

## A REDE INTERTEXTUAL ENTRE AS ARTES NA ADAPTAÇÃO DE UM QUARTO COM VISTA

José Ailson Lemos de Souza\*

### RESUMO

Parte-se da noção de que mídias, textos, contextos cultural, de produção e de recepção estão conectados em uma complexa rede, aberta a associações momentâneas. Um discurso sobre as estruturas de dominação entre os gêneros refletidas nas artes é articulado no romance *Um Quarto com Vista* (1908), de E. M. Forster, o qual subverte o arranjo a partir da composição da beleza masculina como objeto de prazer visual. Com *Uma Janela para o Amor* (1985), o diretor James Ivory recorre a expressões artísticas diversas como pintura, ilustração, música e cinema mudo, que traduzem o texto de Forster a partir de experiências e visões do diretor. O elo com a cultura erudita através de referências artísticas converteu-se em uma das características dos *heritage films*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes; Adaptação; E. M. Forster; James Ivory; Rede intertextual.

### ABSTRACT

We depart from the notion that media, texts, as well as cultural, production and reception contexts are connected in a complex network, open to momentary associations. A discourse on the structures of domination between the genders which is reflected on the arts is articulated in *A Room with a View* (1908), a novel by E. M. Forster, which subverts such arrangement by composing male beauty as a means to visual pleasure. In the film adaptation, directed by James Ivory in 1985, diverse art forms such as painting, illustration, music and silent movies translate Forster's text from the director's experiences and visions. The link with high culture through art references became one of the heritage film characteristics.

**KEYWORDS:** Arts; Adaptation; E. M. Forster; James Ivory; Intertextual network.

### Introdução

Em texto recente, Ann Hornaday, crítica do jornal *The Washington Post*, apresenta o filme *The Sense of an Ending* (2017), do diretor Ritesh Batra, adaptado do romance homônimo de Julian Barnes, como elegante, mas limitado. A limitação encontra-se no fato de que “nenhum filme pode fazer justiça à interioridade e ambiguidade que Barnes poliu brilhantemente ao longo de uma carreira que se estende por décadas”. Os termos empregados pela articulista expressam a visão de que, ao adaptar-se um texto da literatura para o cinema,

---

\*Universidade Federal da Bahia – UFBA.

transpõe-se uma fronteira protegida, cuja violação, portanto, é impossível justificar. Por outro lado, a autora inusitadamente reconhece o potencial criativo da adaptação como tradução. Ela afirma que “apesar da superioridade inerente da palavra escrita, Batra realizou um trabalho verossímil, louvável até, na tradução da prosa intrincada de Barnes para a tela, expandindo alguns ângulos, investindo nas mudanças temporais caras ao romance, e, o mais gratificante, elaborando alguns personagens que no livro eram periféricos”.

A crítica de Hornaday apresenta tanto o viés essencialista sobre a adaptação, que ainda se pauta pela noção de fidelidade a um texto-fonte, quanto uma visão diferente, que reconhece a adaptação como tradução, como uma força criadora, e assim, ilustra bem o convívio entre pontos de vista conservadores e inovadores sobre a relação entre literatura e cinema, pois, por mais abstratos que sejam “interioridade” e “ambiguidade”, identificados com a obra de Barnes, fica claro que estes elementos não são reconhecidos no filme de Batra, decorrendo desta não identificação as ressalvas feitas ao texto adaptado.

No texto que segue, discorro sobre algumas noções e conceitos que reconhecem o processo de tradução intersemiótica como um procedimento complexo que envolve uma diversidade de emissores, textos, e receptores, sendo, portanto, mais produtivo pensá-la como uma rede intertextual. Segundo Regina Schober (2013, p. 92), a rede intertextual que descreve tais processos é necessariamente dinâmica e variada, caracterizando-se por uma forte tendência ao descentramento, um dos preceitos do pensamento pós-estruturalista. Uma vez que se assume tal perspectiva, expectativas quanto à fidelidade a um texto original, ou a um “discurso de autenticidade” amparado na “reprodução” de um romance ou autor, perdem espaço para o rico emaranhado de vozes, textos e imagens que caracterizam o processo de tradução. Para demonstrar esse ponto de vista, em seguida, analiso brevemente o filme *Uma Janela para o Amor* (1985), do diretor James Ivory, adaptado do romance *Um Quarto com Vista* (1908), de E. M. Forster. O filme de Ivory extrapola a relação com o texto literário ao valer-se de “textos” oriundos de variadas expressões artísticas, como a ópera italiana, o cinema mudo, a pintura e a arquitetura, realçando uma ligação com a cultura erudita que se transformou em uma das características mais evidentes dos filmes *heritage*.

