a Miles é toda ela muito interessante de se pensar na sua relação com o simbolismo do pecado enquanto caminho tortuoso, errância, desviar-se e rebelião. Isso acontece enquanto os dois estão indo para a igreja, com Flora e Mrs. Grose mais a frente. Pela sua descrição, ela “havia praticamente prendido o menino com um alfinete a meu xale, e [...], dir-se-ia que eu estava me precavendo contra o perigo de uma *rebelião*” (JAMES, 2011, p. 100), ou seja, tentava evitar que Miles incorresse no pecado. Porém, o menino “exibia de tal modo seu direito à independência”, que, “se de repente tivesse corrido para a liberdade, eu não teria nada a dizer.” (p. 100). Então, apesar de seu esforço, ela não podia impedir que Miles se soltasse e se desviasse – se é que já não o havia feito (como ela

acredita que fez) no passado. Durante o caminho acontece a rebelião, pois Miles exige que ela resolva a sua situação, para que ele possa voltar à escola; como o menino mesmo diz, ele quer “viver mais a vida” (p. 103), ou seja, quer se afastar dela. Os dois param entre o portão do pequeno cemitério e a porta da igreja, e é quando eles conversam sobre a possibilidade de chamar o tio para solucionar esse problema da escola. Ao dizer que ele mesmo chamaria o tio, Miles entra direto na igreja e deixa a sua preceptora parada por entre os túmulos, sem saber o que fazer. Ora, a atitude do menino de fazer aquilo que ela, ao mesmo tempo queria e temia fazer, leva-a a se perder no caminho e, ao invés de entrar no templo, “andar em torno da igreja, hesitando, titubeando” (p. 106), e depois voltar para casa, como se agora fosse ela quem desviasse do caminho certo. Se antes era Miles que se rebelava em relação à atitude dela de prender o menino a si para salvá-lo, agora era ela quem estava perdida (ela, nesse momento, fica sem saber se vai embora de Bly ou se fica) e desvia-se. Mais uma vez, parece que é toda aquela situação, o ambiente de Bly que, pela ausência do seu Mestre e pela presença demoníaca de Quint e Jessel, afeta a todos, deixando-os à deriva.

Não é à toa, então, que o caminho que ela e Mrs. Grose tomam para chegar até Flora, no lago, quando da cena do embate da narradora com Miss Jessel, é “cheia de desvios” (JAMES, 2011, p. 126), pois é o caminho que leva ao mal, e é um caminho da qual a volta será marcado por sua derrota quanto à menina. Depois disso, Flora fica de tal forma “possuída” que o único jeito de curá-la é manda-la embora, de volta para o tio, num caminho para longe do mal: “A viagem vai dissipar a influência [...] e resolver o problema” (p. 147), a narradora diz. Conforme Ricoeur (1968), se o caminho do pecado é tortuoso e desvia-se de Deus, o simbolismo do perdão vai ser carregado, nesse ciclo de imagens (o pecado como negatividade), pelo símbolo do retorno, do caminho que se vira e volta para o bem – “‘Deixe que todo mundo afaste-se de seu caminho mal,’ diz Jeremias (p. 80)”⁸¹. Para Flora a solução é esse novo caminho para longe do mal, pois a tentativa da narradora de extirpar a influência da menina termina na sua derrota:

[...] ‘É claro que perdi você: eu interfeiri e você encontrou, ditada por *ela*’ – e, dizendo isso, olhei novamente para nossa testemunha infernal, do outro lado do lago – ‘a maneira mais fácil e perfeita de reagir. Fiz o melhor que pude, mas perdi você. Adeus’ (JAMES, 2011, p. 133, ênfase do autor).

Se para Flora, após a derrota da batalha contra Jessel, a solução é o exílio, para Miles acaba sendo a morte como uma renúncia, pois o “afastar-se”, segundo o teórico, antecipa a ideia mais abstrata de renúncia, e o retorno é uma renovação do antigo laço que foi rompido, o que se associa com as imagens de tranquilidade e repouso: “[...] o gesto com que o agarrei foi

⁸¹ “‘Let everyone turn from his evil way,’ says Jeremiah.”

como se eu houvesse apanhado em plena queda. Apanhei-o, sim, segurei-o [...] Estávamos sozinhos com o dia silencioso, e seu pequeno coração, não mais possuído, havia parado” (JAMES, 2011, p. 159). As imagens dela segurando-o, apanhando-o na queda, deles sozinhos e do dia silencioso dão uma noção de tranquilidade. O coração não mais possuído não tem mais vida, mas está, novamente, em repouso. A morte de Miles reestabelece a estabilidade da casa, e acaba trazendo a tranquilidade ao menino; a narradora consegue colocar Bly de volta no caminho certo, como mostra novamente a metáfora do barco que, no início estava à deriva, mas “foi precisamente por agarrar-me ao leme que evitei o naufrágio completo” (p. 143), diz ela no início do desenrolar final, quando fica sozinha com Miles. Mas, e ela? Será que conseguiu o perdão e a tranquilidade? A descrição de Douglas no prólogo, de uma mulher extraordinária e da sua caligrafia belíssima, permitir pensar que sim.

