

# A IMAGEM DO HOMEM EM *UM QUARTO COM VISTA* E *UMA JANELA PARA O AMOR*

José Ailson Lemos de Souza<sup>1</sup>

## Resumo

O romance *Um Quarto com Vista* (1908), de E. M. Forster, explora, e parece questionar, o ponto de vista tradicional que coloca a mulher como objeto de um olhar masculino. Através da personagem Lucy Honeychurch, percebemos uma inversão desses papéis. Assim, a obra conduz um olhar feminino a enquadrar e focalizar o homem e o universo masculino. Neste trabalho, interpretamos a função dessas imagens bem como aquelas que o diretor James Ivory apresenta na adaptação do romance em *Uma Janela para o Amor* (1985). Analisamos de que modo tais imagens dialogam com o processo de focalização do homem presente na obra literária. Esse trabalho ampara-se em alguns conceitos teóricos presentes em Avelar (2013), Plaza (2003) Stam (2000), Lefevere (2007) e Higson (2008), dentre outros.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Tradução

## Abstract

*A Room with a View* (1908), a novel by E. M. Forster, explores and seems to question the traditional point of view that places the woman as the object of a male gaze. By the main character, Lucy Honeychurch, we perceive an inversion of such point of view. Thus, the novel conducts a female gaze framing and focalizing man and male universe. In this paper, we interpret the function of these images as well as those conveyed by James Ivory, who directed the film adaptation *A Room with a View* (1985). We analyze the way in which such images relate to the focalization process on man in the literary piece. Our work uses some theoretical concepts from Avelar (2013), Plaza (2003) Stam (2000), Lefevere (2007) and Higson (2008), among others.

Keywords: Literature; Film; Translation

## 1. Introdução

Neste trabalho analisamos a construção de imagens do homem no romance *Um Quarto com Vista* (1908), de E. M. Forster, e a relacionamos com a construção de imagens masculinas presente na adaptação para as telas *Uma Janela para o Amor* (1985), do diretor James Ivory. Partimos da ideia de que as obras em questão constroem representações masculinas que cumprem funções distintas. Desenvolvemos nossa análise a partir da crença de que a adaptação da literatura para o cinema enquadra-se como um processo de tradução. Esse processo, definido por Jakobson (1991) como

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Ceará

tradução intersemiótica ou transmutação, acarreta, em nossa visão, a discussão de múltiplos aspectos, tanto literários quanto culturais, que são cruciais para compreendermos a dinâmica relação entre os textos (original e adaptação).

O texto literário e a obra resultante de sua transmutação para o cinema ligam-se através do conceito de diferença. Nessa perspectiva, nem o texto “original” nem o texto traduzido possuem identidades fixas. Ao contrário, eles tendem a mudar a cada intervenção capaz de criar imagens, como leituras críticas, futuras transmutações, e processos de reescritura diversos. No caso das obras aqui analisadas, a distinção quanto ao funcionamento das imagens resultam principalmente de características específicas do gênero fílmico para o qual o romance foi traduzido: os filmes de herança.

## 2. Relações entre Literatura e Cinema

O intercâmbio entre a literatura e o cinema, que remonta desde o surgimento da linguagem cinematográfica, se estabeleceu ao longo do século XX e na atualidade parece acentuar-se, pois, além do grande número de filmes adaptados lançados nos mais diversos mercados, observa-se uma intensificação dos negócios entre editoras e estúdios por meio da compra de direitos de adaptação de obras ainda no prelo.

