

# Quarto com vista ‘interior’

## Room with an ‘Interior’ View

FRANCISCO FERREIRA DA SILVA\*

PALAVRAS-CHAVE: Segredos, Cultura, Memória, Intermedialidade, Remediação.

KEYWORDS: Secrets, Culture, Memory, Intermediality, Remediation.

James Ivory realizou, em 1985, um filme, adaptado da obra homónima de E.M. Forster, *A Room with a View*. O filme ganhou três dos oito óscares da Academia para que foi nomeado e obteve a classificação ‘fresh’, com uma percentagem de 100% das 32 críticas, no *Rotten Tomatoes*. Também foi eleito o melhor filme do ano pela British Academy of Film and Television Arts e, em Itália, venceu o prémio Donatello para melhor filme estrangeiro e melhor realizador. O livro de E.M. Forster, publicado em 1908, está na lista da BBC dos 100 melhores romances britânicos do século XX.

Forster integrava, com Clive Bell (crítico de arte), Desmond MacCarthy (jornalista literário), Duncan Grant (pintor), John Maynard Keynes (economista), Leonard Woolf (ensaísta), Lytton Strachey (biógrafo, crítico literário e escritor), Vanessa Bell (pintora) e Virginia Woolf (escritora, ensaísta e editora), o chamado grupo de Bloomsbury que reuniu intelectuais britânicos da primeira metade do século XX. Ao longo do tempo foram-lhe associadas outras figuras como os filósofos G.E. Moore e Bertrand Russell ou o pintor e crítico de arte Roger Fry. Curiosamente, muitos dos homens estavam ligados à Universidade de Cambridge e as mulheres ao King’s College, de Londres, apesar de negarem sempre constituírem um grupo, pois todos os membros tinham em comum o facto de acreditarem na importância das artes e de trabalharem ou viverem perto de Bloomsbury, um bairro elegante do centro de Londres, onde se situam

\* Doutorando em Estudos de Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do CEAUL – Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa.

diversas instituições académicas, bem como o British Museum. Além dos laços intelectuais, também existiram ligações pessoais e familiares entre eles.

Nas primeiras décadas do século XX, os elementos do referido grupo influenciaram literatura, arte, crítica e economia, assumindo atitudes modernas em relação ao feminismo e ao pacifismo, mas também no domínio da sexualidade. Tinham em comum o facto de contrariarem os hábitos burgueses e as convenções morais e sociais muito rígidas da era vitoriana. Desprezavam a realização pública e defendiam relações pessoais privadas e informais, dando especial destaque ao prazer pessoal. Politicamente de esquerda, o grupo de Bloomsbury defendeu o voto feminino, podendo também ter sido a semente do que anos mais tarde ficou conhecido como o grupo de espões de Cambridge (“Cambridge Five”) que actuaram como agentes duplos a favor da URSS. Eram até, ao que se diz, bastante austeros mas procuravam tirar o maior prazer das relações pessoais, um prazer sofisticado, civilizado e altamente articulado que não se esgotava em relações bilaterais.

O século XX encontrou a Inglaterra no auge de influência mundial. Detinha também a melhor frota de marinha de guerra do mundo para defender um dos maiores impérios da história. Impulsionada pela prosperidade da Revolução Industrial e o inerente desenvolvimento económico, a população de Londres cresceu rapidamente, atingindo, em 1901, 4,6 milhões na cidade e 6,5 milhões na Grande Londres, o maior agregado populacional urbano de então a nível planetário. A classe média prosperou, apesar de as classes mais desfavorecidas continuarem a viver sem grande sustento. Ainda assim, assistiu-se ao desenvolvimento e expansão dos transportes públicos, com redes alargadas autocarros, eléctricos e comboios. O metropolitano também foi melhorado progressivamente, incluindo a electrificação, para superar as desvantagens dos comboios a vapor nos túneis, o mesmo acontecendo com a rede ferroviária de superfície em Londres. No início do século XX, o Reino Unido era a terceira maior economia do mundo em dimensão do PIB, a que se associava uma vasta reserva de créditos no exterior e os cidadãos e empresas detinham enormes participações financeiras noutros países, incluindo os Estados Unidos da América. A capital inglesa passou a ser o centro financeiro do mundo e o investimento britânico no exterior duplicou durante o ‘Indian Summer’ – como ficaram conhecidos os anos de reinado de Eduardo VII, entre 1901 e 1910 –, passando de dois mil milhões de libras em 1900 para quatro mil milhões em 1913. No plano interno, além da luta das classes mais baixas para terem voz no Parlamento e melhorarem as condições de vida, também as mulheres pugnavam pelo voto universal e a possibilidade de eleição, tal como os homens.

Em 1908, o Partido Liberal venceu as eleições e procurou melhorar as condições de vida das classes mais desfavorecidas, mas um primeiro-ministro anti-sufragista motivou grandes manifestações a favor do voto das mulheres. Por isso, muitos escritores do período eduardiano procuraram explorar as contradições da sociedade, uns expunham as frustrações das classes mais baixas, outros detalhavam as restrições da vida na província e outros ainda a possessividade destrutiva da burguesia profissional. Forster procurou retratar, com ironia, a insensibilidade, auto-repressão e falta de cultura da classe média inglesa.