É importante levar em conta que, como visto na primeira parte do capítulo, ela narra a história justamente para tentar expiar sua culpa, seu pecado (através de uma justificação para suas ações, que aponta justamente para esse mal exterior), porque é a narrativa que a permite seguir reto até a verdade: “[h]ouve de repente um momento em que, olhando para trás, toda a situação para mim passa a resumir-se a puro sofrimento; mas ao menos cheguei a seu âmago, e o caminho mais reto é, sem dúvida, seguir em frente” (JAMES, 2011, p. 73). Ela consegue pegar o caminho reto, portanto não tortuoso, e chegar à verdade apenas pela narrativa, que a permite vencer os sofrimentos que ela viveu pela organização e clareza que a narrativa pode dar, e, então, entender a situação como um todo, vendo qual foi o papel dela nisso tudo: ela tem culpa, mas não sozinha, pois outros fatores, externos a ela, colaboraram para que tomasse as atitudes que tomara, mesmo que esses fatores lhe sejam externos, não lhe são alheios, e não podem eximi-la totalmente, e nisso está a verdadeira angústia da sua situação e do problema do mal.

Ainda quanto a essa negatividade do pecado (uma ausência, portanto um nada), Ricoeur (1968) encontra outras expressões que se juntam ao primeiro grupo já visto. Já que Deus abandona o pecador, se ausenta da presença dele, o filósofo diz que a imagem da lufada de ar que passa e não fica é simbolizante dessa ausência. Quanto a isso, vale a pena lembrar que, no capítulo 17, há a cena em que ela vai ao quarto de Miles e ela tenta fazer Miles finalmente contar o que aconteceu na escola: “Não há nada [...] que você não queira me contar?”. Porém, Miles mais uma vez escapa-se, e ela termina por dizer que “só queria que você me ajudasse a *salvá-lo!*”, e nesse exato momento, a “resposta” ao “apelo” dela “veio sob a forma” de “uma lufada de ar gélido” (p. 118). Na escuridão, Miles dá um grito que ela não sabe identificar se foi de terror ou júbilo, e quando ela diz que a vela “apagou-se”, Miles

responde: “Fui eu que soprei, minha cara!” (p. 118). Ora, a lufada de vento vem, segundo ela, como resposta ao pedido dela para Miles a ajudar a salvá-lo, e isso pode ter duas interpretações: ou bem a força demoníaca de Quint produz essa lufada, talvez através de Miles que está sob a influência do espírito mal, ou o fato de ela se colocar na posição de salvadora acaba por provocar a ausência de Deus, pois querer ser a salvadora, por méritos próprios, é também pecado.

Essa ideia de vazio, ausência divina, também aparece quando, ao voltar sozinha da igreja e pensando se vai deixar Bly ou não, ela encontra Miss Jessel na sala de estudos. Ela, então, diz à aparição: “Sua mulher terrível, infeliz!”, e sua voz “ressoou por todo o longo corredor e a casa vazia”, Miss Jessel olhou para ela, mas ela já havia “limpado o ar”, e o fantasma desaparece, deixando ela com a “consciência” de que ela “tinha de ficar” (JAMES, 2011, p. 108). Ora, essa casa não é apenas vazia fisicamente, mas parece vazia espiritualmente, mesmo numa situação como essa do encontro com tal espírito, que, como a narradora deixa a entender por seu “limpar o ar” é algo que infecta, que está contaminando a casa. Assim, a noção de uma ausência divina, que é tanto a do patrão, quanto a de Deus, parece dominar aquele ambiente trágico.

Além do simbolismo do pecado como negatividade, visto acima, Ricoeur (1968) mostra que esse simbolismo também assume uma nova positividade, continuando e mudando a positividade da mácula. Enquanto esta última é um algo que infecta por contato, o pecado vai ser uma força que se apodera do homem e o mantém cativo, sendo um novo esquema de alienação. Essa alienação será representada pelas forças demoníacas que tomam o pecador e o amarram, “tomam o lugar do deus e literalmente tomam morada no pecador”⁸² (p. 86). Ora, uma das imagens que mais abundam na narrativa da preceptora é a dos dois fantasmas como demônios ou seres demoníacos que tomam posse de Miles e Flora (o que novamente remete à descrição de James sobre eles, na citação do início do capítulo). Os dois querem “compartilhar” as crianças, que, por isso, estão “perdidos”, “danados” (p. 111). Algo que Heilman já percebera também, alegando ser, o assunto da história, a natureza do homem capaz de ser cativo do mal.