Historicamente, o cinema foi alvo de inúmeras críticas sobre o seu *status* artístico, principalmente quando comparado com a literatura, estabelecida séculos antes do seu nascimento. A confluência de elementos de tradições populares, como o melodrama, o circo, números de feira, bem como o uso da tecnologia no cinema, explicam certa resistência ao estudo das relações entre os dois sistemas semióticos. Contudo, desde muito cedo, diretores como Griffith recorreram a técnicas de composição narrativa observadas em Charles Dickens para compor suas próprias narrativas através de imagens em movimento. De acordo com Aguiar e Silva,

o texto fílmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e tão congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história (apud CARDOSO, 2003, p. 62)

A narrativa fílmica redimensionou vários conceitos tradicionalmente relacionados com as artes. Para Benjamin (1983, p. 18), o cinema permitiu uma crítica revolucionária de concepções antigas (genialidade, valor de eternidade, autenticidade,

aura). Estas passaram a ser revistas diante das mudanças provocadas pelas novas técnicas de reprodução, responsáveis por alterar profundamente as relações entre artistas, obras, e público. Além do mais, posteriormente, o cinema afetou e influenciou a própria composição literária, estabelecendo assim uma relação dinâmica e de mão dupla.

Avelar (2013) analisa a interação entre literatura e cinema, e verifica que o intercâmbio entre os dois sistemas semióticos favorece não apenas a troca de ideias, temas, enredos e imagens, mas toda uma problemática dos processos narrativos. Esses processos têm grande relevância porque informam sobre a nossa capacidade (ou incapacidade) de dar sentido ao mundo. O autor aproveita-se principalmente de algumas considerações de Octavio Paz e Sergei Eisenstein e articula a noção de que tanto a literatura (texto) quanto o cinema (imagem) conduzem a visão para além dos limites do visível. Além disso, a capacidade narrativa de textos e imagens se estabelece a partir da relação com outros textos e outras imagens (AVELAR, 2013, p.24).

Assim, o estudo das relações e trocas entre literatura e cinema contribui para melhor compreendermos os processos de conformação e valoração referentes às artes e que tencionamos conduzir a partir de noções dos estudos de tradução. Jakobson (1991, p. 64) distingue três tipos de processos tradutórios: a tradução intralingual (a interpretação de signos verbais através de outros signos da mesma língua); a tradução interlingual (interpretação de signos verbais através de signos de outra língua); e a tradução intersemiótica ou *transmutação* (interpretação de signos verbais através de sistemas de signos não-verbais). A inserção da tradução intersemiótica (TI) como uma das modalidades de tradução implicou uma nova etapa, responsável por ampliar, diversificar e aprofundar os estudos na área. Plaza (2003, p. 14), percebe a TI como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, leitura, diálogo de signos, e síntese e reescritura da história. Tal visão vem acompanhada de uma série de implicações para o melhor entendimento da tradução. Por exemplo, a influência exercida pelos meios de produção e recepção, presumindo-se, com isso, novos sentidos, sendo estes não mais fixos e imutáveis, mas sim relativos, mediante principalmente aos diversos contextos (tecnológicos, políticos, culturais, históricos).

Um conceito importante em nossa abordagem é o de reescritura na perspectiva de André Lefevere (2007). Trata-se de categorias diversas como tradução,

historiografia, antologias, ensino, crítica, produção de peças etc., todas elas compreendidas como a adaptação de um texto literário para um público diferente (LEFEVERE, 1982, p. 235). Para o autor, a tradução seria o tipo de reescritura mais influente devido à capacidade de projetar a imagem de um autor e de sua obra para além dos limites de sua cultura.

Uma das maiores dificuldades para o estudo das relações entre literatura e cinema repousa na crença de que a tradução-adaptação ameaça o caráter único do texto original, isso mesmo depois de reflexões seminais como as de Benjamin (1983) sobre como as técnicas de reprodução tornaram a imagem independente do original. Lefevere (2007) contrapõe-se à visão do texto traduzido como ameaça por acreditar que os textos literários são circundados por textos refratores, que movimentam o sistema literário. Esses textos são produzidos para determinadas audiências ou adaptados para determinadas poéticas e ideologias.

Segundo Silva (2007, p. 226), as reescrituras criam diferentes imagens de uma obra, interferindo nas relações entre os sistemas. Portanto, a reescritura de um texto pressupõe uma proposta narrativa diferente daquela do texto de partida, sendo tal diferença relacionada ao contexto poético e político em que a reescritura está inserida. Ao considerarmos a adaptação fílmica, recorreremos também às noções de intertextualidade e dialogismo na visão de Stam (2000, p. 64). O autor tem em mente que tais conceitos contribuem para superar o que ele chama de “aporias da fidelidade”. Intertextualidade e dialogismo são conceitos empregados no estudo das relações textuais, cunhados por Júlia Kristeva e Mikhail Bakhtin, respectivamente, e pressupõem que cada texto é como um mosaico de citações, ou ainda, que os textos transformam-se a partir de outros, sendo a identificação de um ponto de partida ou origem uma tarefa pouco produtiva ou até mesmo impossível.