A obra de E.M. Forster aborda um período de mudança social em Inglaterra, quando a ainda rígida moral eduardiana – que sucedera à ainda mais rígida moral vitoriana – estava a ser posta em causa e começavam a respirar-se os primórdios do modernismo. Isso mesmo está patente em *A Room With a View*. A atracção exercida por Itália sobre os ingleses vem dos séculos XVII e XVIII, quando os jovens mais abastados, quando atingiam os 21 anos viajavam pela Europa, geralmente França, Itália e Grécia, com um acompanhante que também era, por tradição, um membro da família. Esse costume encontrava-se igualmente nos Estados Unidos do século XIX e início do século XX, quando fazer o 'Grand Tour' era considerado tão importante na formação de um rapaz como ir para a universidade, como é referido em *Gone with the Wind*, de Margaret Mitchell, mas que também noutras obras, como *The Age of Innocence*, de Edith Wharton. Em Inglaterra, no início do século XX, esse costume era já extensível à classe média alta e às mulheres, como Lucy Honeychurch que viajava com uma 'chaperon', a prima mais velha e menos favorecida pela fortuna, neste caso numa jornada apenas por Itália.

A crítica implícita no trabalho de Forster aos princípios de fingimento e hipocrisia, aliados ao snobismo, existentes em Inglaterra e visíveis sobretudo em Cecil Vyse, mas também em Charlotte Bartlett, Eleanor Lavish, Mr. Eager ou Sir Harry Ottaway, colidem com os valores de verdade e honestidade corporizados pelo socialista e antigo jornalista Emerson e transmitidos ao filho George. Lucy, apesar de viver no campo, recebera uma cuidada educação musical, mas a mãe mostrava algum aborrecimento em relação à cultura urbana, o que irá repercutir-se na relação com o pretendente à mão de Lucy, Cecil Vyse. Apesar de partilharem a mesma classe social e de as famílias se conhecerem, pertenciam a meios completamente diferentes, os Vyse imbuídos da vasta cultura proporcionada pela Londres do início do século XX, os Honeychurch remetidos à cultura mais provinciana do Surrey, no sudeste de Inglaterra, entre a capital e o canal da Mancha, próximo do 'Weald', uma grande e densa floresta que se estendia outrora pelos antigos condados de Sussex e Kent. Os primeiros

mais virados para as artes e a literatura do mundo, os segundos para a música, erudita e popular, mas também menos letrados e preocupados com os assuntos comezinhos de uma comunidade rural mais fechada.

## Memórias no dealbar do século XX

A memória está sempre presente na obra de Forster e no filme de James Ivory. São as práticas do passado, as paisagens campestres de Itália e de Inglaterra, a sensação de liberdade de quem se move pelos campos, mas também em Florença, onde os espectadores são confrontados com os edifícios, igrejas e monumentos que datam do século XV. Florença, como Roma, eram cidades que, naquele tempo, atraíam muitos ingleses, alguns dos quais se fixavam e até ali constituíam comunidades. O filme mostra muito da idiossincrasia inglesa de então. Pode, por isso, dizer-se que *A Room with a View* é, antes de mais, uma representação da memória. As tradições estão também presentes na narrativa, assim como as críticas implícitas, por exemplo os *Baedeker Guides*, que orientavam os ingleses na procura despersonalizada de atracções turísticas. Tudo isso, assim como os territórios ditos ‘sagrados’ (representados pelo lago onde Freddy, irmão de Lucy, gostava de tomar banho). Ann Gray no artigo intitulado “Televised Remembering”, refere que cada local de investigação requer um conjunto específico de métodos próprios, cujas combinações dependem da questão inicial da investigação e do tipo de dados necessários (Gray, 2013, p. 92). E sublinha, mais adiante, que o texto é o que mais tem recebido a atenção dos investigadores em estudos televisivos, cujos exemplos foram analisados em enquadramentos tão diferentes como as análises de conteúdo, de discurso e de estrutura, a semiótica e a, ainda que pouco comum, psicanálise. Neste contexto de construção de memória, a investigadora assume:

Reading texts for the construction of memory requires the analyst to consider those elements which evoke memory in the potential viewer (...). The visual components of the text: archive, images, landscape, architecture, and so on, combine, (...) to create layers of memory through their skilful interweaving in the overall narrative. (...) Key areas of textual construction are aesthetic codes, tropes, authority and legitimacy, and ‘authoring’ (*ibid.*, pp. 93-94).

Os filmes são, de um modo geral, classificados, segundo as classes de Claus Clüver, como textos ‘multimedia’ por, como a ópera e o teatro, compreenderem

textos separáveis e individualmente coerentes em diferentes *media*, embora também possam ser agrupados entre os 'mixed-media', como a banda desenhada, quando os sistemas de signos que os compõem não são coerentes e autossuficientes fora do contexto. Merece referência o facto de Clüver aceitar a definição de 'meio' que Jürgen E. Müller, em *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (1996), toma de Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert (1988), como "that which mediates for and between humans a (meaningful) sign (or a combination of signs) with the aid of suitable transmitters across temporal and/or spacial distances" (Clüver, 2008, pp. 30-31).

O certo é que o filme *A Room with a View* é um texto multimédia que apela à memória individual e colectiva e que cria ele próprio memória ao apresentar as paisagens urbanas de Florença e rurais de Florença e do Surrey. Dagmar Brunow cita Astrid Erll e Ann Rigney, em *Remediating Transcultural Memory – Documentary Filmmaking as Archival Intervention*, para dizer que a memória é sempre mediada (Brunow, 2015, p. 3). Erll e Rigney, por outro lado, em *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, referem que não existe memória cultural antes da mediação e sublinham: "there is no mediation without remediation: all representations of the past draw on available media technologies, on existent media products, on patterns of representation and medial aesthetics" (Erll & Rigney, 2009, p. 4).