### **1 *Heritage films***

Os *heritage films* são um caso exemplar do conflituoso encontro entre literatura e Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.

cinema através da adaptação. Estes representam um importante ciclo do cinema britânico que despontou, com muitas das características que os distinguem atualmente, na década de 1980. Esses filmes fomentaram um intenso debate crítico e têm passado por inúmeras transformações, mediadas tanto pela coprodução com estúdios internacionais quanto pela convergência com gêneros televisivos do Reino Unido. A designação *heritage films* (filmes de herança, ou do patrimônio) ao invés de ter sido articulada por realizadores, surgiu através da crítica acadêmica que identificou em filmes como *Uma Janela para o Amor* (1985), de James Ivory, sinais de uma relação problemática com o patrimônio cultural daquele país.

No início, portanto, os filmes despertaram posicionamentos rigorosos para questões diversas, como: a legitimidade de representar o cinema nacional para plateias internacionais; a representação nostálgica do passado inglês, uma vez que as produções eram majoritariamente ambientadas em períodos anteriores à Segunda Guerra Mundial; o notório viés conservador do recorte realizado, já que os enredos, em sua maioria, privilegiavam a representação das elites do passado. Devido ao momento de crise econômica, política e de ebulição social por que passava aquele país nos anos 1980, os filmes pareciam manifestar claros indícios de negação da realidade.

Outro sinal de que os filmes “serviam” a agendas políticas conservadoras foi o amplo recurso à adaptação de obras do cânone literário inglês, pois esse expediente parecia acentuar ainda mais a ligação das narrativas com o passado, com a tradição. Um exemplo da ira despertada pela relação com a literatura é citado por Claire Monk (2011, p. 12), em menção a um texto de Hanif Kureishi, então jovem roteirista, que parecia não distinguir entre diretores tão diferentes como David Lean e James Ivory, responsáveis respectivamente por *Passagem para a Índia* (1984), e *Uma Janela* (1985). Kureishi denunciava ambos os diretores por produzir histórias sobre grã-finos ingleses no exterior, através de “versões burlescas” dos romances de E. M. Forster.

A crítica acadêmica, por seu turno, aprofundava a discussão sobre os vínculos dos filmes com o passado através da adaptação da literatura. Ainda na década de 1990, Andrew Higson sintetizou os laços com a tradição cultural inglesa, seja ela através do cânone literário ou de bens simbólicos, como as famosas casas de campo inglesas – celebradas em filmes como *Retorno a Howards End* (1992) – através do “discurso da autenticidade”. Esse discurso, segundo Higson, expressava o empenho dos realizadores em “estabelecer a

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.

adaptação como uma reprodução autêntica do original” (HIGSON *apud* MONK, 2011, p. 17). Posteriormente, o crítico afirma que esse discurso, que enfatiza mais originalidade e singularidade do que similaridade e repetição, pretende “reproduzir o tom” que distingue o livro e o autor (HIGSON, 2003, p. 42). Quando consideramos a adaptação da literatura para o cinema como processo de tradução, com amplo investimento teórico dos estudos da tradução, principalmente a partir da virada cultural, do pós-estruturalismo e da desconstrução na desmistificação de conceitos como original, fidelidade e autoria, o conceito ao qual Higson associa os filmes parece uma expectativa, um desejo impossível de realizar.

Literatura e cinema, enquanto meios narrativos com uma longa história de vínculos e influências mútuas, comunicam suas narrativas a partir de meios semióticos específicos. A tradução intersemiótica, conseqüentemente, envolve uma diversidade de agentes, mensagens e textos, além de elementos culturais e ideológicos, destinando-a inevitavelmente ao movimento entre “identidades e diferenças” de que fala Julio Plaza (2004, p. 29). Por isso, o discurso de autenticidade em Higson, por mais que procure dar conta de particularidades formais e estéticas dos filmes *heritage*, parece proceder da visão de que as narrativas visuais refletem e produzem uma imagem cultural conservadora.

