



UM QUARTO COM VISTA E AS ARTES DA ADAPTAÇÃO

A ROOM WITH A VIEW AND THE ARTS OF ADAPTATION

José Ailson Lemos de Souza¹
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: A partir do conceito de que o processo de adaptação extrapola as relações entre texto-fonte e texto-adaptado, discorro sobre *Uma Janela para o Amor* (1985), filme de James Ivory, adaptado do romance *Um Quarto com Vista* (1908), de E. M. Forster. Considero brevemente alguns conceitos e perspectivas recentes sobre adaptação e transmidialidade presentes em Rajewsky (2012), Hutcheon (2013) e Schober (2013), com destaque para a ideia de que mídias, textos, contextos cultural, de produção e recepção estão conectados em uma rede complexa e dinâmica, aberta a associações momentâneas. A análise enfoca o recurso ao discurso sobre as artes para problematizar as estruturas de dominação entre os gêneros no romance de Forster, e as diversas expressões artísticas, como pintura, ilustração, música e cinema mudo, que cumprem função dupla no filme de Ivory. Além de reconfigurar o texto de Forster a partir de experiências e visões do diretor, tal recurso tornou-se uma convenção de gênero dos filmes de herança, relacionado às condições materiais dos realizadores, como os baixos orçamentos.

Palavras-Chave: Adaptação; E. M. Forster; James Ivory.

Abstract: *Departing from the idea that adaptation exceeds the relations between source and adapted text, I consider the novel A Room with a View (1908), by E. M. Forster, and the film of the same name,*

¹ ailsonls@yahoo.com.

directed by James Ivory in 1985. I briefly peruse notions and recent discussions on adaptation and transmediality present in Rajewsky (2012), Hutcheon (2013) and Schober (2013), highlighting the idea that media, texts, production, reception and cultural contexts are connected in a complex and dynamic network, open to momentary associations. The analysis focus on the discussion about the arts in order to problematize the structures of domination between genders in Forster's novel, and the diverse art forms, such as painting, illustration, music and silent movies, which have a double function in the film. They not only reconfigure Forster's novel but also insert the director's views and experiences. Such address to other arts turned out to become one of the conventions by which heritage films are now known and criticized, one related to the material conditions then available, like low budgets.

Key-Words: *Adaptation; E. M. Forster; James Ivory.*

INTRODUÇÃO

James Ivory imprimiu no cinema uma marca que tornou-se quase indistinguível de “cinema inglês”. Ou, para ser mais preciso, de filmes de época típicos daquele país. Tal associação é citada por Andrew Higson (2003) em *English Heritage, English Cinema: costume drama since 1980*, estudo sobre os filmes de herança (*heritage films*), tendência que se firmou naquele país na década de 1980. Esses filmes, produções majoritariamente adaptadas da literatura, coexistem com outros movimentos do cinema britânico, como o Realismo social e o *Black British Cinema*. Os filmes de herança passaram por alguns desdobramentos ao longo dos anos. Produções como *Edward II* (1991), de Derek Jarman, *Propero's Books* (1991), de Peter Greenaway, e *Orlando* (1992), de Sally Potter, enquadram-se no que Higson (2003) chama de *post-heritage*, pois comentam criticamente e desafiam algumas convenções formais e de conteúdo (marcadamente, o passado inglês) estabelecidas nos filmes da década anterior. Percebe-se, entretanto, a continuidade das principais marcas do gênero como a adaptação de narrativas literárias, ênfase em figurinos e locações que remetem ao passado, e enredo centrado no protagonismo feminino em dramas trágicos como *Anna Karenina* (2012), dirigido por Joe Wright, ou comédias como *Amor e Amizade* [Love & Friendship] (2016), de Whit Stillman.