Já o historiador Alan Confino afirma que a noção de memória, mais praticada que teorizada, tem sido utilizada para designar coisas muito diferentes mas que partilham as formas como as pessoas constroem o sentido de passado, seja através do testemunho vivencial, seja por intermédio de 'veículos de memória' como livros, filmes, museus, comemorações, entre outros. No artigo intitulado "Collective Memory and Cultural History: Problems of Method" refere que tudo é um caso de memória, porque a memória está em toda a parte e sublinha: "the richness of memory studies is undeniable", afirmando: "perhaps collective memory has been so useful to think about how people construct pasts because of its open-endedness, because it is applicable to historical situations and human conditions in diverse societies and periods" (Confino, 1997, pp. 1386-1387). O trabalho, publicado na *The American Historical Review*, começa por referir que os estudos de memória têm contribuído para explorar a construção do passado que, através de um processo de invenção e apropriação, afectou a relação de poder dentro da sociedade. "The "politics of memory" (at times, "the politics of identity") has emerged as a leading theme in the growing body of literature about memory", afirma o autor, realçando que a memória é aqui vista como uma experiência subjectiva de um grupo

social que sustenta uma relação de poder, concluindo, por outras palavras: “it is who wants whom to remember what, and why” (*ibid.*, p. 1393). O que o leva a inferir que uma consequência significativa para o sacrifício do cultural ao político é a propensão do historiador de cultura para ignorar a questão da recepção.

### O papel dos locais nas paisagens da memória

Ao reflectir sobre a memória, Aleida Assmann começa por dizer que devemos ter sempre em conta o esquecimento: “the dynamics of individual memory consists in a perpetual interaction between remembering and forgetting. In order to remember some things, other things must be forgotten” porque, acentua, a nossa memória é altamente selectiva. Como na cabeça dos indivíduos, refere, também “the communication of society much must be continuously forgotten to make place for new information, new challenges, and new ideas to face the present and future” (Assmann, 2008, p. 97). A investigadora alemã debruça-se em seguida sobre a recordação que, como o esquecimento, também tem um lado activo e um lado passivo e salienta: “the tension between the pastness of the past and its presence is an important key to understanding the dynamics of cultural memory” (*ibid.*, p. 98). Para ilustrar as diferenças, dá como exemplo as salas de um museu, onde são exibidas ao público as melhores peças, destinadas a causar uma impressão duradoura, e as reservas, onde são guardadas as outras peças que de momento não cabem ou não se justificam na exposição e conclui: “I will refer to the actively circulated memory that keeps the past present as the *canon* and the passively stored memory that preserves the past past as the *archive*”. (*ibid.*, p. 98).

Em *Espaços de Recordação: Formas e transformações da memória cultural*, Assmann fala da “memória dos locais” e serve-se de uma formulação que considera tão confortável quanto sugestiva. É confortável, explica, porque “deixa em aberto tratar-se ou de um *genetivus objectivus*, uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetivus subjectivus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais” (Assmann, 2011, p. 317). E é sugestiva porque, sublinha, “aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos” (*ibid.*, 317). Em seguida refere Cícero para dizer que “grande é a força da memória que reside no interior dos locais” (*ibid.*, p. 317) e continua com o mestre da retórica romana quando

afirma que ele próprio passou da referência aos 'lugares da memória' para os 'locais da recordação' quando descobriu, pela experiência, que "as impressões captadas num cenário histórico são 'mais vivas e atenciosas' que outras assimiladas por ouvir falar ou pela leitura" (*ibid.*, p. 318).

"O que dota determinados locais de uma força de memória especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradoura com histórias de família", salienta (*ibid.*, p. 320), fazendo, de imediato lembrar os bosques do 'Weald' e o 'lago sagrado' da família Honeychurch no Surrey. E a investigadora adianta que "esses locais da família detêm o progresso", porque "a magia do local está associada a algo suspeito" que é o ser humano arcaico ou o antigo colono. Porque, acentua, "se o ser humano quer realizar em si os potenciais civilizadores disponíveis, deve ser suspenso o parentesco entre homem e local", o elo afectivo tem de ser cortado e a magia do solo vencida (*ibid.*, pp. 320-321). Já numa outra acepção, a dos locais históricos, como a cidade de Florença, transmite-nos que "o significado dos locais das gerações surge do vínculo duradouro que famílias ou grupos mantêm com um local determinado", para inferir que numa relação estreita entre as pessoas e o local geográfico: "este determina as formas de vida e as experiências das pessoas, tal como estas impregnam o local com sua tradição e histórias" (*ibid.*, p. 328). E dá-nos ainda uma ideia sobre escritores como E.M. Forster ao dizer: "no romantismo, o local específico não se torna relevante apenas enquanto cenário do que acontece, mas ganha também um novo significado enquanto cenário do conceber literário, do escrever e da leitura". Porque "sob o signo de uma nova lírica da natureza, caminhar livremente e conceber literatura tornam-se atividades complementares" (*ibid.*, p. 342).

*A Room with a View* é um filme onde as paisagens desempenham um papel importante, em Itália, mas também em Inglaterra, sobretudo a colina coberta de violetas onde tem lugar a cena-chave do filme: o beijo que se torna um 'segredo'. Daí a importância das imagens de Florença e das colinas do Surrey. David Lowenthal, historiador e geógrafo norte-americano norteado pelo património, afirma, em *Understanding Ordinary Landscapes*: "the locus of memory lies more readily in place than in time" (Lowenthal, 1997, p. 180). Já Paul Basu, cujo objecto de estudo é a antropologia e o património cultural, seguindo, em "Memoryscapes and Multi-Sited Methods", a metáfora da paisagem como espaço de memória, sublinha: "we might conceive of this varied mnemonic terrain as a 'landscape of memory' – or, better, a 'cultural memoryscape'" (Basu, 2013, p. 116). Uma ideia que nos leva de volta aos *Lieux de Mémoire* e a Pierre Nora quando afirma:

Il s'agirait de partir des lieux, au sens précis du terme, où une société quelle qu'elle soit, nation, famille, ethnies, parti, consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité: lieux topographiques, comme les archives, les bibliothèques et les musées; lieux monumentaux, comme les cimetières ou les architectures; lieux symboliques, comme les commémorations, les pèlerinages, les anniversaires ou les emblèmes; lieux fonctionnels, comme les manuels, les autobiographies ou les associations: ces mémoriaux ont leur histoire (1978, p. 401).