Quint primeiramente é descrito como tendo uma “cara terrível”, “um horror” (p. 42/43) e “não se parece com ninguém” (p. 45), que está ali “procurando o pequeno Miles” (p. 49). Ainda quando vivo, ele parecia já ser uma presença demoníaca, como se ele estivesse possuído, pois, segundo Mrs. Grose, ele “era muito esperto – era muito manhoso” (p. 52), o

⁸² “take the place of the god and literally take up their abode in the sinner”

que leva a narradora a perguntar se a governanta não tinha medo da “influência dele” sobre “as nossas preciosas e inocentes crianças”. Depois de morto ele continua ali, agora como um espírito demoníaco, o “indizível” e “intocável” (p. 93), tentando se apossar de Miles, “com uma ânsia faminta” (p. 85). Já Miss Jessel é “uma figura inquestionavelmente horrenda e malévola” (p. 58), um “horror dos horrores”, “com uns olhos terríveis!” (p. 59), além de um “demônio pálido e voraz” (p. 130), de onde não havia “uma única polegada de sua maldade que não chegasse até nós”. Ela tinha “uma espécie de intenção furiosa [...] de apossar-se dela [Flora]” (p. 60), tendo com a menina uma “comunhão inconcebível” (p. 65). Interessante notar que na descrição dos dois empregados há tanto beleza quanto horror: Quint é muito “bonito” (p. 46), mas um horror e Jessel é “[b]elíssima. Porém infame”. O que mostra uma oposição com as crianças que eram belas de tão puras e inocentes, representando bem a imagem de demônios que não são apenas seres monstruosos, mas espíritos capazes de encantar também por sua beleza.

Sendo assim ela decide que cabe a ela proteger as crianças: “me parecia claro naquele momento, [...], o que eu poderia fazer para proteger meus pupilos” (JAMES, 2011, p. 49). Segundo Ricoeur (1968), se no esquema da negatividade as imagens do caminho tortuoso e desvio tinham como imagem de perdão o retorno, agora, o homem cativo precisa ser resgatado, e da raiz da libertação vem a cadeia de símbolos do protetor, cobrir no mesmo sentido de esconder. Já foi falado anteriormente de sua tentativa de esconder, proteger Miles saltando sobre ele e encobrindo-o, na cena fina, em sua batalha com Quint, o que parece ligar ela justamente e esse símbolo do protetor.

Já no início ela decide se colocar como essa proteção para as duas crianças: “Eu era um anteparo – eu me colocaria à frente delas. Quanto mais eu visse, menos elas veriam.” (JAMES, 2011, p. 54). Mas ela falha, pois, a partir do momento em que vê Jessel pela primeira vez, percebe que os dois estão sob o poder dos fantasmas, e isso se fortalecerá na noite em que encontra Miles no jardim, no lugar onde esperava encontrar algum dos fantasmas. A partir daí, ela tem certeza de que as duas crianças são deles:

“Eles não são bons; são apenas ausentes. É fácil viver com eles, porque eles simplesmente levam uma vida que não é deles. Eles não são meus – não são nossos. São *dele*, e *dela*!”
 “De Quint e daquela mulher?”
 “De Quint e daquela mulher. Eles querem pegá-los” (JAMES, 2011, p. 89, ênfase do autor).

Mesmo antes disso ela já imagina que Miles “estava sendo influenciado por alguma força que atuava em sua pequena vida intelectual como um tremendo estímulo.” (p. 72), mas é a partir daquela “hora tão monstruosa” (p. 84), em que vê Miles no lugar do mal que ela

esperava encontrar, que ela passa a ter certeza de que os dois pupilos estão sob influências externas. Dessa forma, Flora, quando as duas vão procura-la no lago, já “não está sozinha, e nessas ocasiões não é uma criança: é uma velha bem velha.” (p. 126), pois “[a] infeliz criança falara tal como se tivesse obtido de alguma *fonte externa* cada uma daquelas palavrinhas venenosas” (p. 132, ênfase minha).

Miles, por sua vez, está “sob o efeito do *encantamento* que fora lançado sobre ele” (JAMES, 2011, p. 115, ênfase minha), e novamente surge a imagem da velhice que fora vista em Flora: “[e]ra extraordinário ver o quanto minha absoluta convicção de sua secreta precocidade (ou seja lá que nome eu possa dar ao veneno de uma *influência* a que só me era dado aludir de modo indireto) fazia-o, [...], parecer uma pessoa mais velha” (p. 115). Aqui duas coisas são importantes de destacar. Primeiro que o fato de ela só conseguir se referir aquilo que estava em posse de Miles de modo “indireto” (chamando de “veneno de uma influência”) mostra exatamente aquilo que Ricoeur (como já dito no primeiro capítulo) afirma sobre a experiência do mal: só pode ser dito de modo indireto, através de linguagem simbólica. Assim, ela não consegue nomear isso com que está lidando e precisa encontrar vários subterfúgios linguísticos, vários símbolos para conseguir. O segundo ponto é que a referência à velhice, que aparece tanto para Flora, quanto para Miles, se liga também às doenças dos dois, pois Flora fica doente depois da cena do lago e Miles parece “como um convalescente” (p. 115), na cena em que eles conversam no quarto dele. Ora, para Ricoeur (1968, p. 87), a “tenaz confusão entre pecado e doença dá suporte adicional a essa representação de forças personalizadas que tomam posseção do pecador e o prendem”⁸³. Mais uma vez se vê o traço do simbolismo do pecado nessas alusões aos dois como enfermos nessa situação de posse.