Como um dos principais realizadores e importante “conformador” dos filmes de herança, James Ivory rememora em *James Ivory in Conversation* (2005), livro de entrevistas sobre sua vasta obra – que perpassa narrativas ambientadas em três continentes (Estados Unidos, França, Inglaterra, Índia) –, a ocasião em que a obra de E. M. Forster (1879-1970) foi liberada para compra de direitos de adaptação. Ivory, juntamente com Ismail Merchant, seu produtor e parceiro, receberam a oferta de *Passagem para a Índia* (1924), talvez o romance mais

conhecido de Forster. Porém, surpreenderam os executores ao optarem por *Um Quarto com Vista* (1908). Os detentores do direito sobre as obras julgavam o romance irrelevante, de uma fase muito inicial do autor (LONG, 2005, p. 211). Posteriormente, Merchant e Ivory causaram nova surpresa e hesitação nos executores do testamento de Forster com o interesse em filmar *Maurice* (1914/1971), tido como um livro obsoleto e problemático para a imagem do romancista devido à temática homossexual.

Sobre os elogios que o filme *Uma Janela para o Amor* [A Room with a View] (1985) havia recebido por apresentar uma “voz” semelhante à de Forster, Ivory responde que sua voz também está gravada no filme, formando um “dueto”, sendo Forster responsável pela “melodia” (LONG, 2005, p. 200). O vocabulário musical, além de tratar metaforicamente sobre a natureza coletiva do processo de adaptação, deflagra sub-repticiamente a reunião de meios expressivos variados, que extrapolam os meios da literatura e do cinema. Regina Schober (2013, p. 92) revisa parte da literatura mais recente sobre os estudos da adaptação e propõe que o processo deve ser analisado levando-se em consideração não apenas o texto-fonte e a adaptação, mas todos os textos envolvidos na rede intertextual (dinâmica e variada) utilizada na produção de significados. Orientado por essa premissa, discorro a seguir sobre tal dinâmica a partir do filme *Uma Janela para o Amor*, filme em que Ivory adapta *Um Quarto com Vista* e também recorre a referências artísticas variadas, como pintura, ilustração, música, e o cinema mudo, dentre outras, imprimindo seu texto com marcas de um arquivo cultural que, além de reatualizar um romance até então subestimado, instaura algumas características que “moldaram” os filmes de herança.

1 FILMES DE HERANÇA

Um dos maiores alvos da crítica feita aos filmes de herança, assim que foram percebidos enquanto tendência em formação no interior do cinema britânico, foi o “retorno” ao passado do país mediante a adaptação de romances e narrativas históricas, que situavam a vida e os modos das elites em um período no qual a Inglaterra ainda era uma potência imperialista. Um filme como *Minha Adorável Lavanderia* (1985), dirigido por Stephen Frears e roteiro original de Hanif Kureish, era citado como “contraexemplo positivo” (MONK, 2011, p. 15) aos filmes de herança, uma vez que sua narrativa centrava-se em

tensões raciais e sociais vividos na década de 1980. Claire Monk (2011) resume brevemente a construção de um discurso, posteriormente refinado por Andrew Higson (2003), que divisava nos filmes de herança a materialização da análise de Frederic Jameson sobre a “comoditização” da história na pós-modernidade. Nessa perspectiva, o passado é reduzido a uma vasta coleção de imagens, objeto de uma fascinação por superfícies, decoração e exibição (MONK, 2011, p. 18).

Caso se considere tal perspectiva, é no mínimo curioso que a adaptação dos romances de Forster represente um ciclo-chave dos filmes de herança – cinco adaptações entre os anos 1980 e 1990 – uma vez que as narrativas literárias são reconhecidas pelo distanciamento de discursos nacionalistas ou militaristas, comuns na literatura do período eduardiano² (BATCHELOR, 2002), e pela crítica social e sexual que perpassa toda a sua obra.

Se Higson (2003, p. 117) compreende que o prazer desperto pelo espetáculo visual dos filmes celebra nostalgicamente o passado, com isso neutralizando a crítica social presente na obra literária, Monk (2011) evidencia o viés seletivo dessa leitura, uma vez que esta não reconhece formas mais abrangentes de prazer que os filmes podem despertar, e que provavelmente estão relacionados com a boa receptividade e com o consumo dessas narrativas por plateias não apenas domésticas, mas também internacionais. Além do papel libertário que cumprem ao enfocar a vida de mulheres, lésbicas, gays, deficientes e outras minorias, contrapondo-se assim ao “heterossexismo” vigente no cinema comercial, os filmes de herança caracterizam-se também pela sensualidade latente, iconografia, performatividade e sexualidade que conduzem os enredos, fornecendo fontes de prazer que fomentam a crítica cultural contemporânea (MONK, 2011, p. 20).