É o que acontece com Lucy Honeychurch e a família em relação a Windy Corner e Summer Street, tudo designações que se adequam aos locais e que, por certo, por isso, motivaram as escolhas de Forster, a exemplo do que fizeram outros escritores seus contemporâneos, como Edith Wharton. O vento que se faz sentir junto à casa de Lucy é várias vezes perceptível nas imagens dos arbustos de copas inquietas enquanto a mãe de Lucy trata do jardim com a echarpe a voltar e Charlotte tem se segurar o chapéu para que não voe. Também o 'lago sagrado', onde Freddy leva George e Mr. Beebe a tomar banho, é uma referência local, no 'Weald'. Mas o local mais emblemático para Lucy e George é Florença, com as suas cúpulas, praças e estátuas e o rio Arno, que atravessa a cidade, dividindo-a, mas também com os campos nas colinas sobranceiras à cidade, onde tudo começou. Aliás, o beijo roubado por George a Lucy durante o passeio aos arredores de Florença transforma-se num 'segredo' que vai dominar toda a história. Um 'segredo' que, aparentemente, apenas Lucy e Charlotte – e, naturalmente, os espectadores – conhecem, mas que é 'desvendado' no livro *Under a Loggia* da escritora Eleanore Lavis, que os acompanhou na visita a Florença, quando descreve um beijo na encosta de uma colina, com os campos repletos de violetas e a vista de Florença ao longe. Tal descoberta faz com que Lucy se sinta traída pela prima, que acaba por confessar ter contado o episódio à escritora, mas dizendo sempre que nunca esperara que ela o incluisse no livro. O 'segredo' é, pois, recordado e esgrimido ao longo da história, quase como uma arma de arremesso, representando, no fundo, todos os demais segredos contidos no livro e, por extensão, no filme.

## **O cinema e os mecanismos de recordação**

Birgit Neumann refere-se aos textos que representam processos de rememoração, dizendo que, durante muito tempo, não tiveram uma designação

de género, até os críticos, nos quais se inclui, proporem a expressão 'ficções da memória'. Por isso explica que, em primeiro lugar, a expressão alude a narrativas literárias que retratam o funcionamento da memória e, em segundo lugar, às histórias que indivíduos ou culturas contam sobre o seu passado para responderem às questões: "who am I?" ou, de forma colectiva, "who are we?" (Neumann, 2008, p. 334). Em "The Literary Representation of Memory", a investigadora alemã refere que as 'ficções da memória' são, regra geral, apresentadas por um narrador, que perscruta o passado para impor significados às memórias de superfície a partir de uma perspectiva do presente. Assim sendo, sublinha: "the typical pattern for the literary representation of memories is retrospection or analepsis" (*ibid.*, p. 335). Ou seja, os acontecimentos são, caracteristicamente, recordados mais tarde e representados como memórias experienciadas pelo narrador ou pela personagem (*ibid.*, pp. 335-336). A literatura torna-se, assim, um meio formativo no âmbito da cultura da memória que, com base nas características específicas de determinados símbolos, pode cumprir funções concretas, funções que não podem ser desempenhadas por outros sistemas de símbolos, pelo que conclui: "the study of fictional narratives is not only wedded to particular lifeworlds, but turns into a laboratory in which we can experiment with the possibilities for culturally admissible constructions of the past" (*ibid.*, pp. 341-342).

Astrid Erll afirma, em "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory": "cultural memory is based on communication through media". E acrescenta: "more sophisticated media technologies, such as writing, film, and the Internet, broaden the temporal and spatial range of remembrance", [because] "each of these media has its specific way of remembering and will leave its trace on the memory it creates" (Erll, 2008, p. 389). Mas se os meios de comunicação são veículos de memória cultural, a investigadora alemã pergunta-se: "What is it that turns *some* media (and not *others*) into powerful 'media of cultural memory', meaning media which create and mold collective images of the past?" (*ibid.*, p. 390). Na análise a diferentes *media*, salienta que a literatura permite observações de primeira e de segunda ordem, porque permite a ilusão de vislumbrar o passado e, muitas vezes ao mesmo tempo, é um meio de reflexão crítica sobre esses processos de representação. No entender da investigadora alemã: "literature is a medium that simultaneously builds and observes memory" (*ibid.*, p. 391). Já a propósito do cinema refere: "what is needed is a certain kind of *context*, in which novels and films are prepared and received as memory-shaping media" (*ibid.*, p. 395). E, numa reflexão sobre interdisciplinaridade, conclui:

On an individual level, media representations provide those schemata and scripts which allow us to create in our minds certain images of the past and which may even shape our own experience and autobiographical memories (...). The “cultural mind” is in many ways a “medial mind”: It is the patterns derived from the media cultures we live in, especially (albeit often unintentionally) from fictions, that shape our idea of reality and our memories. This insight calls for interdisciplinary collaboration between what may seem to be disciplines situated farthest apart on the spectrum of memory studies: literary and media studies on the one hand and psychology and the neurosciences on the other. (*ibid.*, p. 397).