## **2 Adaptação da literatura para o cinema**

A história da relação entre literatura e cinema revela um campo fértil de trocas, influências e hibridizações, que, mesmo interceptado por algumas visões puristas da crítica ao longo das décadas, resulta em uma dinâmica que tem propulsionado a evolução de ambas as expressões artísticas. George Bluestone, na década de 1950, afirmava que o cinema caracterizava-se, em contraste com a literatura, não pelo pensamento, mas pela percepção. O crítico enfatizava ainda que, na convergência entre as artes, não havia como não “destruir” uma parte integral de cada (*apud* CRUZ, 2014, p. 38). Desde então, percebem-se tentativas de relacionar o cinema com a falta de elaboração intelectual, com o aspecto perecível das imagens. Décio Cruz (2014, p. 39) afirma que visões negativas como as de Bluestone não mais se sustentam, primeiramente pelo advento de outras tecnologias, como o DVD, o *Blue-ray* e a internet, que viabilizaram para os espectadores formas de recepção análogas à decantada liberdade que os leitores detêm, como a de pular ou reler passagens, pausar e retomar a leitura quando melhor convém. E mesmo quando procurou-se isolar a literatura, *Transversal – Revista em Tradução*, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.

como primado da narrativa, do cinema, domínio do visual, as produções cada vez mais enfatizaram que a primeira também se caracteriza pela criação de imagens mentais, mantendo uma longa e riquíssima relação com as artes visuais, e que a sétima arte conflagrara para si um modo próprio de narrar.

A tradução intersemiótica (TI), vista como a tradução de um texto em determinado sistema de signos para um outro sistema, é um dos processos mais difundidos pelo cinema e também um dos mais atacados pela crítica, principalmente quando se considera o processo de intersemiose entre literatura e cinema. No caso, as depreciações partem tanto do lado dos estudos literários quanto do lado dos estudos fílmicos, pois a TI desestabiliza crenças atreladas às artes pela tradição bem como, por longa data, pareceu incomodar aos que buscavam por “especificidades” de determinada manifestação artística.

Como se pode perceber na crítica de Hornaday ao filme *The Sense of an Ending*, a crença em valores como a fidelidade de um texto ao que o antecedeu no processo de tradução ainda vigora. Para Robert Stam (2000, p. 54), esse valor, além de gerar expectativas utópicas, resulta de uma visão moralista sobre a adaptação. Valendo-se de noções teóricas desenvolvidas por Julia Kristeva, Mikail Bakhtin, e Gérard Genette, Stam supõe que algumas dificuldades, aparentemente intransponíveis, em torno da tradução da literatura para o cinema, podem ser superadas caso se admita que cada texto é um mosaico de citações, um intertexto, ou um palimpsesto. O movimento ininterrupto da rede intertextual situa as adaptações em um fluxo de “referências e transformações, de textos a produzir textos, um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação” (STAM, 2000, p. 66).

Jacques Derrida (2002) considera que um dos limites das teorias de tradução repousa na crença de que, na passagem de uma língua para outra, apenas duas línguas estariam implicadas no texto traduzido. Assim, ao se desconsiderar a “multiplicidade de línguas” que compõe cada língua, crê-se, segundo o filósofo, na possibilidade de uma tradução “verdadeira”, “transparente” e “adequada”, expectativa destinada a ser frustrada. A tradução, ao fazer-se necessária, rompe com a transparência, com a pretensão à razão, com a violência colonial e com o imperialismo linguístico (DERRIDA, 2002, p. 25). Apesar de focar no que Roman Jakobson (1959) concebe como “tradução propriamente dita”, ou interlingual (entre línguas distintas), a multiplicidade de línguas de que fala Derrida pode ser pensada em analogia à multiplicidade de textos acionados pela TI. Os diversos textos que formam o texto Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.

literário, no processo de adaptação para o cinema, serão ampliados, subvertidos, apagados, ou transformados mediante a uma série de filtros: o estilo dos estúdios, formações ideológicas, restrições políticas, gosto dos autores, elenco, orçamento, tecnologia disponível (STAM, 2000, p. 69).