Para Tânia Carvalhal (2003, p. 76), podemos entender a intertextualidade como “todas as interações possíveis entre todos os fenômenos culturais”. Nessa perspectiva, outras questões são levantadas em detrimento do exame sobre a fidelidade. Por exemplo: quais intertextos (referências) são evocados pela narrativa literária e quais aparecem na narrativa fílmica? De que modo os intertextos dialogam entre si? Que papéis cumprem os possíveis acréscimos e deleções?

### 3. A imagem do homem em *Um Quarto com Vista*

E. M. Forster (1879-1970) tornou-se um romancista reconhecido e prestigiado no contexto literário inglês quando ainda era jovem. A quase totalidade de sua obra foi publicada ainda na primeira década do século XX. Segundo a crítica, Forster, além de contar com grande reconhecimento entre o público leitor feminino, teve sua escrita considerada feminina, como afirma A. N. Monkhouse (apud GARDNER, 2002, p. 123). Provavelmente, essa visão está relacionada com a construção de personagens femininas do autor, que já foram consideradas as heroínas mais bem construídas da literatura inglesa (GOLDMAN, 2007, p. 120). É notável o tratamento dado à conformação destas personagens, com capacidade de visão, voz, e complexidade poucas vezes observadas na escrita de um autor do sexo masculino.

*Um Quarto com Vista* (1908) é um romance de formação (*Bildungsroman*), cuja narrativa relata o desenvolvimento psicológico e espiritual de Lucy Honeychurch, uma jovem de dezessete anos que, em viagem pela Itália, tem experiências de alteridade com o mundo masculino (e o estrangeiro) que afetam de maneira marcante o seu amadurecimento. Para Judith Herz (2007, p. 138), apesar de *Um Quarto* ser considerado um típico exemplar da veia cômica de Forster sobre turistas ingleses e do tradicional enredo de casamento, o romance é bem mais sombrio, complexo e imprevisível do que se supõe. Ainda de acordo com a autora, essa obra exemplifica bem uma característica do romancista: “a narração revela mais do que a narrativa” (HERZ, 2007, p. 141). Ou seja, a “roupagem” do romance como comédia de costumes embaça um pouco questões latentes que são cruciais para o funcionamento da obra, como: quem narra? Qual é e onde se posiciona o ponto de vista, o ponto de focalização? Qual a função do sexo e dos gêneros no texto? Como se relacionam desejo e narração?

Partimos da ideia de que Lucy representa uma forma de focalização que altera o ponto de vista tradicional no qual a mulher ocupa a posição de objeto de representação de um olhar masculino e passa ao papel de "produtora" de imagens do homem. O romance de Forster alude às artes e ao espaço italiano, e propõe a inversão de papéis supracitada, de modo a criticar a sociedade inglesa. Tal crítica parte também do contraste com o estrangeiro, território propício à sensualidade e ao despertar feminino para a necessidade de quebra para com os valores tradicionais.

Lucy parte para Florença acompanhada de uma prima mais velha, Charlotte Bartlett. Elas instalam-se numa pensão repleta de turistas ingleses. Mr. Beebe, o reverendo da paróquia que Lucy e sua família frequentam na Inglaterra, integra o grupo de turistas. O reverendo é um personagem importante na narrativa: suas observações e intervenções ajudam a melhor compreendermos a trajetória de Lucy. Um exemplo disso surge bem no início do romance, quando o reverendo apazigua um mal-estar. Mr. Emerson, um turista espalhafatoso, sugere trocar de quarto com Lucy e Charlotte. Ele ouviu a insatisfação das duas com os quartos que ocupavam na pensão: sem vista para o rio Arno. O quarto de Mr. Emerson e seu filho, George, melhor localizado, contava com vista para o rio. Charlotte recusa a oferta, desconfiada da gentileza. Mr. Beebe, no entanto, tranquiliza a senhora sobre as possíveis intenções do turista, e com isso, dá-se a troca. Esse momento inicial é importante para compreendermos o jogo de representações que logo surgirá na narrativa.

