

UM QUARTO COM VISTA E MAURICE: UM ESTUDO SOBRE OS ROMANCES DE E. M. FORSTER E AS ADAPTAÇÕES DE JAMES IVORY

A room with a view and *Maurice*: a study on the novels by E. M. Forster and the adaptations by James Ivory

José Ailson Lemos de Souza
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)
ailsonlsj@gmail.com

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de apresentar parte dos resultados e da discussão levantada em tese de doutorado defendida em 2019 sobre os romances *Um quarto com vista* (1908) e *Maurice* (1913), de E. M. Forster, e as respectivas adaptações fílmicas *Uma janela para o amor* (1985) e *Maurice* (1987), dirigidas por James Ivory. A ideia norteadora foi que os romances de Forster ofereceram uma abertura para o diretor explorar alternativas ao prazer visual que, no cinema comercial, foi estruturado por uma dinâmica entre gêneros que situa um olhar masculino a dominar e objetificar formas femininas.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação; E. M. Forster; literatura inglesa; James Ivory.

ABSTRACT

The aim of this work is to present part of the results and discussions carried out in a PhD dissertation, finished in 2019, on E. M. Forster's novels *A room with a view* (1908) and *Maurice* (1913) and the respective adaptations, directed by James Ivory. Our assumption is that the novels offered an opening for the director's exploring an alternative to the visual pleasure structured in mainstream cinema by a relation that places a male look dominating and objectifying female forms.

KEYWORDS: adaptation; E. M. Forster; English literature; James Ivory.

Introdução

Este trabalho apresenta um estudo, com base em tese de doutorado defendida em 2019, sobre os romances *Um quarto com vista* (1908) e *Maurice* (1913), de E. M. Forster, e as respectivas adaptações fílmicas *Uma janela para o amor* (1985) e *Maurice* (1987), dirigidos por James Ivory. Partimos da ideia que os romances de Forster ofereceram ao diretor a oportunidade para explorar uma alternativa ao prazer visual que, no cinema comercial, foi estruturado por uma dinâmica entre gêneros que situa um olhar masculino a dominar e objetificar formas femininas (MULVEY, 1983). Tal alternativa apresenta-se através de um rearranjo de posições dos gêneros naquela estrutura, em imagens que ativam um imaginário homoerótico ou centram-se em experiências homossexuais e, assim, disponibiliza uma dinâmica de olhares e prazeres mais complexa e diversa.

A discussão enfoca a crítica a estruturas de opressão presente nos romances e nas estratégias de adaptação. Para isso, contextualizamos a obra do romancista e apresentamos a crítica que problematiza questões sobre gênero e sexualidade presentes em Sedgwick (1990), Rubin (1984) e Butler (1990). As especificidades das narrativas fílmicas são levantadas a partir de diferentes perspectivas da crítica britânica, como as que apresenta Higson (2003, 2006, 2011), Monk (2001, 2011) e Dyer (2002). Conceitos e ideias dos estudos da adaptação abordados na pesquisa são aproveitados de Bazin (2000), Cruz (2014), Elliot (2004, 2017), Hutcheon (2013), Leitch (2008),

Cartmell e Whelehan (2010), Schober (2013) e Stam (2000), dentre outros, com enfoque para a contextualização das adaptações e para a noção de uma intertextualidade que extrapola a relação com os textos adaptados.

A análise de *Um quarto com vista* e sua adaptação concentrou-se na discussão sobre representação de gêneros nas imagens que subvertem a lógica de dominação masculina enquanto resistência e no aproveitamento de um ponto de vista que articula um prazer visual mais diversificado do que aquele que privilegia o desejo masculino e heterossexual. O estudo de *Maurice* e da adaptação homônima destacou as diferentes cenas de reconhecimento da experiência homossexual. Dentre elas, aquela que se efetiva, sugere a intermediação com uma alteridade de classe que perturba as estruturas de poder do patriarcado. Exploramos as estratégias de Ivory para transmutar as diferentes cenas, bem como o aproveitamento de intertextos que ativam imagens da homossexualidade.

Concluimos que as adaptações de Ivory selecionam e elaboram imagens de subversão que, adaptadas no passado, criticam as relações entre poder, gênero e sexualidade e, assim, diversificam a cultura visual contemporânea a partir de uma distribuição mais democrática dos discursos e das representações da experiência humana.

Um quarto com vista, Maurice e as adaptações de James Ivory

Entre as décadas de 1980 e 1990, quase todos os romances de E. M. Forster foram adaptados para o cinema, com exceção de *A mais longa jornada* (1907). *Uma passagem para a Índia* (1924) foi adaptado em 1984, com direção de David Lean; *Um quarto com vista* (1908), *Maurice* (1913) e *Howards End* (1910) foram adaptados pela companhia Merchant Ivory em 1985, 1987 e 1992, respectivamente; e *Where angels fear to tread* [Onde os anjos temem pisar] (1905) foi dirigido por Charles Sturridge em 1991. Assim como os romances de Forster, as obras de Jane Austen (1775-1817) e Henry James (1843-1916), dentre outros, foram objeto de muitas adaptações e, posteriormente, de análises diversas que procuraram investigar os significados desse interesse do cinema por clássicos da literatura inglesa na forma de filmes de época, o que também instigou o surgimento de um termo crítico específico para denominar as produções: os filmes *heritage*.