2 ADAPTAÇÃO COMO REDE INTERTEXTUAL

O fato de, em sua maioria, resultarem de processos de adaptação, pode também ser acrescentado ao escopo diverso de fontes de prazer comuns aos filmes de herança. Linda Hutcheon (2013) esboça, como uma das razões para a predominância de adaptações no cinema, o prazer gerado através da “repetição

² Enquadra-se na fase eduardiana de E. M. Forster seus primeiros quatro romances, publicados entre 1905 e 1910. O período eduardiano é tido como um momento de transição entre a era vitoriana (1837-1901) e o advento do modernismo britânico.

com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa” (HUTCHEON, 2013, p. 25). Para a autora, as adaptações são obras “palimpsestuosas”, são “textos”, no sentido barthesiano do termo: uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências” (HUTCHEON, 2013, p. 28). A imagem do palimpsesto é aqui retomada para reforçar, a exemplo das proposições de Rosemary Arrojo (2007, p. 24) sobre a tradução, de que um texto cede lugar a outro, abalando a crença na estabilidade e no controle dos significados, e evidenciando que a derivação, ao invés de denotar escassez de criatividade ou inferioridade, é na verdade uma máquina produtora de significados. Enquanto realização segunda “que não é secundária” a adaptação pode ser resumida do seguinte modo: “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).

Irina Rajewsky (2012) problematiza o conceito amplo de intermedialidade à luz de configurações midiáticas concretas que desafiam noções de fronteira e de mescla entre mídias, e distingue três grupos de fenômenos: transposição midiática (adaptações fílmicas de textos literários, por exemplo); combinação de mídias (ópera, filmes, teatro, histórias em quadrinhos); e referências intermidiáticas (alusão a textos, gêneros fílmicos, pintura ou fotografia) (RAJEWSKY, 2012, p. 58). A grande diferença entre tais fenômenos está na produção de significados dos processos: a transposição intermidiática implica a transformação de um “texto-fonte” mediante as condições materiais da outra mídia. O que não afeta necessariamente o significado ou performance do trabalho resultante, sendo assim uma forma de intermedialidade “extracomposicional”. Já combinação e referências intermidiáticas são importantes tanto para a estrutura quanto para o significado do trabalho final, sendo, portanto, um exemplo de intermedialidade “intracomposicional”. Um filme como *Uma Janela* (1985) pode ilustrar basicamente todos esses processos, e o direcionamento para uma discussão sobre as diferenças qualitativas entre intermedialidade extra e intercomposicional a partir do filme escapa aos objetivos e escopo do presente trabalho.

Entretanto, as elaborações de Rajewsky (2012) iluminam o emprego de aparentes “anacronismos” no filme de Ivory, que acabaram por se tornar elementos formais dos filmes de herança. Rajewsky reforça que as especificidades midiáticas fundam-se em certas condições materiais e

operativas, relacionadas a mudanças históricas e tecnológicas, fazendo surgir certas convenções de gênero.