A capacidade de Lucy enxergar, e, a partir disso, agir, está implícita no título do romance e transfigura-se em metáfora recorrente na história. É a partir da vista para o rio Arno, tornada possível graças a Mr. Emerson e seu filho, que Lucy percebe o outro (masculino, estrangeiro) e esse exame gera um tipo de autoconhecimento que, posteriormente, orientará suas decisões. Essa tomada de decisão permanece suspensa durante boa parte da narrativa, como se à espera da personagem concluir seu processo de amadurecimento/conhecimento.

Ao olhar através da janela em seu primeiro dia em Florença, Lucy observa que o mundo exterior compõe-se de diversas marcas que caracterizam o universo masculino. Entretanto, essas marcas parecem aos seus olhos como que “reduzidas” da amplitude que geralmente atribuímos ao masculino. Observemos a seguinte passagem:

Homens trabalhavam ao longo do rio com pás e peneiras nas margens [...] então surgiram soldados – homens bonitos e apequenados – usando surradas mochilas de pele, e casacos que haviam sido feitos para homens maiores. Ao lado deles caminhavam oficiais, parecendo tolos e raivosos, e a sua frente caminhavam garotinhos<sup>2</sup> (FORSTER, 1995, p. 12).

É notável que a personagem, ao fixar sua visão sobre o rio, acesse o homem em seu processo de “manutenção” do mundo (trabalhadores, soldados, oficiais), porém,

---

<sup>2</sup> Over the river men were at work with spades and sieves on the sandy foreshore [...] then soldiers appeared – good-looking, undersized men – wearing each a knapsack covered with mangy fur, and a great-coat which had been cut for some larger soldiers. Beside them walked officers, looking foolish and fierce, and before them went little boys (Obs: a tradução de trechos do romance ao longo deste trabalho são de minha autoria).

através de uma imagem notadamente sem pompa ou grandeza. Os soldados são atraentes, porém, apresentam uma estatura pequena. A vestimenta desproporcional evidencia ainda mais a pequena proporção física. Para completar a visão, garotinhos (homens em miniatura) encabeçam o desfile de soldados. Cada vez mais, imagens do homem que destoam dos atributos tradicionalmente relacionados com o masculino (força, estatura, bravura) irão atrair o olhar da personagem e contrastadas com suas aspirações e expectativas.

Quando olha para dentro de si, Lucy ambiciona grandiosidade, algo que ela mesma não sabe precisamente o significado. Trata-se de um desejo, que, mesmo impreciso, é rechaçado pelas convenções de gênero então vigentes:

Lucy queria algo grandioso, e acreditava que isso poderia aparecer talvez na plataforma de um bonde. Isso ela não realizaria. Não era apropriado para mulheres. Por quê? Porque a maioria das coisas grandiosas eram inapropriadas para mulheres? Charlotte certa vez explicou a razão. Não era que as mulheres fossem inferiores aos homens; eram apenas diferentes. Sua missão era inspirar os outros a conquistar, ao invés de elas mesmas conquistarem [...] poemas foram escritos para ilustrar essa questão<sup>3</sup> (FORSTER, 1995, p. 31).

George Emerson, um dos personagens com quem Lucy se envolverá no correr da narrativa, bem exemplifica a atração da protagonista por imagens masculinas destoantes do padrão. Em uma das cenas mais emblemáticas do romance, Lucy presencia um assassinato na *Piazza della Signoria* e desmaia, em choque. George, que encontrava-se próximo, a ampara e ajuda a afastar-se do evento. Envergonhada por sua reação, ela procura justificar-se. Ele, no entanto, salienta que também havia quase desmaiado. Aos seus olhos, ele parece confiável, sensível, gentil e não demonstra cavalheirismo (FORSTER, 1995, p. 35), ou seja, apresenta-se como uma figura masculina diferente: meio efeminado, meio jocoso. As cenas fortes que presenciara marcam o rito de passagem de Lucy da infância para a juventude. Passagem que altera a qualidade de sua empatia por George.