Andrew Higson foi um dos primeiros autores a utilizar o termo *heritage* (patrimônio, herança) para se referir a essas produções, vistas inicialmente como “filmes de qualidade”, um meio termo entre os filmes de arte e o cinema comercial, com um público-alvo de classe média e mais velho do que aquele do cinema hollywoodiano. As produções seriam produtos “mais culturais do que comerciais”, geralmente adaptados da literatura ou do teatro, e com grande aproveitamento dessa afiliação com a cultura letrada para lucrar com o capital cultural (HIGSON, 2006, p. 97). A crítica da década de 1990 sobre essas produções enfatizou muitos aspectos negativos como a “comercialização” do passado inglês feita para exportação, a nostalgia e o elitismo presentes no recorte apresentado. Segundo Higson (2006), um dos principais problemas das produções era transformar o patrimônio das elites do passado em patrimônio nacional, uma vez que o esforço em “reconstruir” o passado recorria a um foco da câmera em monumentos, construções e figurinos que ressaltavam não apenas as classes mais abastadas, mas também uma homogeneidade étnica (branca), sugerindo, assim, na visão de alguns críticos, um refúgio escapista das transformações e da heterogeneidade que então caracterizavam o país.

Essas questões, apenas resumidas aqui, se chocavam com os temas e preocupações mais abordados pela obra de Forster, romancista que legou narrativas centradas nos conflitos da diferença, seja de classe social (onipresente em toda a obra), de gênero, sexual e racial, além de este escritor ser também reconhecido como uma das principais vozes de seu tempo a se levantar contra o imperialismo britânico.

As leituras apresentadas por Higson repetiam-se em textos de outros autores bem como expandiam o escopo de aspectos negativos. Cairns Craig, por exemplo, afirma que além da problemática nostalgia, os filmes apoiavam-se numa “*mise-en-scène* demasiadamente pitoresca”

(CRAIG, 2001, p. 3), inviabilizando, com isso, qualquer espaço para uma reflexão crítica pós-imperialista. Posteriormente, no final da década de 1990, percebe-se o surgimento de outra perspectiva crítica a debater esses filmes. Claire Monk argumenta que as narrativas (conteúdos) também precisam ser analisadas, pois nelas identifica-se uma interessante discussão sobre gênero e sexualidade, através de “jornadas de identidade pessoal e sexual”¹ (MONK, 2001, p. 34). Além disso, os filmes também fomentariam investigações em torno de identidades contemporâneas e de relações de poder refratadas por um passado imaginado e mutável (PIDDUCK, 2012). Portanto, os filmes apresentam discussões sobre pautas contemporâneas e, a despeito de críticos como Higson, que interpretaram essa questão de outra forma. As narrativas conseguem reeditar a crítica articulada nas fontes literárias, configurando um híbrido interessante de reflexão crítica e entretenimento.

A relação entre cinema e literatura através da adaptação é permeada por um histórico de trocas, atritos e transformações mútuas, responsáveis por mudar diversas formulações sobre as artes estabelecidas pela tradição. O caso dos filmes *heritage* é interessante por reacender uma das discussões mais recorrentes nos estudos da adaptação, que é a noção de “fidelidade” à fonte literária. Higson (2003) argumenta que o discurso de autenticidade, por exemplo, é central para a divulgação dos filmes, e tanto a precisão na reconstrução histórica quanto a “fidelidade” ao texto literário acompanham esse discurso. Ocorre que, talvez, desde o surgimento dos estudos da adaptação, esse ideal de fidelidade tem sido amplamente combatido e desmistificado, e sua incompatibilidade com uma adaptação bem-sucedida tem sido repetida à exaustão. Porém, como afirma Kamilla Elliot (2017), estabeleceu-se uma relação disfuncional entre teoria e adaptação, pois esta última, na relação com as fontes adaptadas, geralmente, reivindica a semelhança, enquanto a principal direção teórica nas humanidades é a diferença.

A proposta da tese, aqui resumida, foi analisar os romances *Um quarto com vista* (1908) e *Maurice* (1913) e as adaptações realizadas pela Merchant Ivory, orientados principalmente pela segunda perspectiva crítica esboçada acima. Analisamos as construções narrativas (literárias e fílmicas), com enfoque para a discussão levantada sobre gênero e sexo: de que modo as categorias de gênero presente nas obras limitam e/ou subvertem o pensamento corrente sobre elas? Qual o efeito de conhecer essa relação? Quais seriam os elementos de crítica? No caso de considerarmos as codificações do poder patriarcal de modo análogo ao que Laura Mulvey (1983) critica em sua análise das produções hollywoodianas, na qual a imagem da mulher é “objetificada” para satisfação do desejo masculino e heterossexual, o que comunica uma inversão dessas posições presentes nos romances e nas adaptações? Seria viável analisar a representação de gênero em Forster mediante parâmetros “documentais” ou “realistas”? Os argumentos de Jane Goldman (2007, p. 127), de que a “mulher” nos romances de Forster talvez não seja, ao final das contas, mulher, aproxima-se da indefinição do signo mulher proposto por Butler (2017)? Qual seria a relação entre alteridade de classe e reconhecimento em *Maurice*?