Linda Hutcheon (2013, p. 25) sugere que a predominância de adaptações no cinema seria consequência de um tipo de prazer, resultante da “repetição com variação”, ou seja, do jogo criativo que insere os textos em uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências” (HUTCHEON, 2013, p. 28). A autora define como adaptação uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (HUTCHEON, 2013, p. 30). Visão semelhante sobre a adaptação encontra-se na discussão de Regina Schober (2013), que propõe um “olhar pós-estruturalista” para a rede de conexões que permeia os intercâmbios textuais. Desse modo, além dos textos de partida e de chegada, diversos outros são evocados na composição do texto transmutado. Textos, intertextos e contextos culturais são elementos indispensáveis para análises que tencionem abordar a rede dinâmica e instável de apropriações culturais caras à adaptação (SCHOBBER, 2013, p. 92).

A visão pós-estruturalista de que fala Schober abrange o processo de transformação dos discursos em fluxo constante de inscrição e de criação de significados, ao invés de meramente rastrear relações preexistentes. A imagem de uma “rede” intertextual é, portanto, uma metáfora apropriada para se pensar a adaptação, uma vez que redes implicam descentramento, interatividade, dinamismo e espontaneidade, não apenas entre textos e mídias, mas também entre os receptores e as forças sociais e culturais (SCHOBBER, 2013, p. 105). A análise de um romance para o cinema, por conseguinte, descreve não apenas a reinterpretação de um texto entre mídias, mas procura estabelecer conexões significativas para o processo criativo de reconfiguração e recontextualização dos sentidos.

### **3 Um Quarto com Vista**

Em *Um Quarto com Vista* (1908) Forster recorre ao contraste de usar um gênero narrativo tradicional (o *bildungsroman* típico do século XIX) para tratar da emancipação sexual feminina através de uma verdadeira comédia de erros, em que Lucy Honeychurch enfrenta os desafios típicos impostos às mulheres da classe média alta inglesa que ousavam

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.

exercer sua liberdade sexual, no início do século passado. O momento crucial para o despertar sexual de Lucy ocorre durante uma viagem para Florença, na Itália. Rodeada de compatriotas mais velhos, instalados no mesmo hotel, Lucy passa a maior parte do tempo sozinha em meio aos grandes feitos arquitetônicos da capital florentina. A exposição de obras renascentistas desperta na personagem o desejo de realizar algo de semelhante proporção. Charlotte Bartlet, sua prima mais velha, porém, a informa de que a criação de obras artísticas não é aspiração feminina. Não que as mulheres sejam inferiores, mas sua missão é inspirar os homens (FORSTER, 1995, p. 31). Enquanto Lucy maravilha-se com a beleza do patrimônio artístico italiano, sua prima preocupa-se com a nudez que arruína as imagens. O convívio com o puritanismo da prima e com o preconceito e moralismos de seus compatriotas, realçados em território estrangeiro, inicia Lucy no processo de aprendizagem sobre os desígnios sociais para uma mulher de sua classe social.

Lucy resiste aos “enquadramentos” sociais, que no romance surgem na forma de rígidos padrões de comportamento e, de forma simbólica, em tentativas de encerrar Lucy como obra de arte. A personagem é comparada à pintura por Cecil de Vyse, seu noivo por pouco tempo, e transmutada em personagem de folhetim por Eleanor Lavish, escritora e amiga de Charlotte. A passividade característica dos objetos de arte, ideia implícita no discurso romanesco, exige de Lucy uma profunda mudança de perspectiva, que seria superar não apenas as expectativas externas, mas principalmente superar as próprias limitações.

Zadie Smith (2003) observa uma diferença entre os protagonistas de Forster e de Jane Austen, de quem o romancista foi algumas vezes apontado como herdeiro, devido à influência da autora na sua obra, que é a habilidade dos personagens de Austen para ler situações, refiná-las, separar o que é relevante daquilo que não é, e agir de maneira apropriada, ao passo que os personagens de Forster demonstram ser maus leitores do que acontece ao redor. Lucy depende de guias de viagem e da opinião alheia para formar, confirmar ou refutar suas impressões. Ela figura como turista inexperiente não apenas nas ruas de Florença, mas também na vida cotidiana, e, quando não conta com guias ou pontos de vista de outras pessoas, padece com sua incapacidade de “ler” situações e agir de acordo.