A atração de Lucy por George conduzirá a uma apreciação do corpo masculino, como se ele fosse uma obra de arte, uma clara inversão de papéis quando pensamos nas imagens renascentistas que povoam Florença, todas produzidas por

---

<sup>3</sup> [Lucy] wanted something big, and she believed it would have come to her on the wind-swept platform of an electric tram. This she might not attempt. It was unladylike. Why? Why were most big things unladylike? Charlotte had once explained to her why. It was not that ladies were inferior to men; it was that they were different. Their mission was to inspire others to achieve rather than to achieve themselves [...] poems had been written to illustrate this point.

grandes artistas do sexo masculino a representar outros homens, mulheres, e seus mitos. Vejamos o trecho a seguir, em que Lucy fixa o olhar em George durante a visita a uma capela:

Ela assistia a figura singular caminhar para cima e para baixo. Para um jovem, o rosto dele era severo, e – até a sombra o cobrir – grosseiro. Sombreado, abria-se em ternura. Ela o veria novamente em Roma, no teto da Capela Sistina, carregando um cacho de nozes. Saudável e musculoso, mesmo assim ele dava a impressão de nebulosidade<sup>4</sup> (FORSTER, 1995, p. 20).

É válido salientar que o romance passa uma imagem extremamente negativa quando um homem (ou o senso comum então vigente) percebe uma mulher como obra de arte. “Lucy enquanto obra de arte”, por exemplo, é o título de um dos capítulos da narrativa. Nessa passagem, a protagonista aceita o pedido de casamento de Cecil Vyse, personagem que corresponde a uma imagem masculina mais tradicional, descrito como um homem medieval (FORSTER, 1995, p. 71). Tal capítulo ilustra o momento em que Lucy cede às convenções socialmente estabelecidas. Desse modo, interpretamos a ausência de carga negativa quando George é equiparado a uma obra de arte devido à relevância que a manutenção (intercâmbio) entre os gêneros tem para a narrativa.

O seguinte trecho ilustra bem nossa descrição da imagem masculina focalizada por Lucy:

A grande praça estava na sombra; a luz do sol chegou tarde demais para atingi-la. Netuno encontrava-se sem substância ao crepúsculo, metade deus, metade fantasma, e sua fonte respingava como que irreal sobre os homens e sátiros, juntos e inertes em suas margens<sup>5</sup> (FORSTER, 1995, p. 32).

A passagem coloca em evidência mais um símbolo masculino, Netuno, deus da mitologia romana, cuja conotação viril contrasta com o crepúsculo. Desprovido de sua potência, a figura fantasmagórica, segundo a descrição, surge diante de Lucy sem a sua força habitual. É notório o despertar da personagem: a consciência de estar cercada por marcas importantes do discurso que engendrou o protagonismo do homem. Porém, essas marcas transfiguram-se, a partir de sua visão, em algo que não mais se sustenta. São marcadamente espectros do passado.

---

<sup>4</sup> She watched the singular creature pace up and down the chapel. For a young man, his face was rugged, and – until the shadows fell upon it – hard. Enshadowed, it sprang into tenderness. She saw him once again at Rome, on the ceiling of the Sistine Chapel, carrying a burden of acorns. Healthy and muscular, he yet gave her the feeling of greyness [...]

<sup>5</sup> The great square was in shadow; the sunshine had come too late to strike it. Neptune was already unsubstantial in the twilight, half god, half ghost, and his fountain plashed dreamily to the men and satyrs who idled together on its marge.

A partir destas colocações, examinaremos em seguida a imagem do homem que interpretamos a partir da adaptação do romance de Forster para o cinema.