O cinema e a literatura relacionam-se através da capacidade de contar histórias. O cinema potencia a literatura através da intertextualidade e da intermedialidade que reforçam a sua capacidade narrativa. Por outro lado, a literatura tem uma maior capacidade de descrição e sobretudo de análise dos caracteres dos personagens. Por isso, a adaptação é, acima de tudo, um trabalho de selecção e redução, mas onde, tal como na obra original, fica marcada a orientação e bagagem cultural do adaptador. Mas, como Linda Hutcheon, na nota para a edição brasileira de *Uma Teoria da Adaptação*, sublinha: “tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (Hutcheon, 2013, p. 9) e define adaptação como a “revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte em particular” (*ibid.*, p. 225) ou, no original em inglês, de uma forma mais resumida: “process and product” porque, salienta que esta definição está mais próxima da utilização comum da palavra e é suficientemente vasta para lhe permitir: “to treat not just films and stage productions, but also musical arrangements and song covers, visual art revisitations of prior works and comic book versions of history, poems put to music and remakes of films, and videogames and interactive art” (Hutcheon, 2006, p. 9). Curiosamente, termina as diferentes edições do livro dizendo: “In the workings of the human imagination, adaptation is the norm, not the exception” (*ibid.*, p. 177). Já Julie Sanders, em *Adaptation and Appropriation*, esclarece: “an adaptation signals a relationship with an informing sourcetext or original” e a apropriação: “frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain” (Sanders, 2006, p. 26).

Em relação à literatura, o cinema baseado em obras já publicadas (Charles Bane, da Louisiana State University referiu, em 2006: “In the entire 77-year history of the Academy Awards, 70% (54 films) of the winning films have been adapted from literary sources” [Bane, 2006, p. 5]) tem de apostar numa certa

apropriação das histórias, numa reconstrução e rearranjo cénicos que dão origem a uma nova narrativa, baseada no original, mas, muitas vezes, com sentidos e interpretações diversos. Só que o cinema também influencia a literatura que, em alguns casos, passou a ser marcada por subentendimentos e a construção de uma narrativa segmentada em capítulos, que são cenas e sequências, por vezes mesmo com 'flashbacks', tal como no cinema. Além disso, alguns livros foram publicados como consequência do êxito dos filmes que lhes deram origem. O fenómeno da remediação é igualmente abordado por Astrid Erll quando diz que a dinâmica da memória cultural é caracterizada pela interação entre a 'pré-mediação' e a 'remediação'. Explica que, com o termo 'remediação', refere-se ao seguinte facto: "memorable events are usually represented again and again, over decades and centuries, in different media: in newspaper articles, photography, diaries, historiography, novels, films, etc." (Erll, 2008, 392). Já a 'pré-mediação' refere-se "to cultural practices of looking, naming, and narrating. It is the effect of *and* the starting point for mediatised memories" (*ibid.*, 393). Igualmente importante é a análise do conceito de memória e das viagens que empreende, no tempo, no espaço e entre culturas, assim como entre disciplinas.

### **A importância dos conceitos e as viagens**

O cinema e a literatura tentam aproximar o espectador ou leitor do espectáculo. Ao assistir a um filme, as imagens correm perante o olhar do espectador sem que este precise de criar uma imagem mental – aquilo que, em termos de performance, se convencionou chamar 'showing' –, como acontece com a literatura, onde, também de acordo com as designações performativas, temos o 'telling' que, com a ajuda da imaginação e imbuídos dos valores culturais de cada um, proporciona o 'pictoring'. Um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade e do alcance cultural do espectador. Como Stuart Hall explica em termos simples, em "Encoding/Decoding", a descodificação é a tradução de uma mensagem facilmente compreensível. Ao descodificar uma mensagem, extraímos o significado dessa mensagem de forma a fazer sentido. O sociólogo sublinha: "reality exists outside language, but it is constantly mediated by and through language and what we can know and say has to be produced in and through discourse" (Hall, 1999, 55). Já em *Representation: cultural representations and signifying practices*, Stuart Hall aborda os sistemas de linguagem e de representação e a forma como constroem significado.

Uma forma de pensar sobre cultura, diz: “is in terms of these shared conceptual maps, shared language systems and the codes which govern the relationships of translation between them. Codes fix the relationships between concepts and signs” (Hall, 2009, p. 21). Em seu entender, existem três abordagens para explicar como funciona a representação: Reflexiva, onde a linguagem reflecte um significado, que já existe no mundo dos objetos, pessoas e acontecimentos; Intencional, em que a linguagem significa o que o autor pretende que signifique; ‘Construcionista’ ou construtivista, na qual o significado é construído na linguagem e pela linguagem (*ibid.*, pp. 24-25). Por isso, define assim representação:

Representation is the production of meaning through language. In representation, constructioinists argue, we use signs, organized into languages of different kinds, to communicate meaningfully with others. Languages can use signs to symbolize, stand for or reference objects, people and events in the so-called ‘real’ world. But they can also reference imaginary things and fantasy worlds or abstract ideas which are not in any obvious sense part of our material world. [...] Meaning is produced within language, in and through various representational systems which, for convenience, we call ‘languages’. Meaning is produced by the practice, the ‘work’, of representation. It is constructed through signifying – i.e. meaning producing – practices. (*ibid.*, p. 28).

Os signos só podem transmitir significado se possuímos códigos que nos permitam traduzir os conceitos em linguagem e a linguagem em conceitos. Esses códigos são essenciais para o significado e a representação e não existem na natureza porque são resultado de convenções sociais. No domínio simbólico, palavras e coisas funcionam como signos no coração da própria vida social (*ibid.*, pp. 28-29). O filme admite metáforas, símbolos e signos que têm de ser compreendidos pelo espectador para poder abarcar todo o significado da mensagem. Muitas vezes, é necessário ver e rever um filme, uma e outra vez, para nos apercebermos de todos os pormenores da mensagem. Não é o caso de *A Room with a View*. Ainda assim, existem muitas referências culturais, sobretudo no campo musical, e viagens, reais e psicanalíticas que transportam o espectador para trás e para a frente, entre a comunicação e a introspecção, num ambiente mais ligado à psicologia, por vezes, à sociologia e até à geografia, mas também à história, em particular à história da arte, à filosofia e à antropologia, sempre com um enquadramento cultural, o que implica uma abordagem interdisciplinar e, por vezes, mesmo transdisciplinar. A narrativa,

como nos diz Mieke Bal, é um conceito transdisciplinar, salientando: “interdisciplinarity in the humanities should seek its heuristic and methodological basis in concepts rather than in methods”, porque os conceitos são, como refere, as ferramentas da intersubjectividade. Mas alerta para o facto de os conceitos serem flexíveis, porque viajam entre disciplinas, entre investigadores, entre períodos históricos e entre comunidades académicas geograficamente dispersas (Bal, 2009, p. 13).