Regina Schober (2013) revisa algumas discussões recentes nos estudos da adaptação, e propõe análises que contemplem a complexidade inerente ao processo através de um “olhar pós-estruturalista” para a rede de conexões característica do intercâmbio textual entre diferentes mídias. O que pressupõe perceber que, na adaptação da literatura para o cinema, diversos textos, além do texto-fonte, são evocados. Assim, textos, intertextualidade e contextos culturais são itens indispensáveis para um cotejo crítico que tencione abordar a rede dinâmica e instável de apropriações culturais caras à adaptação (SCHOBER, 2013, p. 92). A visão pós-estruturalista sobre as redes intertextuais abrange o processo de transformação dos discursos em fluxo constante de inscrição e criação de significados, ao invés de meramente rastrear relações preexistentes. Schober (2013, p. 101) salienta que a imagem de relações em “rede” é uma metáfora apropriada para se pensar a adaptação, uma vez que “redes” implicam descentramento, interatividade, dinamismo e espontaneidade, não apenas entre as diferentes mídias envolvidas, mas também entre os receptores, as forças sociais e culturais (SCHOBER, 2013, p. 105). A análise da adaptação de um romance para o cinema, por conseguinte, descreve e critica não apenas a reinterpretação do texto entre as mídias, mas procura identificar as ações necessárias para o estabelecimento de conexões significativas no processo ininterrupto e criativo de reconfiguração e recontextualização dos sentidos.

3 AS ARTES EM UM QUARTO COM VISTA

O romance *Um Quarto com Vista* (1908/1995) centra-se em um momento crucial no amadurecimento de Lucy Honeychurch. Lucy viaja para a Itália com Charlotte, uma prima mais velha. Na verdade, quase todos à sua volta são compatriotas mais velhos, gente dada a destilar falsos moralismos e preconceitos em território estrangeiro. Lucy vê-se a maior parte do tempo sozinha em meio aos grandes feitos artísticos e arquitetônicos de Florença. A exposição à grandiosidade das obras renascentistas inspira-lhe o desejo megalomaniaco por realizar um feito de semelhantes proporções. Charlotte, uma antagonista cômica, lembra que tal atividade, compor uma obra artística, não é aspiração feminina. Não que as mulheres sejam inferiores, mas sua missão é inspirar (FORSTER, 1995, p. 31). A mesma prima persuade Lucy a

descartar uma reprodução recém-comprada da Vênus de Botticelli, pois apesar da beleza, a nudez “estragou” a imagem (FORSTER, 1995, p. 32). Esse é apenas o início de uma aprendizagem conflituosa sobre os desígnios sociais para uma mulher de sua classe social, cujo desdobramento será a resistência aos “enquadramentos” impostos, que no romance aparecem sob a forma de condicionantes sociais, bem como, de forma simbólica, de tentar “posicionar” Lucy como obra de arte: imagem pictórica por Cecil de Vyse, e personagem de romance por Eleanor Lavish, escritora hospedada na mesma pensão italiana. Lucy resiste à passividade, implícita no discurso romanesco de Forster, que cabe aos “objetos” de arte.

O envolvimento de Lucy com George Emerson, jovem jornalista também hospedado na pensão, é desde o início alvo de inúmeros empecilhos devido à diferença de classe social. George, em diversos momentos, figura como objeto artístico exposto à apreciação de Lucy, bem como ao leitor, como na passagem em que ela o observa de longe no interior de uma igreja. A rica descrição enfatiza a beleza física do rapaz e comenta sua qualidade de imagem artística prefigurativa, uma vez que Lucy irá “revê-lo” posteriormente em Roma, no teto da Capela Sistina (FORSTER, 1995, p. 20).

Em outra situação, já de volta à Inglaterra, local em que se dá a segunda e mais longa parte da narrativa, George, Freddy, irmão mais novo de Lucy, e Beebe, o reverendo da paróquia local, 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), nas margens do lago. A beleza de George é ressaltada através de referências às artes plásticas. Dados o destaque da perspectiva visual de Lucy na narrativa (muitas vezes ela é responsável pela “composição” da imagem masculina) e o posicionamento de uma figura masculina como objeto de apreciação estética, percebe-se o deslocamento dos papéis que no início da narrativa pareciam orientados para uma desestimulante unidirecionalidade.

O jogo de referências artísticas na discussão entre os papéis sexuais é central no romance. “Medieval” intitula o capítulo em que Lucy se envolve e noiva com Cecil de Vyse, seu par na hierarquia social mas antitético nas aspirações e visões de mundo. Cecil percebe Lucy como uma “mulher de Leonardo da Vinci”, devido ao ar de mistério e reticência que percebe nela. As mulheres de da Vinci não têm algo vulgar como uma “história” (FORSTER, 1995, p. 72), esgotam-se, na visão dele, enquanto objeto estético.