A crítica a construções que repercutem a dominação de gênero aparece tanto em novos olhares sobre formas de representação (principalmente as codificações de gênero presentes nas artes) como de cronotopos² ou microcronotopos, que aparecem nos filmes de Ivory como contraponto ao modo

¹ [...] these two films [*A room with a view* (1985) and *Maurice* (1987)] nevertheless treat the journeys of personal and sexual identity which are their centres with an unpretentious humanity that itself constitutes a serious (and, to state the obvious, Forsterian) politics of sex and self” (MONK, 2001, p. 34).

² A noção de cronotopo em Bakhtin (2010) refere-se à dimensão poética da representação literária do espaço nas formas narrativas. O conceito indica que essa representação está sempre vinculada à representação do tempo. Segundo Margaret Cohen (2006), a análise de Bakhtin sugere que a dimensão temporal envolve tanto a representação do tempo no romance quanto o tempo em que os eventos são narrados. Além disso, o cronotopo abrange outros componentes da narrativa, como personagens e enredos associados a espaços específicos. Por exemplo, o cronotopo da estrada articula um enredo com eventos aleatórios e imprevistos que propiciam encontros com pouca conexão causal. Bakhtin (2010) afirma que um dos motivos que se relacionam a esses encontros é o do reconhecimento/não reconhecimento na literatura, em que personagens, dos mais diferentes estratos sociais, atuam num quadro no qual as distâncias hierárquicas, que normalmente os separam na sociedade, encontram-se suspensas.

como esses tropos figuram em outros filmes de época. Um exemplo disso é o contraste entre o espaço doméstico, bastante explorado como esfera privilegiada da experiência feminina em diversos filmes de época (PIDDUCK, 1997) e a ênfase em espaços externos na trajetória de Lucy Honeychurch, na adaptação de *Um quarto com vista*. Esse contraste é importante pela abertura que propõe: o reconhecimento sobre as relações de gênero a partir de tais construções, bem como a reflexão sobre as insuficiências dessas construções para a experiência feminina.

Um quarto com vista (1908) e *Maurice* (1913) são romances de formação³ que enfatizam um processo gradativo do “conhecimento de si” dos protagonistas e na concomitante busca por emancipação. Diferente de outros romances do autor, as obras aqui analisadas têm um desfecho semelhante: um final feliz. A liberdade sexual é uma conquista intermediada por processos de alteridade de gênero e de classe social nos romances. Judith Herz (2007, p. 138) afirma que a crença na aparente simplicidade de *Um quarto com vista*, considerado uma leve “comédia de costumes”, embaça questões complexas e imprevisíveis. Dentre essas questões, a autora sugere atenção sobre a função do sexo e dos gêneros na narrativa e sobre a relação entre desejo e narração na obra. Vale salientar que *Maurice* também teve sua “simplicidade” apontada por uma crítica pouco interessada em pensar sobre os problemas que a sexualidade, ou a contestação de se abordar na ficção apenas uma de suas variantes, trouxeram para o gênero literário quando pensamos e questionamos os termos impostos por aquilo que Judith Butler (2017) define como matriz heterossexual de poder.

Maurice, apesar de um intervalo temporal entre escrita e publicação de mais de meio século, firma-se como importante realização ao desafiar, romper e ampliar paradigmas da tradição literária ocidental sobre a temática da homossexualidade. A subversão de classe e de gênero que permeia o romance, por vezes “dimensionada” pela crítica como falha ou defeito de composição – reflexo de poderes institucionais e estruturais –, situa-o na linha de frente de demandas para renovar e abrir espaço para princípios verdadeiramente democráticos nas artes.

James Ivory, o diretor dos filmes, obteve grande êxito com *Uma janela para o amor* e *Maurice*, recebendo menções que ressaltavam a grande habilidade com que as narrativas fílmicas “recriavam” a Inglaterra do período eduardiano para as telas. É interessante ressaltar que as adaptações, que deram início à fase mais bem-sucedida da Merchant Ivory, transmutaram os romances de menor prestígio crítico de Forster no contexto inglês. O primeiro, por ser uma comédia leve e despreziosa, e o segundo, por sentimentalizar uma história homossexual. Tendo como base Nova York, e de filmar em três continentes, adaptando obras de diferentes literaturas nacionais, os filmes da Merchant Ivory passaram a ser vistos como tipicamente ingleses. A despeito da multinacionalidade do grupo (Ivory é norte-americano; o produtor Ismail Merchant, já falecido, era indiano; e a roteirista Ruth Jhabvala Prawer, também falecida, era polonesa naturalizada americana), a grande projeção internacional das adaptações de Forster, potencializada pelo sucesso no mercado estadunidense, fez com que muitos os identificassem apenas com o cinema britânico.