A diferença de classe social entre Lucy e George Emerson, com quem se envolve durante o período na Itália, é talvez o maior obstáculo para a personagem. George, em diversos momentos, figura como objeto artístico exposto para a apreciação de Lucy e dos

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.

leitores, como no momento em que ela o observa no interior de uma igreja. A rica descrição enfatiza a beleza física do rapaz e comenta sua qualidade de imagem prefigurativa, pois Lucy irá revê-lo posteriormente em Roma, no teto da Capela Sistina (FORSTER, 1995, p. 20).

De volta à Inglaterra, local da segunda e mais longa parte do romance, George, Freddy, irmão de Lucy, e o reverendo Beebe banham-se no lago próximo à casa da família de Lucy. George mergulha no lago “indiferente como uma estátua”, e os corpos nus comunicam-se de forma *Michelangelesque* (FORSTER, 1995, p. 106). A beleza de George é ressaltada através de referências às artes plásticas. Devido ao destaque à perspectiva visual de Lucy no romance (através dela, a imagem masculina é narrada) e o posicionamento de uma imagem masculina como objeto de apreciação estética, percebe-se o deslocamento de papéis que no início da narrativa pareciam orientados para a “objetificação” da imagem feminina, traço que se confunde com a subjugação das mulheres na sociedade patriarcal.

As referências artísticas na discussão entre os papéis sexuais são um aspecto central no romance de Forster. “Medieval” designa o capítulo em que Lucy se envolve e noiva com Cecil de Vyse, seu par na hierarquia social, mas antagonista nas aspirações e visões de mundo. Cecil percebe Lucy como uma “mulher de Leonardo da Vinci”, por conta do ar de mistério e reticência. As mulheres de Da Vinci não têm algo vulgar como uma “história” (FORSTER, 1995, p. 72), esgotam-se, na visão de Cecil, enquanto objeto estético.

Eleanor Lavish, escritora de folhetins, identifica em Lucy a corporificação de uma personagem para um de seus romances. O flerte entre Lucy e George, interrompido por Charlotte após serem flagrados beijando-se, é transformado em enredo por Lavish, provocando grande desconforto naqueles que identificam as fontes dos personagens, como Lucy e sua prima. As tentativas de enquadrar Lucy como objeto artístico colidem com a luta da personagem pela emancipação, não apenas das expectativas familiares e de seus pares, mas principalmente das normas que frustram o seu desejo. Lucy encontra a liberdade que procura quando retorna com George para a Itália, fechando assim a narrativa.

#### **4 Uma Janela para o Amor**

Em *Uma Janela para o Amor* (1985), os créditos iniciais antecipam uma série de referências que inicia um circuito de conexões que transmutam não apenas o romance de Forster através de várias intervenções criativas de James Ivory, mas também uma gama Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.



variada de outros textos que retomam o que estava presente no texto literário, de modo a fazer da adaptação um “acontecimento” na acepção de Michel Foucault (2014). Em outras palavras, o texto anterior volta como algo novo. Foucault pensa sobre esse processo através da noção de comentário, uma modalidade de discurso que reatualiza e ativa sentidos múltiplos do texto-fonte. Para o filósofo, o comentário diz “pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito” (FOUCAULT, 2014, p. 24).

A abertura do filme apresenta uma série de ilustrações junto às informações técnicas e artísticas da produção, acompanhadas da ária *O mio babbino caro* [Oh meu amado pai], da ópera *Gianni Schicchi* (1918), de Giacomo Puccini. A peça musical trata do conflito entre duas famílias florentinas que se opõem ao amor de um casal de namorados. A ópera antecipa a narrativa que se inicia na tela. As ilustrações, por seu turno, aludem a um tipo de texto visual tradicionalmente associado ao universo literário. Kamilla Elliot (2004) discorre sobre os embates da crítica que historicamente procuraram opor os domínios da palavra e da imagem e observa que as narrativas ilustradas, que por algum tempo ganharam espaço e competiram pelo predomínio no mercado editorial, foram rapidamente relegadas à literatura infantil. Além disso, alguns detratores da adaptação da literatura para o cinema referiam-se pejorativamente ao processo como “ilustração de livro” (ELLIOT, 2004, p. 10). Ivory, portanto, recorre a um expediente que serviu para desvalorizar a adaptação. O diretor relembra a controvérsia sobre as ilustrações, feitas a partir da decoração da vila italiana que serviu de locação para o filme. Para alguns, o recurso paralisava a narrativa. Ivory, no entanto, optou por utilizá-las, uma vez que muitos deleitaram-se com o resultado aparentemente anacrônico (LONG, 2005, p. 199). As ilustrações também acompanham as diversas sessões do filme, como se abrissem os capítulos de um livro.