Sendo assim, as duas crianças doentes precisam de salvação, e, se ela falhou como protetora, terá que atuar como libertadora, aquela que cura, pois no esquema da positividade, o perdão é simbolizado também pela atitude libertadora. É com esse espírito que ela vai enfrentar Miss Jessel no lago e Quint na cena final, com a atitude quase de uma exorcista (característica que Heilman também dá a ela), tentando arrancar aqueles seres que se apossaram das crianças. É isso que ela tenta fazer no lago ao tentar arrancar de Flora a confissão de que via o fantasma de Jessel, mas acaba perdendo, o que a leva a um “desvario de sofrimento”, como se estivesse exausta da batalha.

⁸³ “tenacious confusion of sin and sickness gives added support to this representation or personalized forces that take possession of the sinner and bind him”

Com Miles, a situação é pior, pois ela diz que era “como lutar com um demônio por uma alma humana” (p. 153/54). Nessa luta, ela faz o menino confessar suas faltas algumas vezes, levando aquela “coisa”, que parecia “uma fera perplexa à ronda” e com um “olhar feroz” (p. 154), a desaparecer, o que a faz sentir uma vitória, pois “graças a meu triunfo pessoal – a influência fora extinta” (p. 155). Porém, isso não dura muito, “[p]ois lá, outra vez, atrás da vidraça, como se para estragar aquela confissão e impedir que Miles respondesse, estava o horrendo responsável por nosso sofrimento – o rosto branco da danação” (p. 158). As aparições de Quint a fazem tentar impedir Miles de vê-lo, mas é essa ânsia que o faz notar que há algo a mais. Ela tenta um movimento desesperado de expulsar aquele demônio: “‘Acabou, acabou, acabou!’, gritei, enquanto *tentava apertá-lo contra meu corpo*, para meu visitante.” (p. 158, ênfase minha), e o próprio ato de gritar que “acabou” para o fantasma mostra que ela está tentando exorcizar, extirpar aquela influência, e, levando em conta a expressão “não mais possuído” (p. 158), do final da narrativa, pode parecer que ela tenha vencido a batalha com Quint, mas ao custo da vida de Miles.

Para encerrar esse capítulo, gostaria ainda de me ater a duas questões importantes. A primeira delas é que esse esquema do cativo, assim como aquele do desvio, é uma situação social, coletiva e intersubjetiva, o pecado é “um mal ‘em que’ o homem é capturado. Essa é a razão porque ele pode ser ao mesmo tempo pessoal e comunal⁸⁴ (RICOEUR, 1968, p. 93). Assim, embora interno ao coração humano, ele é uma situação envolvente, “como uma armadilha na qual o homem é pego” (p. 93). Ora, já no início, quando pensando na situação das crianças em relação aos fantasmas, a narradora decide que “serviria de vítima expiatória e garantiria a tranquilidade da *casa*.” (JAMES, 2011, p. 50, ênfase minha). Sendo assim, parece-me que há duas dimensões dessa posição dela como uma protetora, espécie de enviada divina: primeiro em relação às crianças, seus pupilos, suas responsabilidades, depois em relação a casa, já que ela era a autoridade maior lá, e já que era a propriedade do patrão, que tanto a cativara. A meu ver, ao falhar na libertação de Flora, ela encara a batalha por Miles não só como uma luta pelo garoto, mas também pela casa; lembro aqui que no início dessa batalha, como já dito, ela diz assumir o leme e impedir que o navio naufrague, e a metáfora do navio dá justamente uma dimensão coletiva. Salvar a casa é não só salvar a propriedade do seu patrão, mas também a si mesma, pois ela também está naquela situação de pecado: ela se diz pega em uma armadilha quando se encontra levada pelas brincadeiras das crianças, sente-se também “sob sua [Miles] *influência*” (JAMES, 2011, p. 120, ênfase minha), quando fica

⁸⁴ “sin is thus evil ‘in which’ man is caught. That is why it can be at the same time personal and communal”

um tempo que não consegue medir ouvindo Miles tocar piano. Assim, ela também se encontra ali, naquele “barco” e precisa se salvar. Tentar, a todo custo, salvar Miles não é apenas por ele, mas por ela (como já visto anteriormente na fala da Mrs. Grose).