A relação da Merchant Ivory com a literatura de Forster marcou um ciclo importante dos filmes *heritage*, bem como parâmetros de forma e conteúdo ainda operantes. Esses filmes foram frequentemente citados na crítica aos filmes *heritage*, mas pouco analisados como estudos de caso. Esse é talvez um dos efeitos da crítica negativa que os filmes *heritage* receberam. Até mesmo quando mencionados pela crítica feminista, responsável por oferecer uma leitura alternativa para as produções, os filmes de Ivory receberam poucas análises. Nosso estudo visa contribuir para a lacuna existente sobre essas produções.

Deborah Cartmell e Imelda Whelehan apresentam diferentes perspectivas para o estudo da adaptação com o objetivo de classificar a proximidade com o texto adaptado. Elas sugerem três tipos de abordagens: 1) transposição – a versão fílmica procura se aproximar ao máximo do texto literário; 2) comentário – o texto literário é voluntária ou involuntariamente alterado para atender às prerrogativas do diretor; 3) analogia – o filme, resultado de grande afastamento do texto literário,

³ Também conhecido como *Bildungsroman*, o romance de formação é um tipo de narrativa que acompanha o processo de desenvolvimento e amadurecimento (físico, psicológico, moral ou estético) de um personagem.

apresenta-se como obra completamente diferente (CARTMELL; WHELEHAN, 2010). Não obstante, as escolhas necessárias que qualquer adaptação precisa realizar para compor uma narrativa visual dentro da média de duração de um longa-metragem (cerca de 2 horas), poderíamos dizer que as adaptações de Ivory aqui analisadas seriam consideradas transposições, tendo por base apenas as três possibilidades destacadas pelas autoras. No entanto, enquanto filmes que se esforçam para se aproximar da literatura, destacamos também relações que extrapolam o vínculo com a fonte literária e, assim, recorremos a uma leitura das relações intertextuais que identificamos nas produções.

A emancipação dos indivíduos de normas sociais que, por um lado, garantem a manutenção de privilégios e, de outro, limita seu poder de ação sobre o próprio desejo, é talvez o conflito central dos romances em análise. Diante disso, interessa-nos investigar as estratégias de composição utilizadas por James Ivory para adaptar esse aspecto nos filmes. Se o conservadorismo atribuído aos filmes *heritage* foi identificado com os cenários, locações e figurinos exuberantes, como as narrativas fílmicas articulam a crítica social que presumimos nos romances, direcionada ao questionamento de uma ordem opressiva mantida por mecanismos que privilegiam um sexo, um gênero, uma raça e uma classe social, em detrimento de diversas categorias? Como produzir essas imagens no interior de um meio narrativo, o cinema, identificado como um importante veículo de reprodução de mecanismos de dominação?

Além da introdução e conclusão, a tese apresenta quatro capítulos: dois para apresentação de questões teóricas referentes ao objeto da pesquisa e dois capítulos de análise, cada um desses dedicado a um romance de Forster e sua respectiva adaptação. A discussão inicia-se com a apresentação e articulação de conceitos que serão explorados na análise dos romances e dos filmes. Apresentamos uma breve introdução aos impasses da crítica sobre a posição de Forster na literatura inglesa. Essa dinâmica reaparece na apresentação do autor em nosso espaço literário através das traduções de seus romances. Também abordamos a mistura de gêneros que caracteriza a obra do autor e que, possivelmente, confunde a visão de realismo e modernismo como expressões estanques e incomunicáveis. Na sequência, discutimos a crítica sobre gênero e sexualidade a partir, principalmente, dos textos de Gayle Rubin (1984), Eve Sedgwick (1990) e Judith Butler (1990/2017), com o objetivo de conectar algumas das preocupações teóricas mais importantes da atualidade sobre o tema com a crítica observada nos objetos de pesquisa. Dentro dessa discussão, abordamos brevemente afeto, alteridade e reconhecimento enquanto importantes elementos na produção de novos sujeitos políticos. Finalizamos com um panorama não exaustivo, apenas introdutório, sobre gênero, sexualidade e representação presentes na obra do romancista.

Em outro capítulo, apresentamos a discussão sobre as relações entre literatura e cinema através da adaptação, com enfoque nos processos intertextuais, que extrapolam a relação entre texto de partida e sua transmutação, como proposto por Regina Schober (2013). Antes disso, nos detemos sobre uma das discussões mais recorrentes nos estudos da adaptação, que é a questão da “fidelidade” ao texto de partida. Percorremos desde a visão que destaca a irreconciliabilidade entre fidelidade e adaptação presentes em Stam (2000) e McFarlane (1996), a convenção identificada por Johnson (2017) nos estudos de adaptação que funciona para a manutenção do termo “fidelidade” através de sua rejeição e revisitamos algumas formulações de Bazin (1948/2000), que reconhece tanto o paradigma da semelhança, implícito na adaptação, quanto da multiplicidade de configurações nas quais está inserida. Consideramos brevemente a perspectiva no cinema, a partir da noção de focalização presente em Mieke Bal (1997), François Jost (2004) e Gaudreault e Jost (2009), importante para compreender as construções visuais de James Ivory e suas implicações para narrativas sobre emancipação sexual. Por fim, apresentamos a discussão crítica dedicada aos filmes *heritage* com base no debate que dividiu duas perspectivas de interpretação para as produções, presentes em Higson (2003) e Monk (2001/2011). Destacamos a revisão e reformulação do valor cultural das produções, a partir de leituras feministas e *queer*, que apresentam um gênero fílmico mais flexível (e em muitos casos, inovadores) do que supôs parte da crítica especializada.