Segundo Ivory, seccionar a narrativa com intertítulos (*intertitles*) foi uma estratégia mantida para repetir a espirituosidade com que Forster intitula os capítulos do romance (LONG, 2005, p. 199). Sobre o uso de intertítulos em filmes, Elliot (2004) refuta a visão da crítica de que tais foram necessários somente até o desenvolvimento do *voice-over* e, posteriormente, de técnicas de edição. Segundo a autora, diversos filmes da década de 1920 utilizam intertítulos, mesmo quando as cenas prescindem do recurso, pois eles podem fornecer recursos retóricos e rítmicos que encerram e contextualizam as cenas dentro de uma estrutura verbal nas narrativas fílmicas (ELLIOT, 2004, p. 16). Esses efeitos podem ser

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.

observados no resultado obtido por Ivory e, através deles, percebe-se clara alusão ao cinema do início do século XX, momento em a narrativa é ambientada. Cria-se também uma atmosfera “retrô” por meios que não exigem grandes investimentos em recursos tecnológicos, uma alternativa para os filmes *heritage*, que são quase sempre produções de baixo orçamento.

Ivory também se vale de referências à pintura na composição do filme. Robert Long (2005) cita que muitos críticos perceberam em *Uma Janela* (1985) um “toque de Renoir”. Ivory reconhece em seus filmes características próximas da pintura: “não se pode adicionar nem retirar nada” (LONG, 2005, p. 198). Para ele, os criadores retomam, de forma consciente ou não, obras que proporcionaram alguma forma de prazer estético, mas não identifica no filme uma relação direta com a obra do pintor francês. Talvez a obra de outro pintor, John Singer Sargent, que, assim como Ivory, foi um artista norte-americano entusiasta da pomposidade do período eduardiano na Inglaterra, tenha inspirado referências à pintura no filme.

A famosa cena do banho no lago, por conta do enfoque nas imagens do corpo masculino em paisagem natural, também evoca uma das diversas composições de Paul Cézanne, da série de banhistas. Além de Ivory adaptar uma passagem marcante do romance, as referências a pinturas que exibem a beleza masculina reeditam uma importante discussão da obra literária: o deslocamento de posições entre os sexos, que tradicionalmente colocava a imagem da mulher como objeto do olhar “criador” do homem. Esse deslocamento viabiliza também uma abertura que privilegia o prazer visual não apenas feminino, que na leitura de Laura Mulvey (1983) havia sido negligenciado pelo cinema dominante, mas também do público gay, que na década de 1980 passou a ser considerado por órgãos de incentivo a produções do cinema e da televisão britânicos (CAUGHIE, 1997).

Essas são apenas algumas das referências e alusões que fazem do filme de Ivory um mosaico artístico que influenciou os filmes *heritage* posteriores. Há certamente outras conexões possíveis, pois uma análise das conexões que surgem na adaptação depende da capacidade do analista de instaurá-las. Tornou-se comum nessas produções de época um grande destaque a aspectos da cultura letrada, erudita, como a literatura, as artes plásticas, a música clássica, e a arquitetura, dentre outras expressões. Esse direcionamento resultou em diversas críticas ao elitismo, à nostalgia e ao espetáculo visual, que inviabilizaria, a partir dos

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.

filmes, uma discussão sobre diferença e mudança (CAUGHIE, 1997, p. 39). Todavia, como se pode observar, mudança e diferença são questões centrais para as narrativas literária e fílmica.