#### **4. A imagem do homem em *Uma Janela para o Amor***

*Uma Janela para o Amor* (1986), adaptação do romance de Forster pelo diretor James Ivory, marca o estabelecimento dos filmes de herança devido a grande repercussão que obteve após as indicações e prêmios recebidos da indústria do cinema norte-americano. Para Andrew Higson (2008), as marcas mais evidentes desse gênero do cinema britânico são as seguintes: produções de baixo orçamento; esmerada reconstituição de época; atuações elogiadas pela crítica; e, majoritariamente, adaptadas do cânone literário inglês. Esses filmes se firmaram como importante nicho mercadológico e cultural na década de 1980, mantendo posteriormente alguns laços junto à poderosa indústria do cinema hollywoodiano.

A estética dos filmes de herança os diferencia de outras produções de época. A atenção excessiva em objetos e imagens que remetem ao patrimônio cultural inglês através da visualização de registros arquitetônicos do passado, como prédios históricos, além de cenários internos e externos exuberantes, passam a ideia de fidelidade na reconstituição histórica por aparentemente conseguir “capturar” um momento específico do passado. Para Higson (2008, p. 39), essa característica transforma a narrativa fílmica em espetáculo visual. Nessa perspectiva, a *mise-en-scène* teria menos a função de narrar do que de mostrar algo para ser admirado. Essa distinção, Higson enfatiza, é um elemento diferenciador dos filmes de herança enquanto produto cultural feito para um público específico e não algo que sirva para censurá-los como produções esteticamente conservadoras ou “anticinematográficas” (narrativas paradas), como sugere parte da crítica.

E no caso do filme aqui analisado, identificamos ser esta a característica responsável por criar imagens do homem que se distanciam consideravelmente da que identificamos no romance. Como esclarece Higson (2008), os filmes de herança procuram atingir um público específico. Trata-se em sua grande maioria de plateias que frequentam salas de “cinema de arte”, onde são projetados filmes independentes ou

produções do chamado “cinema de autor”, que invariavelmente são vistas como antítese dos *blockbusters*, consumidos pelo público de massa.

Assim, ao sobrepor diversas imagens que integram o patrimônio cultural da cidade de Florença, o filme de Ivory também celebra marcas do universo masculino sem a reconfiguração ou teor de crítica que se faz presente de maneira marcante na obra de Forster.

Lucy, ao cruzar a *Piazza della Signoria*, vê-se rodeada de marcas “hiperbolizadas” do universo masculino, e, como espectadora, recebe as imagens sem que possamos identificar qualquer instância de crítica ou reflexão sobre tais representações. Ao contrário, junto com os turistas que tomam a praça, a personagem fílmica entrega-se à admiração. Logo abaixo, a figura 1 retrata o momento em que Lucy cruza a praça aproximando-se de três grandes estátuas masculinas: Netuno e sua fonte, à esquerda, e uma cópia de Davi, de Michelangelo, junto às estátuas de Hércules e Caco, esculpidas por Baccio Bandinelli. Essas imagens representam figuras heroicas da mitologia clássica e bíblica, retomadas por artistas renascentistas em um contexto de grande rivalidade e embates pela hegemonia política em Florença, no período em que esta era uma cidade-estado. As estátuas de Bandinelli, por exemplo, simbolizam o momento em que Hércules domina o gigante Caco.

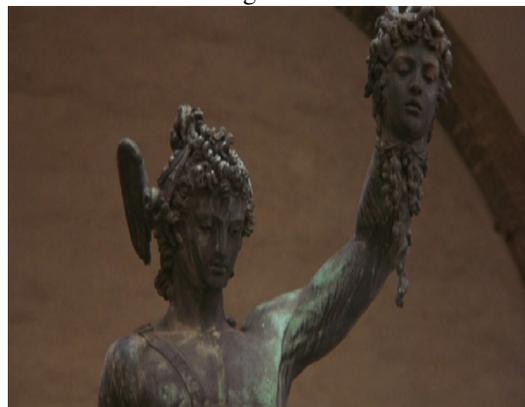
*Perseu com a cabeça de Medusa*, de Benvenuto Cellini (figuras 2 e 3), aparece na tela em três cortes sobrepostos, cujos ângulos conjugam imagens de violência, poder, e virilidade em sequencia que também enfatiza certa solenidade através da trilha sonora. A figura 4, *Hércules e Nessus*, de Giambologna, recria o combate entre o herói e o centauro Nessus, motivado pela esposa de Hércules, Dejanira.