Bal cunhou a definição de conceitos viajantes em 2002 na obra *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, onde analisa uma série de conceitos, como significado, metáfora, narrativa ou mito que ‘viajam’ através das disciplinas. Para a investigadora holandesa, “in the cultural disciplines, a variety of concepts are used to frame, articulate, and specify different analyses” (*ibid.*, p. 21). Os mais confusos, acrescenta, são os conceitos abrangentes que tendemos a usar, como se os seus significados fossem tão claros e comuns quanto os de qualquer palavra em qualquer idioma. Porque tudo depende da formação do investigador e do género cultural a que pertence. Por isso, refere: “such confusion tends to increase with those concepts that are close to ordinary language” e dá como exemplo dessa confusão o conceito de ‘texto’ (*ibid.*, p. 21). ‘Texto’ é uma palavra comum nos estudos literários, antropologia, semiótica, e evitada na musicologia que, sublinha, circula de forma ambivalente na história da arte e nos estudos de cinema. Por isso, afirma:

There are (...) many reasons for referring to images or films as ‘texts’. Such references entail various assumptions, including the idea that images have, or produce, meaning, and that they promote such analytical activities as reading. To cut a long story short, the advantage of speaking of ‘visual texts’ is that it reminds the analyst that lines, motifs, colours and surfaces, like words, contribute to the production of meaning; hence, that form and meaning cannot be disentangled. Neither texts nor images yield their meanings immediately. They are not transparent, so that images, like texts, require the labour of reading (*ibid.*, p. 21).

A investigadora conclui pois: “working with concepts – discussing them, bringing them to bear on objects, and considering what they help us see – is a democratic way of practising interdisciplinary analysis in the Humanities” (*ibid.*, p. 22).

### ‘Segredos’ de alcova

*A Room with a View* é um exercício de interdisciplinaridade, E.M. Forster apresentava os leitores com as descrições de Florença e do Surrey, mais propriamente de Windy Corner e de Summer Street, assim como das personagens que habitam essas localidades, das suas preocupações e dos seus anseios, mas também das suas crenças e sentimentos, por vezes os mais íntimos. James Ivory transpõe para a tela as imagens das descrições de Forster, acrescentando-lhes textos musicais e pictóricos e actores que traduzem em acções e diálogos o que E.M. Forster projectou. Curiosamente, a guionista – recebeu um óscar pelo melhor guião adaptado –, a anglo-alemã, casada com um arquitecto indiano, Ruth Praver Jhabvala, acaba por introduzir no filme uma série de referências culturais que, sendo de origem anglo-saxónica, têm ligação ao Mahatma Ghandi e à Índia, onde viveu. É o caso de John Ruskin, crítico de arte, desenhador e aquarelista britânico que foi um dos patronos da Pre-Raphaelite Brotherhood e influenciou vários pensadores e escritores, como Tolstoi, Marcel Proust e Ghandi, tendo este dito que Ruskin foi a maior influência na sua vida. É citado no filme quando Mr. Beebe, em conversa com Lucy e Cecil, se refere à moradia para alugar em Summer Street que considera horrível. Também Henry David Thoreau é mencionado quando Mr. Emerson diz ao filho, a empacotar livros para deixar a moradia arrendada em Summer Street, que pode levar todos, mas tem de lhe deixar Thoreau, de que muito precisa. Este foi, afinal, um poeta, historiador e filósofo norte-americano que ficou conhecido pela obra *Civil Disobedience*, que Tolstoi muito considerava e que terá recomendado ao jovem activista indiano, então preso na África do Sul, Mahatma Ghandi. Em contrapartida, as referências de Forster, no livro, às óperas *Parcifal*, de Richard Wagner, e *Armide*, de Christoph Willibald Gluck, não são referidas no filme.

As cartas, que também têm uma presença muito marcante no romance de E.M. Forster, são reduzidas ao mínimo indispensável no guião do filme. A intermedialidade é respeitada na maior parte dos casos entre o livro e o filme mas, curiosamente, a música que Lucy toca em casa dos Vyse, em Londres, em vez de ser da autoria de Schumann (no livro), é uma sonata de Schubert (no filme). A música tem uma presença muito marcante no filme, acrescentando-se às referências de Forster uma sonata de Mozart, tocada por Lucy depois do rompimento do noivado com Cecil Vyse, ou *The Story of Prince Agib*, cantada ao piano por Freddy, o irmão de Lucy. Já no início do filme os espectadores são presenteados com *O mio babbino caro*, de Puccini, cantado pela soprano

neo-zelandesa Kiri Te Kanawa, a mesma que interpreta *Chi il bel sogno di doretta*, também de Puccini, durante a cena do beijo entre Lucy e George nos campos dos arredores de Florença. *Lucy Ashton's Song*, um poema de Walter Scott, referido igualmente na obra de Forster, é recitado ao piano por Lucy, depois do rompimento do noivado. A guionista consegue manter no filme o equilíbrio e a ironia, características de Forster e da sociedade culta e educada inglesa da época, transmitindo igualmente as denúncias do escritor referentes aos snobismos ingleses em relação às classes britânicas mais baixas e aos italianos. O resultado da acção conjunta do guião, produção e realização é um filme que, mais de 30 anos depois, é recordado e que, apesar de se basear numa obra quase sem enredo, consegue captar a atenção do espectador e gerar memórias que perduram. Uma das características diferenciadoras do filme *A Room with a View* é ter utilizado cartões com intertítulos – correspondentes aos subtítulos dos capítulos do livro –, para separar as cenas, como acontecia no cinema mudo.