Uma narrativa sobre emancipação feminina, mesmo que ambientada no início do século XX, tem reflexos e demanda crítica não apenas na época de lançamento do filme, mas atualmente talvez seja ainda mais urgente levantar essa questão diante da crescente manifestação de forças conservadoras, que parecem se orgulhar por não aceitar as diferenças, e ainda pior, por afirmar a permanência de antigos e cruéis mecanismos de dominação. O filme de Ivory interpõe vários textos que conotam lugares, narrativas semelhantes ao romance de Forster, criando uma rica rede intertextual.

### **Considerações Finais**

O estudo da adaptação a partir das conexões entre textos e mídias revela uma rede complexa de configurações, que é praticamente impossível de ser traçada por completo (SCHOBER, 2013, p. 108). Contudo, a percepção de que as conexões fazem parte da própria identidade da adaptação faz necessário elencar a relação dos textos com determinada estética, com os contextos culturais e de produção. É a partir de tais contextos que se constrói o conhecimento crítico sobre temas, visões de mundo e ideologias que dão forma ao processo de adaptação. Como leitores, espectadores e críticos, estabelecemos associações momentâneas, mas indispensáveis para a recontextualização dos textos e sentidos que construímos e que conseqüentemente nos reproduzem.

A adaptação de um romance para o cinema invoca textos e imagens diversos, que extrapolam os meios semióticos atribuídos. A análise da adaptação de *Um Quarto com Vista* para o cinema indica uma série de associações intertextuais que inscreve novos sentidos a partir daqueles identificados no romance de Forster. Devido ao destaque obtido por uma produção de baixo orçamento, estabeleceram-se paradigmas que informaram outras produções de filmes *heritage*, como *Maurice* (1987), *Retorno a Howards End* (1992), *Vestígios do Dia* (1993), também dirigidos por James Ivory, *Razão e Sensibilidade* (1996), de Ang Lee, *Mrs. Dalloway* (1998), por Marleen Gorris, dentre muitos outros.

### **Referências**

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.

CAUGHIE, John. Small Pleasures: adaptation and the past in British film and television. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 32, 1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8432>>. Acesso em: set. 2015.

CRUZ, Décio Torres. *Postmodern Metanarratives: Blade Runner and Literature in the Age of Image*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ELLIOT, Kamilla. Novels, Films, and the Word/Image Wars. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *A companion to literature and film*. Oxford: Blackwell, 2004. p. 1-22.

FORSTER, E. M. *A room with a view*. New York: Dover, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução por Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HIGSON, Andrew. *English Heritage, English Cinema: costume drama since 1980*. New York: Oxford University Press, 2003.

HORNADAY, Ann. 'The Sense of an Ending:' As good as the book? No, but it is an excellent adaptation. *Movie review*. Fonte: <https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/the-sense-of-an-ending-as-good-as-the-book-no-but-it-is-an-excellent-adaptation/2017/03/16/>. Acesso em março de 2017.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução por André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

LONG, Robert. *James Ivory in conversation: how Merchant Ivory makes its movies*. Berkeley: University of California Press, 2005.

MONK, Claire. *Heritage film audiences: period films and contemporary audiences in the UK*. Edinburgh: EUP, 2011.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, I. (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrasil, 1983. p. 435-453.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SCHOBER, Regina. Adaptation as connection – Transmediality reconsidered. In: BRUHN, Jorgen; GJELSVIK, Anne; HANSEN, Eirik (eds.). *Adaptation studies: new challenges, new directions*. London: Bloomsbury Academic, 2013. p. 89-112. (ebook).

SMITH, Zadie. Love, actually. In: *The Guardian*, 2003. Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2003/nov/01/classics.zadiesmith> Acesso em março de 2017.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. *Film Adaptation*. London: Rutgers University Press, 2000. p. 54-78.

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 04-16, 2016.

## Filme:

UMA JANELA para o Amor. Direção de James Ivory. Produção: Ismail Merchant. Intérpretes: Helena Boham Carter, Julian Sands, Maggie Smith, Ruppert Graves, Simon Callow, e outros. Roteiro: Ruth PrawerJhabvala. DVD (117 min.). Produzido por Ismail-Merchant Produções, GoldcrestFilms, e Film Four International. Adaptação do romance “Um Quarto com Vista” [A Room with a View] (1908), de E. M. Forster.