A análise crítica inicia-se com capítulo dedicado ao romance *Um quarto com vista* (1908) e a

adaptação dirigida por James Ivory. A partir do romance, discutimos a representação de gênero que instaura uma disputa entre produtores de imagens (observadores) e objetos (de desejo, de arte – implicadas em formas de dominação). Designamos “O homem como metáfora” a parte que explora modos distintos em que imagens masculinas são apresentadas, a figurar como representações de momentos históricos: Idade Média e Renascença. Em “Mulher e representação”, o enfoque foi a crítica da representação que tradicionalmente relega a mulher à posição de objeto ou inspiração e o investimento numa perspectiva que produz desejo através da objetificação de formas masculinas. Além disso, ressaltamos representações femininas que desafiam, mesmo que veladamente, a ordem patriarcal.

Sobre a adaptação de *Um quarto com vista*, abordamos o jogo com as codificações de gênero que podem ser observadas desde as narrativas mais remotas até o cinema atual. Pidduck (1997) afirma que uma das características dos filmes de época ambientados no passado é o foco dessas narrativas na esfera feminina, limitada ao domínio privado, doméstico. O filme de Ivory se distingue por apresentar uma protagonista em movimento, em espaços externos, problematizando uma perspectiva feminina frente a signos masculinos. Além disso, a partir da perspectiva de personagens femininas, o filme apresenta uma crítica da dominação masculina e parece questionar sua manutenção. A adaptação de Ivory também apresenta imagens masculinas numa posição que tradicionalmente é ocupada por imagens femininas: as formas do corpo do homem surgem em cenas de prazer visual. Entendemos que o filme de Ivory, com isso, comenta criticamente o prazer visual heterossexista que caracteriza o cinema comercial com um contraponto, que abrange outras formas de desejo, como o feminino e o homoerótico. Outro ponto analisado no filme é a intertextualidade que abrange desde a pintura à literatura, um recorte que observamos ser responsável por ativar uma sensibilidade homoerótica e um imaginário de subversões das normas de gênero, seja através de referências a autores cuja obra trata desse tipo de enfrentamento ou cuja própria sexualidade, destoante da “heterossexualidade compulsória”, deflagra um questionamento das padronizações e dos limites impostos pela ordem patriarcal.

No último capítulo, apresentamos o estudo sobre *Maurice* (1913) e a adaptação homônima dirigida por James Ivory em 1987. Contextualizamos a recepção ao romance, com destaque para as dificuldades da crítica em compreender o investimento da narrativa num imaginário romântico e sentimental, frequentemente associado à experiência feminina, utilizado para tratar de experiências homossexuais. Em seguida, discorremos sobre a representação da homossexualidade na literatura delimitada por ficção LGBTQI+. A análise do romance se concentra nos processos de alteridade que permeiam a narrativa, tendo por base o conceito de reconhecimento em Butler (2015). O romance enfatiza um entrelaçamento de hierarquias de classe e da homofobia. Assim, o reconhecimento da homossexualidade presume o enfrentamento da divisão social entre privilegiados e classe trabalhadora. O romance distingue as cenas de reconhecimento da homossexualidade entre uma que falha (no caso, para assegurar privilégios de classe) e outra que abre uma perspectiva de reconhecimento que desafia as normas vigentes, que punem a homossexualidade. A possibilidade de viver de acordo com as demandas pessoais acontece através de uma alteridade social: a relação entre Maurice e Alec Scudder, o guarda-caças da família de seu ex-amante, Clive Durham.

A adaptação de Ivory diferencia o encontro entre o protagonista e Clive, oriundos das elites, daquele com Alec, a partir de imagens distintas. O encontro entre Clive e Maurice é construído através de imagens tipicamente *heritage*. De acordo com a textualidade fílmica, essas imagens demarcam o domínio do desejo homossexual não realizado. Já nas imagens em que esse desejo se realiza e que pressupõem a alteridade de classe, predomina aquilo que Richard Dyer (2002) classifica como *queer*, devido principalmente à tonalidade das cores empregadas, decorrente também dos espaços em que os amantes se realizam sexualmente. Também exploramos alguns intertextos que o filme apresenta como a adaptação da condenação de Oscar Wilde e outras imagens que ativam referências literárias, que lidam com o tema do homoerotismo. O romance e a adaptação se interceptam nos significados dados ao processo de reconhecimento enquanto alteridade de classe, que imbrica formas de opressões diversas num âmbito mais amplo de estruturas de dominação.