O segundo ponto é em relação ao Patrão, esse personagem complicado e enigmático, cuja presença paira como uma sombra, quase tão assustadora quanto os fantasmas (não é à toa que a preceptora teme também a presença dele). Eu apresentei a possibilidade de leitura desse personagem como sendo uma figura divina, mas gostaria de ressaltar que isso não faz dele um ser divino única e exclusivamente. É por sua posição de Senhor da casa e da propriedade que ele representaria, por causa da tradição, uma figura *como que* divina, cuja abdicação das responsabilidades é um tema já visto em outras obras. Assim como Rei Lear põe em ação todos os infortúnios da história quando resolve abdicar de sua posição e responsabilidades antes da hora, ou o irmão mais velho em *O Morgado de Ballantrae*, de R. L. Stevenson, também cria problemas ao deixar suas funções para o irmão mais novo, a ausência do patrão acaba sendo tão (ou até a mais) fundamental quanto qualquer outro fator para o desastre que acontece em Bly. Todos eles são personagens que abdicam de seu papel social, trazendo confusões à vida das pessoas a sua volta, o que resulta em tragédias.

Portanto, voltando a pensar na situação em que a narradora se encontra, bem como a forma como as duas crianças parecem afetadas pelos fantasmas, viu-se que as duas possibilidades de leitura podem ser consideradas possíveis, através de uma aproximação e, mesmo, relação com o simbolismo do mal que Paul Ricoeur estuda e encontra na linguagem da confissão. Assim como ele busca esse simbolismo na linguagem, eu busquei traços e relações desse simbolismo na linguagem literária. Porém, como dito na introdução, meu intento aqui é também apresentar uma síntese dessas duas possibilidades, e isso será feito a seguir, na conclusão.

CONCLUSÃO – OU UMA POSSÍVEL SÍNTESE

Chegando ao fim desse percurso nebuloso e doloroso, que foi aproximar a obra filosófica hermenêutica de Paul Ricoeur e a obra literária de Henry James para estudar o mal no texto literário, o leitor mais atento deve estar se perguntando onde entram os mitos do mal, que foram brevemente resumidos no primeiro capítulo desse trabalho? Pois bem, é certo que o foco do estudo do texto foi o simbolismo chamado primário por Ricoeur, pois ele dá uma possibilidade de se pensar na linguagem. Agora, o mito Adâmico servirá de modo mais sistemático para que eu possa apresentar a minha síntese das duas possibilidades de leitura do mal externo e interno. Portanto, agora, mostrarei como as duas leituras – a de uma narradora culpada, que alucinou fantasmas por causa de uma culpa e que se sente a iniciadora do mal na vida daquelas crianças, ou a de um mal exterior, de uma força maligna que toma conta tanto do ambiente, quanto dos habitantes de Bly – podem conviver e, além disso, podem se relacionar com o grande dilema do mal, segundo Ricoeur (1974, p. 286): “Nós *inauguramos* o mal. É através de nós que o mal entra no mundo”⁸⁵, mas, ao mesmo tempo, “no próprio coração da posição do mal pela liberdade revela-se um poder de sedução pelo ‘mal já aí’, que a antiga mancha sempre já tinha dito de modo simbólico.” (1978, p. 245).

Ou seja, o mal é tão enigmático justamente porque nele sentimos esse dúbio sentimento de que fazemos algo da nossa própria natureza, ao mesmo tempo em que nos sentimos vítima de uma força que nos aprisiona e nos leva a fazer o mal. No final da primeira parte do seu livro sobre o simbolismo do mal, Ricoeur (1968, p. 153) pergunta:

Por que deveria o suplicante implorar para se *libertado* de algo que ele mesmo *cometeu*, se ele não soubesse enigmaticamente e simbolicamente, que ele colocou sobre si as amarras das quais ele pede para ser libertado?⁸⁶

Essas perguntas resumem bem porque esse homem percebe-se livre, senhor de suas ações, mas ao mesmo tempo, escravo de uma vontade maior que ele mesmo, algo como uma propensão ao mal (o bem que quero não faço, mas o mal que não quero, eu faço). Esse é o conceito de servo arbítrio, segundo Ricoeur. Nós temos liberdade, mas essa liberdade é em si cativa da nossa propensão ao mal. Para o filósofo, essa noção já está simbolizada no movimento de internalização da mácula, em que ela se torna o inferno da consciência culpada. O homem se sente culpado por cometer o mal, isso é interno a ele, o mal é interno porque é

⁸⁵“We *inaugurate* evil. It is through us that evil comes into the world.”