Apesar de poder parecer, à primeira vista, uma banal história de amor, *A Room with a View* é um romance com abordagens intrincadas, sobretudo em relação ao carácter, formação e maneira de ser dos personagens. Lucy, uma jovem cândida, cheia de vida e a despertar para a sexualidade que aspira a uma vida completa, onde possa ser dona das suas próprias ideias. George, outro jovem que acredita no amor, mas com uma educação mais liberal – nas colinas dos arredores de Florença, sobe a uma árvore e grita os seus princípios: “Liberty – Truth – Beauty – Love!” (Jhabvala, 1985, p. 38) –, “free from all the superstition that leads men to hate one another in the name of God” (*ibid.*, p. 23), como Mr. Emerson, no filme, confessa a Lucy quando a encontra na Basílica de Santa Cruz, em Florença e a quem diz, mais tarde, ter ensinado: “George, love and do what you will” (*ibid.*, p. 128). Um jovem que, apesar de não se apresentar mal vestido, tem uma frase enigmática escrita no guarda-fatos: “Mistrust all enterprises that require new clothes” (*ibid.*, p. 73).

Cecil Vyse, que não parece ter segredos visíveis, mesmo que existam, apresenta-se como um leitor insaciável e um pedante que se considera acima da generalidade dos demais seres humanos. Charlotte Bartlett, prima solteirona de Lucy que a acompanha a Itália na qualidade de ‘chaperon’, também mostra ter um ‘segredo’ que a une e a separa de Lucy e a faz assumir uma posição de conspiradora recatada a favor do romance entre Lucy e George, como, aliás, o próprio George reconhece no final do livro de E.M. Forster. O ‘segredo’ de Charlotte poderá ser um amor mal resolvido que ela repudiou na juventude, como Lucy queria fazer com George, e que a perseguiu a vida inteira, afastando-a da felicidade. Essa pode mesmo ser a pista para uma conspiração que, depois

de assistir ao beijo apaixonado de George e Lucy em Florença, urdiu e foi desenvolvendo até conseguir, discreta e sub-repticiamente, atingir os intentos, fazendo com que o final seja como que uma vitória pessoal que jamais reivindicará. Neste caso, não se trata de uma teoria da conspiração como é descrita por Douglas, Uscinski, Sutton, Cichocka, Nefes, Ang, e Deravi em “Understanding Conspiracy Theories”, geralmente com más intenções ou com intenção de explicar algo que transcende o sujeito ou sujeitos, mas duma ‘conspiração’ com bons intentos que Charlotte levou a cabo, provavelmente com a ajuda da escritora Eleanor Lavish.

O ‘segredo’ é, como vimos, comum às várias personagens, mas também o é ao autor da obra escrita. E.M. Forster demorou vários anos a completar o romance. No Inverno de 1901-1902 começou a idealizar a história, passando cerca de dez meses em Itália para poder embrenhar as personagens na paisagem e na cultura italianas de Florença. Após vários anos de avanços e recuos, a obra foi concluída e lançada em 1908, tinha Forster então 29 anos, dedicada a uma figura enigmática apenas identificada com a sigla H.O.M. O longo período de gestação da obra sugere que o processo de escrita não terá sido tranquilo. Forster frequentara o King’s College, em Cambridge, onde estudou durante quatro anos, a partir de 1897. Hugh Owen Meredith (H.O.M.) era um dos colegas e amigos de faculdade. Consta que Forster poderia ter-se sentido atraído por Meredith, em quem se terá baseado para construir a identidade de George Emerson. A orientação sexual do escritor tem sido muitas vezes discutida pelos críticos, porque a homossexualidade era, naquela época, ainda ilegal em Inglaterra e porque poderá tê-lo levado a reprimir inclinações naturais durante muito tempo, com previsível impacto sobre a ficção que produziu. Talvez por isso, acabasse por promover nas suas obras ideais progressistas sobre a abertura dos costumes, acarinhando aqueles que desafiavam as convenções sociais da sociedade inglesa culta e educada, como acontecia com Mr. Emerson e, por consequência, com o filho George, acabando por contagiar a conservadora Charlotte e arrastar Lucy que, no final do romance de Forster foge de casa para se casar com George e viver um amor que todos pareciam desaprovar, levando mesmo a família a alienar Windy Corner.

### **Referências bibliográficas**

- ASSMAN, A. (2008). “Canon and Archive”. In A. Erll, & A. Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies – An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97-106). Berlin: Walter de Gruyter.