O estudo desenvolvido e aqui apresentado relaciona-se tanto com um interesse particular por narrativas literárias e fílmicas, e que se mesclam com diversas experiências, seja como leitor ou como espectador, bem como com a carreira de professor de língua inglesa e suas literaturas. A vivência discente e docente em sala de aula tem demonstrado que os recortes, as diferenças, o diálogo entre momentos históricos distintos e as recontextualizações culturais e semióticas que decorrem do processo de adaptação da literatura para o cinema, longe de enfraquecer a aprendizagem dos conteúdos literários, enriquece e aprofunda discussões pertinentes para leitores cada vez mais heterogêneos, além de favorecer abordagens que aproveitam a diversidade de saberes, de repertórios culturais e formas distintas de ler e de perceber o mundo.

A atenção que E. M. Forster despertou em diretores de cinema tem em James Ivory um caso especial devido ao número de adaptações, três no total, e pela repercussão cultural dessas produções, vistas pela crítica como exemplares dos filmes *heritage*. Ricardo Lísias (2006) sugere que a elaborada descrição de espaços em Forster certamente atraiu a atenção e interesse de Ivory, um diretor com formação em arquitetura. A partir dessa premissa simples, analisamos os espaços em *Howards End* e na adaptação fílmica para a pesquisa concluída no Mestrado em 2012, uma espécie de porta de entrada para discussões mais amplas que envolvem o reconhecimento do autor nas letras inglesas e o aproveitamento de narrativas canônicas daquela literatura para o que veio a ser denominado como filmes *heritage*. As leituras revelaram uma disputa crítica em torno da importância e do legado de Forster que não se encaixavam com um dos alicerces da crítica acadêmica sobre os filmes: a reverência ao cânone literário inglês. Os romances de Forster foram alvo de uma recepção ambígua desde o início da carreira. Ora eram considerados grandes realizações, ora eram considerados exemplos de falhas no ofício (ou no tempo – um anacronismo). O intervalo de tempo entre as obras, no início do século XX, e das adaptações, ao final do século, poderia indicar que a indústria cultural o considerasse um autor canônico, e essa questão não foi levada em conta no estudo sobre *Howards End* que realizamos durante o Mestrado.

A análise de *Um quarto com vista* e *Maurice* apresenta um ponto em comum com toda a obra do autor: a conservação e manutenção de sistemas de opressão que envolvem gênero, etnia e classe social como diferenças exploradas em favor do patriarcado são usadas para movimentar a narrativa com simbologias, tensões, reconfigurações e uma reflexão sobre alternativas para a experiência vivida em regimes que limitam, exploram, subordinam, silenciam e apagam a vida do outro. A crítica social ironizada, velada ou declarada na obra do autor envolve também a preocupação com adequações formais ao gênero romance, além de estratégias variadas para tratar do desejo homossexual num contexto que o criminalizava. Essas questões iniciais, de certo modo, desapareceram na crítica das adaptações de Ivory, devido à concentração no espetáculo das imagens *heritage*, como demonstra o estudo de Higson (2003).

Ivory, é preciso lembrar, foi apenas um dos envolvidos no extenso catálogo de filmes da produtora Merchant Ivory. Além dele, Ruth Praver Jhabvala (escritora e roteirista judia de origem polonesa) e Ismail Merchant (produtor indiano) formaram um trio reconhecido pela longa parceria criativa. As diferentes origens e perspectivas e os trabalhos lançados pela companhia revelam uma confluência de interesses que envolvem intercessões variadas de gênero, raça e classe social (com especial atenção em elites culturais de nacionalidades diversas). Percebemos então indícios de que os romances de Forster ofereciam à Merchant Ivory um material para além da rica descrição de espaços: uma perspectiva subversiva sobre gênero e sexualidade que partia do interior de grupos privilegiados, ou seja, a sugestão de que a manutenção de privilégios impõe limites à liberdade e à igualdade de direitos de mulheres e homossexuais, independentemente da classe social a que pertencem, enquanto minorias políticas sofrem interdições pelo mesmo sistema que oprime trabalhadores, negros e diversas outras categorias da diferença. Orientamos assim o presente estudo em torno de questões de gênero e sexualidade na análise dos romances *Um quarto com vista* (1908) e *Maurice* (1913) e nas respectivas adaptações da Merchant Ivory.

Considerações finais

No presente estudo, com foco nos romances *Um quarto com vista* e *Maurice*, de E. M. Forster, e nas respectivas adaptações fílmicas de James Ivory, partimos de alguns pontos observados na dissertação de Mestrado, em que analisamos os espaços no romance *Howards End* e na adaptação, também dirigida por Ivory. Podemos sintetizar o enfoque aqui expandido por meio das palavras “mudança” e “conservação”. A continuidade da pesquisa demonstra que mudança e conservação reaparecem com frequência, como na discussão sobre o modernismo no contexto inglês, e as dificuldades impostas por uma figura como Forster para a narrativa construída em torno do movimento. Observamos importantes mudanças de paradigmas quanto à representação, trazida, em grande medida, através do gênero romance. Forster também registra em sua literatura muitas mudanças, influenciadas pelos meios de produção e reprodução que afetaram a arte e a experiência na modernidade.