⁸⁶“Why should the suppliant beg to be *released* from what he has *committed* if he did not know obscurely, if he did not know without knowing, if he did not know enigmatically and symbolically, that he has put upon himself the bonds from which he begs to be released?”

ele quem comete. Mas, ao mesmo tempo, ele sente que há algo além das suas capacidades, existe algo mais forte que ele, algo que está na sua constituição, mas sentido como se fosse uma força exterior a dominá-lo. Para o filósofo, essa noção já está simbolizada no movimento de internalização da mácula, em que ela se torna o inferno da consciência culpada, e esse movimento vai dar a estrutura de significação para a internalização que o mito adâmico faz dos outros mitos.

Como explicado no primeiro capítulo, isso acontece quando o mito adâmico além de rechaçar os outros mitos, que apontam para um mal anterior ao homem (e, portanto, exterior), acaba por também assimilá-los, ao introduzir no centro da narrativa, no momento crucial dos acontecimentos, a figura altamente simbólica da serpente. Aqui, é preciso lembrar o que foi dito sobre a serpente no final do primeiro capítulo, e de como ela simboliza de modo complexo o mal tanto no homem, quanto fora do homem. Resumindo, ela é a projeção da sedução do homem pelo seu desejo de sempre mais, e também uma tentação exterior que o homem costuma apontar como culpada por sua liberdade pender ao mal. Além disso, ela é uma exterioridade que aponta para um mal nas relações humanas, um mal que o homem sempre encontra “já aí” e continua, e uma exterioridade mais radical de uma estrutura cósmica do caos na qual o homem é autor e servo.

Ora, dois pontos devem ser levantados aqui: primeiro, como bem nota Heilman, na sua análise de *A Outra Volta do Parafuso*, as descrições de Quint dão a ele a característica de uma serpente, ele tem uma “ânsia faminta”, era “esperto” e “manhoso”, além da referência ao “veneno da influência”, que se ligaria ao veneno da serpente e, segundo Heilman, ao fruto proibido. Segundo, Ward (1961) diz que o mal em Henry James está embrenhado nas relações humanas, e é algo que cada um acaba por entrar em contato e não apenas faz o mal pelo mal, mas continua uma espécie de tradição. O mal na ficção de James é um poder para além da vontade humana, além do conhecimento e da identidade, no qual o homem é acusado por um crime não conhecido e não nomeado, do qual ele é, ainda assim, culpado, porque o mal é, para Henry James, inevitável e deriva da percepção limitada que é nossa condição humana fundamental: “Assim, o mal tem sua fonte numa parte da existência mais permanente e essencial que qualquer vício de individuais”⁸⁷ (p. 11).

Portanto, mesmo que se interprete a narradora como uma consciência culpada por ter iniciado o mal em Bly, por ter, na tentativa de fazer o bem, feito o mal, deixando Flora em estado enfermo e matando Miles, há de se considerar, também, que há algo em Bly que não

⁸⁷ “Thus evil has its source in a part of existence more permanent and essential than vice of individuals.”

está totalmente correto, e isso é representado pela presença de Quint, tanto enquanto vivo, quanto depois de morto. A presença dessa figura ligada à serpente representa, primeiro, aquele mal externo, um mal que já está ali, e que o homem continua. Se Quint, enquanto vivo, havia feito algum mal a Miles, se Jessel, ao ser negligente e se envolver com Quint, teria deixado esse mal ser feito, e mesmo ajudado, então, a narradora, ao reviver esse terror nas crianças, estaria não iniciando um mal, mas continuando. Nas relações humanas, o mal é inevitável, e na tentativa de eliminar isso que diz ser uma sombra no passado das crianças, principalmente, Miles, a narradora dá continuidade ao que já havia sido feito. Mas Quint também se liga à serpente quanto à representação de uma estrutura cósmica do mal, ligando-se a figura do patrão. Se o Senhor da casa representa a ordem, a lei e a verdade para aquela propriedade e todos que lá vivem, então, o tio, ao abandonar Bly e deixar Quint lá, retira a ordem e coloca o caos. Quint tomava muitas liberdades com todo mundo, como diz Mrs. Grose, portanto ele não tinha respeito pelos códigos e leis morais da sociedade, ele representa esse mal cósmico de um caos que é introduzido na propriedade pela negligência do patrão, e será continuado pela narradora, que se torna tanto uma serva desse caos, quanto uma agente.

Esse mal anterior em Bly, também aparece nas referências que ela faz ao tempo anterior como “ainda pior que aquele!” (JAMES, 2011, p. 90), ou seja, um tempo em que o casal ainda estava vivo, um tempo de caos, também representado pela atitude de Miles em ficar tão próximo de um empregado como Quint – o que é repreendido por Mrs. Grose, mas ignorado pelo garoto –, já que isso é uma desobediência à pirâmide hierárquica rígida da Inglaterra daquele período. Esse mal é continuado por ela, quando decide manter o garoto na casa, junto a si e não manda-lo à escola, como seria o correto para a época.