Eleanor Lavish, escritora de folhetins que se torna próxima de Charlotte, vê em Lucy a corporificação de uma personagem “acabada” para um de seus romances. O flerte entre Lucy e George, interrompido devido ao escândalo causado por um beijo, será transformado em enredo por Lavish, provocando grande mal-estar entre aqueles capazes de identificar as fontes do folhetim, como Lucy e sua prima. As tentativas de colocar Lucy como “objeto” artístico confundem-se com a luta da personagem pela emancipação, não apenas dos desígnios de sua família e de seus pares sociais, mas principalmente das normas que frustram o seu desejo. A saída, que fecha a narrativa, é o exílio. Lucy retorna para a Itália acompanhada de George.

4 AS ARTES EM UMA JANELA PARA O AMOR

Os créditos iniciais do filme de Ivory antecipam uma série de referências que, a partir de pequenos detalhes, inicia um circuito de conexões que associam não apenas o romance de Forster e as intervenções criativas de Ivory, mas também uma gama variada de outros textos que “comentam” o que estava presente no primeiro texto de modo a fazer do retorno um “acontecimento” na acepção de Foucault (2014). Em outras palavras, o texto anterior volta como algo novo. Cito aqui a noção de comentário de Foucault (2014), para quem essa modalidade de discurso funciona precisamente para reatualizar e ativar os sentidos múltiplos do texto-fonte. Para Foucault, o comentário diz “pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito”, e completa:

em seu horizonte não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação. O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado (FOUCAULT, 2014, p. 24).

A abertura do filme apresenta uma série de ilustrações junto às informações técnicas e artísticas da produção, acompanhadas de uma ária, *O mio babbino caro* [Oh meu amado pai], da ópera *Gianni Schicchi* (1918), de Giacomo Puccini. A peça musical trata da tensão entre duas famílias florentinas que se opõem ao amor de um casal de namorados. O trecho menciona a atmosfera de hipocrisia na Florença da era medieval, a estorvar o caso amoroso. Ou seja, é um elemento de antecipação que prefigura 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) percorre

as várias zonas de enfrentamento sobre os discursos que 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 do mais, alguns dos detratores da adaptação da literatura para o cinema, segundo Elliot, referiam-se pejorativamente à categoria como “ilustração de livro” (ELLIOT, 2004, p. 10). Ivory, portanto, envereda “conscientemente” por um campo minado. O diretor relembra a controvérsia a respeito das ilustrações, feitas a partir da decoração da vila italiana que serviu de locação para o filme. Para algumas pessoas, esse recurso paralisava a narrativa. Porém, Ivory 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 fílmica com subtítulos (*intertitles*) foi uma estratégia mantida para repetir a espirituosidade com que Forster intitula os capítulos do romance (LONG, 2005, p. 199). Sobre o expediente de se recorrer a subtítulos em filmes, Elliot (2004) refuta os argumentos que a crítica de cinema construiu sobre tal emprego nos primórdios do cinema. De acordo com a autora, é quase unânime a visão de que o uso de palavras articuladas na forma de subtítulos, e, posteriormente, através de *voice-over*, foi uma necessidade narrativa até o cinema desenvolver técnicas de edição que tornaram esse recurso obsoleto. Elliot argumenta que diversos filmes da década de 1920 recorrem a subtítulos, mesmo quando as cenas prescindem do recurso. Os subtítulos, em sua opinião, fornecem efeitos retóricos e rítmicos, encerram e contextualizam as cenas dentro de uma estrutura verbal no interior da narrativa fílmica (ELLIOT, 2004, p. 16). Estes efeitos podem ser enquadrados no resultado obtido por Ivory e, através disso, percebe-se clara alusão ao cinema do início do século XX, momento em que se dá a narrativa. Cria-se também uma atmosfera “retrô” por meios que não exigem grande investimento de recursos tecnológicos, uma alternativa para os filmes de herança, que são quase sempre produções de baixo orçamento.