Sobre a posição instável de Forster no cânone literário inglês, salientamos os impasses da crítica diante de um autor reconhecido e prestigiado por seus pares, mas cuja obra sugere a heteronormatividade e o patriarcado como matrizes de problemas a serem enfrentados naquele início de século. Por vezes, Forster parece corroborar a visão de que se tratam de estruturas de opressão inelutáveis, ao amortecer a crítica através de recursos simbólicos, ironias sutis e, muitas vezes, com ações e desenlaces céticos ou pessimistas em relação a mudanças. Ao abordar esses temas, mesmo que de forma não declarada e, por vezes, de modo pessimista, Forster atraiu críticas negativas que, com o passar o tempo, ficavam cada vez mais evidentes serem fruto de homofobia. F. R. Leavis, por exemplo, criticou a reserva de seus pares em não abordar informações biográficas a respeito de Forster, que certamente explicariam os limites e a qualidade incerta de sua literatura (HERBERT, 2012). Ao sugerir que a sexualidade do escritor fosse a razão para o que entedia como limitações na atividade literária, Leavis ilustra bem a trajetória da recepção de Forster em seu próprio sistema literário, que, com base em certa visão sobre a sexualidade, interveio para situar o romancista, para o bem ou para o mal, em posição secundária naquela literatura.

Nos dois romances analisados, observamos que a dimensão homoerótica intervém de modo a diversificar alguns aspectos da dinâmica de gênero então vigente, que seria um binarismo insatisfatório, principalmente para mulheres e homossexuais, a determinar que suas ações e experiências estivessem subjugadas a restrições de liberdades individuais, ao casamento heterossexual e à manutenção da hierarquia de classes sociais.

O surgimento quase concomitante de novas categorias sexuais e do campo de estudos para analisá-las é, de certo modo, próximo ao contexto de Forster, e os romances apresentam um interessante registro sobre a dinâmica de narrativas construídas para interpretar, interditar e representar o desejo pelo mesmo gênero e sexo. A noção de reconhecimento é abordada como importante elemento de alteridade, que, no caso da homossexualidade, no contexto de Forster e também no nosso, muitas vezes falha, com consequências funestas para indivíduos e para os cada vez mais utópicos princípios democráticos que pensamos nos orientar.

Durante a pesquisa, observamos que um dos maiores impasses para Forster foi verbalizar na escrita o afeto que, a partir do caso de Oscar Wilde, passou a ser celebrenemente conhecido como “amor que não ousa dizer o nome”. Em *Aspectos do romance*, Forster não deixa de observar a discrepância entre o que o gênero literário então comportava na representação das relações humanas e a experiência cotidiana (um pouco mais complexa do que o paradigma heterossexual imposto, naquele contexto, por poderes sociais, culturais e jurídicos). Seus esforços em um romance como *Maurice*, bem como os esforços de outros autores, podem parecer limitados quando, segregados pela sexualidade, são divididos de seus pares como autores LGBTQI+. Afinal, caso seguissemos esse raciocínio, deveríamos alocar Herman Melville, Virginia Woolf, Marcel Proust, Thomas Mann e muitos outros autores no mesmo subgênero. Porém, a pequena contextualização que apresentamos em torno de narrativas centradas em experiências de lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais, dentre outras identidades, deve ser vista aqui no âmbito de lutas e conquistas dessas minorias políticas frente à

homofobia sistêmica que interdita ou invisibiliza suas vozes, um conflito bem talhado na trajetória de *Maurice*. A abertura conquistada pelo romance de Forster na década de 1970 (quando foi publicado postumamente) demarcou um espaço importante: a verbalização da experiência homossexual. A partir dela, Edmund White, Colm Toibin, David Leavitt, Michael Cunningham, A. M. Homes, Alan Hollinghurst, Garth Greenwell, dentre muitos outros, para citar apenas autores que escrevem na língua inglesa, têm se sobressaído na constante renovação e pujança do romance no mundo anglófono.

Carlos Fuentes (2007), grande escritor mexicano, reflete sobre o gênero romance, comum a nações, sociedades e culturas distintas, e afirma:

As sociedades humanas não inventaram instrumento melhor ou mais completo de crítica global, criativa, interna e externa, objetiva e subjetiva, individual e coletiva, que a arte do romance. Pois o romance é a arte que só adquire direito de criticar o mundo se antes critica a si mesma. E o faz com a mais vulgar, gasta, comum e corrente das moedas: a verbalidade, que ou é de todos ou não é de ninguém (FUENTES, 2007, p. 33).

Fuentes obviamente considera a arte do romance através de princípios democráticos, que historicamente resvalaram quando se abordou formas de vida que não fossem a heterossexual. A diversificação do gênero com narrativas sobre outras vivências é um movimento recente e os romances de Forster cumprem um papel importante nesse caminho.