- ASSMANN, A. (2011). *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural* (tradução de Paulo Soethe a partir do original alemão *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, de 1999). Campinas: Editora Unicamp.
- BAL, M. (2002). *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*. Canada: University of Toronto Press.
- BAL, M. (2009). 'Working with Concepts'. In *European Journal of English Studies*, vol. 13:1 (pp. 13-23). Basel: Routledge.
- BANE, C. (2006). "Viewing novels, reading films: Stanley Kubrick and the art of adaptation as interpretation". In Doctoral dissertations, Louisiana State University. [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3984&context=gradschool\\_dissertations](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3984&context=gradschool_dissertations), consultado em 6 de Outubro de 2021.
- BASU, P. 2013. "Memoryscapes and Multi-Sited Methods" in *Research Methods for Memory Studies*, E. Keightley, & M. Pickering (eds.). Edinburg: University Press. (pp. 115-131).
- BRUNOW, D. (2015). *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin: Walter de Gruyter.
- CLÜVER, C. (2007). "Intermediality and Interarts Studies". In J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, & H. Führer (eds.). *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 19-37). (Intermedia Studies Press; Vol. 1). Lund: Intermedia Studies Press.
- CONFINO, A. (1997). "Collective Memory and Cultural History: Problems of Method". In *The American Historical Review*, Vol. 102, No. 5 (Dec., 1997) (pp. 1386-1403). Chicago: University Press.
- DOUGLAS, K.M., USCINSKI, J.E., SUTTON, R.M., CICHOCKA, A., NEFES, T., ANG, C.S., & DERAVI, F. (2019). "Understanding Conspiracy Theories", in *Advances in Political Psychology*, Vol. 40, Suppl. 1, pp 3-35. International Society of Political Psychology. USA: North Carolina. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/pops.12568>, consultado em 8 de Outubro de 2021.
- ERLL, A., & RIGNEY, A. (2009) "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics". In A. Erll, & A. Rigney (eds.) *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory* (pp. 1-11). Berlin: Walter de Gruyter.
- ERLL, A. (2008). "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory". In A. Erll, & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 389-398). Berlin: Walter de Gruyter.
- FORSTER, E.M. (1995). *A Room with a View*. Mineola, New York: Dover Thrift Editions. (Texto original de 1908).

- FORSTER, E.M. (2002). *Um Quarto com Vista* (tradução de Manuel Seabra). Porto: Público Comunicação Social. (Texto original de 1908).
- GRAY, A. (2013). “Televised Remembering”. In E. Keightley, & M. Pickering, (eds.), *Research Methods for Memory Studies* (pp. 79-96). Edinburgh: University Press.
- HALL, S. (2009). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: SAGE. (First published in 1997).
- HALL, S. (1999). “Encoding/Decoding”. In P. Marris, & S. Thornham (eds.) *Media Studies: A Reader* (second edition) (pp. 51-61). Edinburgh: University Press.
- HUTCHEON, L., & O’FLYNN, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (second edition). New York, London: Routledge/Taylor & Francis Group.
- HUTCHEON, L. (2013). *Uma Teoria da Adaptação* (tradução de André Cechinel), (2.<sup>a</sup> edição). Santa Catarina: Editora UFSC.
- HUTCHEON, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge/Taylor & Francis Group.
- JHABVALA, R.P. (1985). *Screenplay A Room with a View*. Based on the novel by E.M. Forster. [http://www.dailyscript.com/scripts/A\\_Room\\_With\\_A\\_View.pdf](http://www.dailyscript.com/scripts/A_Room_With_A_View.pdf), consultado em 29 de Setembro de 2021.
- LOWENTHAL, D. (1997). “Landscape Transformations”. In P. Groth, & T.W. Bressi (eds.), *Understanding Ordinary Landscapes* (pp. 180-188). New Haven: Yale University Press.
- MITCHELL, M. (1993). *Gone with the Wind*. New York: Warner Books. (Copyright 1936 by The Macmillan Company).
- NEUMANN, B. (2013). “The Literary Representation of Memory”. In A. Erll, & A. Nünning (eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 333-343). Berlin: Walter de Gruyter.
- NORA, P. (1978). “Mémoire Collective”. In *La Nouvelle Histoire*. J. Le Goff, R. Chartier, & J. Revel (eds.). Paris: Retz.
- SANDERS, J. (2006). “Defining Terms”. In *Adaptation and Appropriation* (pp. 17-41). New York, London: Routledge/Taylor & Francis Group.

TÍTULO: Quarto com vista ‘interior’

RESUMO: O livro de E.M. Forster, *A Room with a View*, publicado em 1908, considerado pela BBC um dos 100 melhores romances britânicos do século XX, serve de inspiração ao filme com o mesmo nome de James Ivory, de 1985. Nomeado para oito óscares, venceu três, incluindo o de melhor guião adaptado. A história critica a hipocrisia da rígida moral eduardiana do início do XX na sociedade britânica, onde os ventos da mudança começavam a soprar. A adaptação transposicional da literatura

para o cinema é intertextual e intermedial, retratando um tempo de classicismo onde já se respiravam os primórdios do modernismo. *A Room with a View* fica marcado pelo 'segredo' de Lucy e George, pelas imagens e memórias de Florença, pela música, mas também pela atração exercida por Itália sobre os ingleses, assim como do snobismo da classe média alta inglesa, em contraste com os valores de verdade e honestidade defendidos pelo pai de George, o Sr. Emerson. Em pano de fundo, fica a aparente conspiração de Charlotte, prima de Lucy, a favor do romance. A aspiração a um quarto com vista representa, metaforicamente, a abertura de horizontes e da alma da jovem Lucy Honeychurch.

TITLE: Room with an 'Interior' View

ABSTRACT: E.M. Forster's book, *A Room with a View*, published in 1908 and labelled by the BBC as one of the 100 best British novels of the 20th century, serves as inspiration for the 1985 James Ivory's movie with the same name. Nominated for eight Oscars, it won three, including the best-adapted script. The story criticizes the hypocrisy of rigid Edwardian morality of the early 20th century in British society, where the winds of change were beginning to blow. The transpositional adaptation of literature for cinema is intertextual and intermedial, portraying a time of classicism where the beginnings of modernism were already being breathed. *A Room with a View* is marked by the 'secret' of Lucy and George, by the images and memories of Florence, by the music, but also by the attraction exerted by Italy on the English, as well as by the snobbism of the upper-middle class, in contrast with the values of truth and honesty defended by George's father, Mr. Emerson. In the background, there is an apparent conspiracy of Charlotte, Lucy's cousin, in favor of the romance. The aspiration for a room with a view represents, metaphorically, the opening of horizons and the soul of young Lucy Honeychurch.