A pintura é outro importante recurso textual empregado pelo diretor. Robert Long (2005) menciona que muitos críticos perceberam em *Uma Janela* (1985) um “toque de Renoir”. Ivory fala sobre o estilo de seus filmes, e reconhece em alguns uma característica própria da pintura: “não se pode adicionar nem retirar nada” (LONG, 2005, p. 198). Para ele, os criadores retomam, consciente ou inconscientemente, obras que proporcionaram alguma

forma de prazer estético, mas não identifica no filme uma relação direta com o pintor francês. Talvez a obra de outro pintor citado por Ivory a respeito de outro filme, John Singer Sargent, norte-americano como ele, e, também como ele, observador e entusiasta da pomposidade do período eduardiano, seja uma fonte de inspiração mais próxima.



Banho no lago com George, Freddy e Beebe. Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985)

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

Essas são apenas algumas das referências e alusões que transformam o filme de Ivory em uma espécie de mosaico artístico, e que se tornou marca dos filmes de herança. Há certamente diversas outras conexões passíveis de serem estabelecidas, pois uma análise das “conexões” que surgem a partir da adaptação depende também da capacidade do analista em instaurá-las. Tornou-se comum nessas produções de época um destaque a aspectos da cultura letrada, erudita, como a literatura, as artes plásticas, a música clássica, dentre outras expressões. Esse direcionamento foi responsável, em grande parte, pela crítica ao elitismo, à nostalgia e ao espetáculo visual, que inviabilizaria nos

filmes uma discussão sobre diferença e mudança (CAUGHIE, 1997, p. 39). Todavia, como podemos ver no corpo do trabalho, mudança e diferença são questões importantes para a narrativa.

Uma narrativa sobre a emancipação feminina, mesmo deslocada para o início do século XX, tem reflexos e demanda crítica não apenas na época de lançamento do filme, mas atualmente talvez seja ainda mais salutar levantar tal questão, diante do conservadorismo, que, “ao sair do armário” pelo mundo, e entre nós, orgulha-se em não aceitar o outro, as diferenças. O filme interpõe vários textos que conotam lugares, narrativas semelhantes ao romance de Forster, e dispõe o corpo masculino ao prazer visual, que deleita tanto o público feminino quanto o público homossexual, setores historicamente marginalizados no circuito de codificações do desejo no cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da adaptação a partir das conexões entre textos e mídias coloca o analista diante de 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, para a análise, a relação das mídias com determinada estética, com os contextos culturais e de produção. E, a partir de tais contextos, pensar sobre temas, visões de mundo e ideologias que dão forma tanto ao processo de adaptação quanto ao de construção do conhecimento crítico. Como leitores, espectadores e críticos, estabelecemos associações momentâneas, mas indispensáveis para a recontextualização e reconfiguração 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 por Vista*, realizada por James Ivory, demonstra uma série de associações intertextuais, que, no caso específico do filme, inscreve novos sentidos a partir de outros identificados no romance de Forster. Devido ao destaque obtido por uma produção de baixo orçamento, estabeleceu-se um “sub-gênero” no interior do cinema britânico, um que recorre a discursos e imagens de variadas expressões artísticas para tratar, principalmente, de temas caros à minorias, como mulheres e homossexuais, entre outras. A pertinência

temática dessas produções ganha impulso com a intensificação da intolerância na atualidade e de ameaças à liberdade de expressão bem como aos nossos fragilizados princípios democráticos.

REFERÊNCIAS [PALATINO LINO, 13, CAIXA ALTA]

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.
- BATCHELOR, John. Edwardian Literature. In: BLOOM, Harold. (ed.). *Edwardian and Georgian fiction*. Philadelphia: Chelsea House, 2005.
- 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: 10 set. 2015.
- 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.
- 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: Embrafilme, 1983. p. 435-453.
- RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Taís Flores; VIEIRA, André. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

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

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 Praver Jhabvala. DVD (117 min.). Produzido por Ismail-Merchant Produções, Goldcrest Films, e Film Four International. Adaptação do romance “Um Quarto com Vista” [A Room with a View] (1908), de E. M. Forster.