Quint, ligado ao símbolo da serpente, também representa uma espécie de sedução e corrupção, que age tanto em Jessel (que nesse sentido seria vítima), quanto em Miles. O menino parece um garoto com comportamento dúbio, como exemplificado na sua conversa com a preceptora, logo após ela o encontrar no pátio, à noite. Ele diz que queria mostrar para ela que podia ser “mau”, e, mais ainda, que quando ele é mau, é “mau *mesmo!*” (JAMES, 2011, p. 87). Aqui, habilmente, James não mostra a narradora interpretando a palavra “mau”, como ela faz quando conversa com Mrs. Grose, mas deixa o leitor a pensar o que Miles quer dizer com isso. A meu ver, isso mostra que nem mesmo aquelas crianças estão livres de um ambiente que as tornaram diferentes, e a suspeita da narradora não é necessariamente apenas uma loucura de sua cabeça. Assim, como a serpente, Quint representaria um despertar do desejo de infinidade, por sempre mais. A narradora mesmo especula a possibilidade de que ele haveria aberto a Miles uma “imaginação de todo o mal” (JAMES, 2011, p. 120) que

poderia ter se tornado ato na escola. A imaginação de todo mal que se abre ao menino poderia ser um conhecimento que ele, na sua tenra idade, não deveria ter, e que, ao ser instigado pelo antigo empregado, teria se transformado em ato na escola. Ao longo do texto, ela pensa que esse ato possa ter sido a mentira ou o roubo, mas o próprio Miles afirma que ele havia falado coisas “ruins demais” (JAMES, 2011, p. 157). Isso alimenta a ideia de que Quint mostrara e dissera coisas as quais um garoto naquela idade e daquela classe não deveria saber: teria sido aberto a Miles, portanto, um desejo por mais conhecimento (representado por seu pedido de “conhecer mais a vida” e sua vontade de sair de Bly), e esse conhecimento, para a narradora, estaria ligado à questão sexual. O que faz Miss Jessel, antes vítima, também ser uma representação do mal, pois, ao se relacionar com Quint e, mais do que isso, permitir que ele agisse assim, acaba também instigando esse mal nas crianças.

Além disso, a ação deles não é apenas sobre as crianças, pois eles representam um mal que está também na preceptora, pois a ela também é aberta a imaginação de todo o mal. Ela encontra o mal não só nas crianças, mas nela, como se nota quando ela encontra o fantasma de Quint no patamar da escada “onde, ao me ver, parou e *olhou-me fixamente*, tal como me olhara na torre e no jardim. *Ele me conhecia tanto quanto eu o conhecia*” (JAMES, 2011, p. 75). O fato de haver esse reconhecimento entre ela e o fantasma de Quint faz com que ela, logo depois, deixe de sentir terror e passe a sentir angústia, e, naquele momento, “a coisa foi tão humana e horrenda quanto um encontro real” (p. 75). Ou seja, o seu encontro com o mal foi humano porque não era mais apenas um encontro com uma força exterior e diabólica, mas um encontro consigo mesma, e, com os seus desejos por mais. A sua busca enérgica e às vezes exagerada por saber o que Miles fez na escola, ou qual foi a natureza das relações das crianças com os empregados, podem representar esse seu desejo por saber mais, conhecer mais, não só dos outros, mas de si mesma; conhecer o seu limite. Os fantasmas além de representarem essa sua tentação, sua natureza animal incitada pelas interdições que lhe foram impostas (aqui se entre diretamente na tradição da crítica *não-aparicionista* que diz que os fantasmas representam o desejo dela pelo patrão), também servem como sua desculpa para se justificar, para dizer que um Outro estava lá e tentou sua liberdade. Sua busca por autojustificação na narrativa e suas tentativas desesperadas de provar que havia fantasmas e eles eram forças más tentando se apossar das crianças, representaria essa atitude.

Assim como a serpente no mito adâmico representa para Ricoeur (1968) o “*Outro do mal humano*” (p. 295), Quint e Jessel representariam o Outro do mal da narradora, que representa sua natureza animal, sua tentação e sua desculpa para buscar inocência. Assim, ao olhar para Quint e sentir o olhar fixo dele sobre si, ocorre a identificação de que o mal dele,

também é o mal dela, a identificação de que, seja o que for que ele instigou nas crianças (mais especificamente em Miles), ela está agora fazendo o mesmo ou pior.