Referências

- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- BAZIN, André. *Adaptation, or the cinema as digest*. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. London: Rutgers University Press, 2000.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CARTMELL, Deborah; WHELEHAM, Imelda (Ed.). *The Cambridge companion to literature on screen*. Cambridge: University Press, 2010.
- COHEN, Margaret. *The chronotopes of the sea*. In: MORETTI, Franco (Ed.). *The novel*. v. 2. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- CRAIG, Cairns. *Rooms without a view*. In: VINCENDEAU, Ginette. (Ed.). *Film/Literature/Heritage: a sight and sound reader*. London: British Film Institute, 2001. p. 3-6.
- CRUZ, Décio Torres. *Postmodern metanarratives: Blade Runner and literature in the age of image*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- DYER, Richard. *The culture of queers*. London: Routledge, 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.
- _____. *Adaptation theory and adaptation scholarship*. In: LEITCH, Thomas (Ed.). *Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, 2017.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the novel*. London: Penguin, 2005.
- _____. *Maurice*. London: Penguin, 2005.
- _____. *Maurice*. Trad. Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- _____. *A passage to India*. London: Penguin, 2005.
- _____. *A room with a view*. New York: Dover, 1995.
- _____. *Um quarto com vista*. Trad. Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- _____. *Howards End*. London: Penguin, 2000.

- _____. *The longest journey*. London: Penguin, 2001.
- _____. *Where angels fear to tread*. New York: Dover, 2011.
- FUENTES, Carlos. *A geografia do romance*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GOLDMAN, Jane. Forster and women. In: BRADSHAW, David. (Ed.). *The Cambridge companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 120-137.
- HERBERT, John. *A revaluation of E. M. Forster's fiction*. Tese de Doutorado. University of Birmingham, 2012. Disponível em: <http://etheses.bham.ac.uk/4184/>. Acesso em: 14 mar. 2017.
- HERZ, Judith. A room with a view. In: BRADSHAW, David. *The Cambridge companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 138-150.
- HIGSON, Andrew. *English heritage, English cinema: costume drama since 1980*. New York: Oxford University Press, 2003.
- _____. Representing the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film. In: FRIEDMAN, Lester D. (Ed.). *Fires were started: British cinema and Thatcherism*. London: Wallflower Press, 2006. p. 91-109.
- _____. *Film England: culturally English filmmaking since the 1990s*. London/New York: I. B. Tauris, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da USFC, 2013.
- JOHNSON, David T. Adaptation and fidelity. In: LEITCH, Thomas. (Ed.). *Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, 2017.
- JOST, François. The look: from film to novel. In: STAM, Robert.; RAENGO, Alessandra. (Ed.). *A companion to literature and film*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- LEITCH, Thomas. Adaptation studies at a crossroads. *Adaptation*, v. 1, n. 1, p. 63-77, 2008.
- LÍSIAS, Ricardo. Prefácio. In: FORSTER, E. M. *Howards End*. São Paulo: Globo, 2006.
- MACFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.
- MAURICE. Direção de James Ivory. Intérpretes: James Wilby, Hugh Grant, Rupert Graves. Reino Unido, 1987. (140 min).
- MONK, Claire. Sexuality and Heritage. In: VINCENDEAU, Ginette (Ed.). *Film/Literature/Heritage: a sight and sound reader*. London: British Film Institute, 1995/2011. p. 6-11.
- _____. The British heritage debate revisited. In: MONK, Claire; SARGEANT, Amy (Ed.). *British historical cinema*. London: Routledge, 2002. p. 176-198.
- _____. *Heritage film audiences: period films and contemporary audiences in the UK*. Edinburgh: EUP, 2011.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrative. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983. p. 435-453.
- PIDDUCK, Julianne. *Intimate Places and Flights of Fancy: Gender, Space, and Movement in Contemporary Costume Drama*. Tese (Doutorado) - Concordia University, Montreal/CA, 1997. Disponível em: <https://spectrum.library.concordia.ca/434/>. Acesso em: 5 maio 2018.
- _____. The body as gendered discourse in British and French costume and heritage fictions. *cinémas. Journal of Film Studies*, v. 22, n. 2-3, p. 101-125. 2012.
- RUBIN, Gayle. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: ABELOVE, Henry. (Ed.). *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge: 1984/1993.
- RUFFATO, Luiz. Prefácio. In: FORSTER, E. M. *Um quarto com vista*. São Paulo: Globo, 2006.
- SCHOBBER, Regina. Adaptation as connection – Transmediality reconsidered. In: BRUHN, Jorgen; GJELSVIK, Anne; HANSEN, Eirik (Ed.). *Adaptation studies: new challenges, new directions*. London: Bloomsbury Academic, 2013. p. 89-112.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- SOUZA, José Ailson Lemos de. *Howards End: o espaço nas narrativas literária e fílmica*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.
- STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. London: Rutgers University Press, 2000. p. 54-78.
- UMA janela para o amor [A room with a view]. Direção de James Ivory. Intérpretes: Maggie Smith, Helena Bonham-Carter, Daniel Day-Lewis, Judi Dench. Reino Unido, 1986. (117 min).

Recebido em: 28 set. 2020.

Aprovado em: 29 out. 2020.