Figura 1



Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985)

Figura 2



Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985)

Figura 3



Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985)

Figura 4



Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985)

Essas imagens registram narrativas míticas, mas também contribuíram para construção de todo o aparato ideológico responsável por “naturalizar” a dominação masculina. A personagem fílmica, assim como a literária, vê-se rodeada de registros que, ao servir de contraste com sua condição de gênero, marca seu encontro com a diferença. Ocorre que, uma vez que os filmes de herança promovem uma celebração de imagens do passado, numa estratégia que possivelmente visa estabelecer correspondências entre o valor cultural das imagens e a narrativa fílmica, essa característica transforma consideravelmente a crítica sobre essas imagens, que, como já mencionamos, cumpre papel central para a narrativa que deu origem ao filme.

### **Considerações finais**

Diante do que expomos ao longo deste trabalho, a sobreposição de imagens masculinas no romance de Forster cria um discurso de crítica a um arranjo estabelecido através dos séculos que privilegia representações criadas a partir de uma perspectiva masculina. Para tal, a narrativa literária inverte este arranjo ao posicionar a personagem Lucy Honeychurch como criadora de imagens do homem e do universo masculino. Estes, são vistos ou como marcas “fantasmagóricas” do passado ou destituídos de características estabelecidas pela tradição. A partir desta visão a personagem avança no sentido de firmar sua identidade e com isso confronta as coerções sociais ainda atuantes para a manutenção de estratégias de dominação então vigentes. As imagens masculinas sobrepostas na adaptação fílmica surgem sem qualquer instância de crítica. Ao contrário, elas são apresentadas num contexto de exaltação, seja sob o olhar curioso dos personagens-turistas, seja aos olhos dos espectadores que são expostos ao patrimônio

cultural renascentista. Acreditamos que a função destas imagens cumpre o papel de agregar valor cultural ao filme, característica dos filmes de herança.

Longe de diagnosticar desvios sob a ótica da “fidelidade”, um critério pouco produtivo para análises como a nossa, compreendemos essa diferença no funcionamento das imagens como elemento importante para a reconfiguração da obra literária para um público diferente. A ligação através da tradução é importante para a sobrevivência e circulação de ambas, sem que isso altere o fato de que lidamos com obras relacionadas pela diferença. Esse tipo de relação instaura um jogo que enriquece e estende significados, em constante processo de expansão.

### Referências

AVELAR, J. C. A cabeça sem travesseiro. In: OLIVEIRA, M. P. & RAMOS, E. (orgs.). *Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2013.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos* (vários autores). Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CARDOSO, L. M. “Literatura e Cinema: Dissídios e Simbioses”. In: NASCIMENTO, E. (org.) *Literatura em Perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.

CARVALHAL, T. *O próprio e o alheio – Ensaio de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

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

GENTZLER, E. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

HERZ, J. A Room with a View. In: BRADSHAW, D. *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HIGSON, A. *English Heritage, English Cinema: costume drama since 1980*. New York: Oxford University Press, 2008.

LEFEVERE, A. Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature (1982). In: Venuti, L. (ed.). *The Translator Studies Reader*. New York: Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligman. Bauru: Edusc, 2007.

MASCARELLO, F.. “Reinventando o conceito de cinema nacional.” In: BAPTISTA, M.; \_\_\_\_\_. (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVA, C. A. V. *Mrs. Dalloway e a Reescritura de Virginia Woolf na Literatura e no Cinema*. Salvador, 2007. Tese de Doutorado. UFBA.

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

### **Filmografia**

Ivory, J. dir. *Uma Janela para o Amor* [A Room with a View]. Com Maggie Smith, Helena Bohan-Carter, Daniel Day-Lewis, Judi Dench. Reino Unido, 1985, 117 min.