Desse modo, em *A Outra Volta do Parafuso*, a narradora é sim culpada, e percebe isso, mas ao narrar sua história para tentar expurgar sua culpa, acaba vendo que ela não é culpada sozinha, que havia algo anterior em Bly que ajudou a desencadear seus atos e as consequências deles. Talvez seja através da linguagem que ela consegue isso, pois é apenas através da narração, indo reto até o centro de tudo, que ela consegue perceber algo. Para Ricoeur (1974), a linguagem é a rota para o autoentendimento. A oscilação da narradora entre acreditar na inocência ou corrupção das crianças é também a oscilação entre acreditar na sua inocência ou culpa, que, no entanto, não a torna a única culpada do mal, mas uma continuadora, aquela que foi também dominada por uma força maior e mais poderosa, assim como qualquer ser humano sente em relação ao mal. Porém, se ela sente isso e parece que quer mostrar, através da linguagem, isso que é mais um sentimento do que uma convicção, somente o leitor atento, ao interpretar as palavras que tem significado simbólico, aquelas que para Ricoeur (1974) são o local do problema hermenêutico⁸⁸, é capaz de criar esse novo modo de ser, abrir esse mundo, do qual fala o filósofo, que é o dilema humano de um mal que nos domina e que nós também cometemos, que é a sedução por um desejo totalmente nosso, mas que foi desperto por um algo lá fora, que é um algo que continuamos nas nossas relações, que é uma estrutura cósmica da qual somos agente e servos. Esse sentimento parece estar no âmago das dúvidas e angústias dessa narradora, que não consegue entender, mas parece sentir e transformar em uma narrativa complexa e embrenhada nos caminhos simbólicos da linguagem. Dessa forma, como dito na introdução desse trabalho, a literatura aparece aqui como fonte muito mais profícua para se pensar certos assuntos, entre eles, um assunto tão complexo e fundamental como o mal.

⁸⁸ É preciso explicar aqui que a obra de Ricoeur é vasta e ele foi modificando alguns de seus pensamentos. Entre eles está sua concepção de hermenêutica. Se até o fim dos anos 60 (até, pelo menos, a publicação de *Conflitos de Interpretação: Ensaios de Hermenêutica I*), ele pensa hermenêutica como interpretação dos símbolos, a partir do livro *Do Texto à Ação: Ensaios de Hermenêutica II*, que reúne ensaios da década de 70 em diante, ele define hermenêutica como interpretação textual. Porém, meu trabalho usa apenas os livros que estão no período anterior a essa redefinição de hermenêutica e, por isso, leva em conta a primeira definição do filósofo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A Metafísica**. Trad. Edson Bini. 2ª ed. São Paulo: Edipro, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio De Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, Coleção Tópicos, 2008.

BONTLY, Thomas J. Henry James's 'General Vision of Evil' in The Turn of The Screw. **Studies in English Literature, 1500-1900**, Vol. 9, No. 4, Nineteenth Century, pp. 721-735, Aut, 1969.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, Coleção Tópicos, 2008.

JAMES, Henry. **A Outra Volta do Parafuso**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

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

KELBLEY, Charles A. Note of Translator. In RICOEUR, Paul. **Fallible Man**. Trad. Charles A. Kelbley. New York: Fordham University Press, 1968.

KOHÁK, Erazim V. Introduction and Translator Note. In RICOEUR, Paul. **Freedom and Nature**. Trad. Erazim V. Kohák. Evanston: Northwestern University Press, 1966.

MIYOSHI, Masao. **The Divided Self: a Perspective on the Literature of the Victorians**. New York: New York University Press, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich. **Para a Genealogia da Moral**. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUSSBAUM, Martha. Love's Knowledge. In: MCLAUGHLIN, Brian P.; ROTY, Amélia O. (Ed.). **Perspectives on Self-Deception**. Los Angeles: University of California Press, 1988.

PARKINSON, E. J. **The Turn of The Screw – A History of Its Critical Interpretations 1898 – 1979**. Saint Louis: Saint Louis University, 2010. Disponível em: <<http://www.turnofthescrew.com/>>. Acesso em: 05 de jan. 2013.

POE, Edgar Allan. The Cask of Amontillado. *In* PERKINS, George; PERKINS, Barbara. **The american tradition in literature Vol 1**. 3 ed. New York: Grosset & Dunlap, 1974.

RENAUX, Sigrid. **A Volta do Parafuso**: Uma Leitura Semiótica do Conto de Henry James. Curitiba: Ed. da UFPR, 1992.

RICOEUR, Paul. **The Symbolism of Evil**. Trad. Emerson Buchanan. 1ª ed. Boston: Beacon Press, 1969.

_____, Paul. **The conflict of interpretations**: Essays in hermeneutics. Trad. Kathleen McLaughlin et alii. Evanston: Northwestern University Press, 1974.

_____, Paul. **O Conflito das Interpretações**: Ensaios de Hermenêutica. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978.

SHAKESPEARE. **O Rei Lear**. Porto Alegre: L&pm, 2004.

STEVENSON, Robert L. The Master of Ballantrae. *In* RIDLEY, M. Roy (Ed.). **Everyman's Library**. London: J. M. Dent & Sons, 1956.

STEVENSON, Robert L. **O Médico e o Monstro**. São Paulo: Melhoramentos, 2010.

WARD, J. A. **The Imagination of Disaster**: Evil in the Fiction of Henry James. Lincoln: University of Nebraska Press, 1961.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: Ediouro, Publifolha, 1998.