

A ADAPTAÇÃO DE *HOWARDS END* NO CONTEXTO DO CINEMA BRITÂNICO

JOSÉ AILSON LEMOS DE SOUZA

Mestrado em Letras – UFC

ailsonls@yahoo.com

Resumo

Este artigo tem como objetivo dar um panorama da produção e da recepção do filme *Retorno a Howards End* (1992) no espaço cultural britânico, levando em consideração a reconfiguração do conceito de cinema nacional e as implicações que decorrem a partir disso. O estudo de Higson (2008) é utilizado como base, assim como noções sobre cultura de Bhabha (1998), bem como sobre cinema nacional em Mascarello (2008) e sobre cinema britânico em Baptista (2008). Após a discussão sobre o conceito de cinema nacional e de cinema britânico, será feita a descrição do processo de construção do valor simbólico do filme e do debate crítico em torno dele.

Palavras-chave: cinema britânico; *Howards End*; recepção

Abstract

This paper aims at an overview about the production and the reception of the film Howards End (1992) in the British cultural setting, taking into account the reframing of the concept of national cinema and the implications that come from it. The study of Higson (2008) will be used as a theoretical support, as well as the guiding notions about culture by Bhabha (1998); Mascarello's analysis about the national cinema and Baptista's texts on British cinema will also be useful. After discussing the concepts of national and British cinema, a description of the symbolic value of the film and of the critical debate will follow.

Key-words: British cinema; Howards End; reception

1. Introdução

As noções de arte e cultura encontram-se bem distantes dos conceitos de pureza e originalidade que as guiaram em séculos passados. Cada vez mais, valores, antes tidos como universais, cedem espaço para o local. Assim, a própria ideia de local parece ser desafiada devido ao intercâmbio entre fronteiras, identidades, gêneros, raças e suas respectivas narrativas.

Neste artigo discutiremos algumas questões sobre a produção e a recepção do filme "Retorno a *Howards End*" (1992) (doravante, será designado apenas por *Howards End*) dirigido por James Ivory. O filme foi traduzido do romance homônimo de E. M. Forster, publicado em 1910. Nosso objetivo é descrever brevemente questões sobre a produção e a recepção do filme no contexto britânico e, com isso, discutir a reconfiguração do conceito de cinema nacional. No início da década de 1990, o filme de Ivory propiciou um debate interessante sobre

o cinema nacional naquele país, bem como sobre a identidade inglesa. Desse modo, faremos considerações sobre a reconfiguração do conceito de identidade nacional nos estudos mais recentes. Muitas vezes, tal conceito está atrelado ao de uma cinematografia que se propõe a representar um país. Partimos da ideia de que, correntemente, a concepção de cinema nacional hibridiza-se com a de *internacional*, estabelecendo com isso um complexo campo de negociação das identidades culturais.

2. O conceito de cinema nacional

Designar produções cinematográficas na categoria de "cinema nacional", identificando com isso uma determinada cultura, tem sido um importante ponto de partida para análises fílmicas, desenvolvidas principalmente pelos estudos de cinema fora do Brasil (MASCARELLO, 2008, p. 29). Entretanto, o conceito de cinema nacional, ao que parece, tem sido posto à prova diante das novas realidades culturais contemporâneas, as quais Homi K. Bhabha (1998) define como vidas na fronteira.

Tal perspectiva sinaliza para a transitoriedade de conceitos, para o cruzamento entre diferenças e identidades, gerando assim, um redimensionamento da posição ocupada pelos sujeitos, o chamado "entre-lugar". De acordo com Bhabha, isto dá início "a novos signos de identidade" redefinindo "a própria idéia de sociedade" (BHABHA, 1998, p. 20).

Segundo Mascarello (2008), o processo de desnacionalização (o advento da coprodução envolvendo diferentes países) que atinge a produção cinematográfica nos últimos vinte anos, tem papel fundamental na reformulação do conceito de cinema nacional. Para o autor, tal reconfiguração envolve também processos de "historicização, pluralização e a relativização do conceito" (MASCARELLO, 2008, p. 28-29). Esses processos apontam, nas palavras do autor, para a necessidade de abordagens que ultrapassem a mera análise da textualidade fílmica, incorporando os contextos de produção e recepção. Soma-se à questão da desnacionalização, ou transnacionalização, elementos igualmente importantes para uma nova compreensão do conceito, como a convergência audiovisual (o audiovisual deixa de ser ignorado como produto de consumo dentro da indústria cinematográfica) e o revigoramento do local como atitude de resistência (MASCARELLO, 2008). É

interessante perceber que essa nova visão do conceito de cinema nacional espelha a própria noção de identidade na atualidade, pois, como ressalta Mascarello, “o cinema nacional padece dos mesmos sintomas de impureza e heterogeneidade que a nação e a identidade nacional” (MASCARELLO, 2008, p. 47).

Neste panorama, destacam-se também os efeitos acarretados pela aquisição de estúdios de cinema por grandes conglomerados de comunicação e entretenimento, assim como a participação de canais de televisão na produção e exibição de filmes em que temáticas como a identidade nacional, raça, classe social e gênero sexual foram levados ao imenso público domiciliar. Um caso exemplar é o do Canal Quatro (*Chanel Four*) e, posteriormente, da BBC, na Inglaterra. Por conta disso, Higson propõe perceber o cinema nacional como um fenômeno a ser estudado no contexto mais abrangente de uma “cultura cinematográfica nacional” sendo preciso, para isso, integrar, na sua visão:

(1) a produção, circulação e recepção de filmes domésticos; (2) a circulação e recepção de filmes estrangeiros (hollywoodianos ou não); (3) a produção, circulação e recepção de produtos televisivos domésticos; (4) a circulação e recepção de produtos televisivos estrangeiros (HIGSON *apud* MASCARELLO, 2008, p.50)

Deste modo, devido à dificuldade de se fechar o conceito de cinema nacional no cenário da globalização, importa mais identificar a presença do nacional através de “marcas imputadas na recepção, e não dadas numa textualidade imanente” (MASCARELLO, 2008, p. 46). Portanto, a relativização desse conceito passa, para além do viés político, como bem denomina Mascarello, por uma “reinvenção”.

3. O cinema britânico

Dentre as cinematografias europeias que tiveram mais dificuldades de se firmar no decorrer do século XX, diante da ascensão e hegemonia da indústria do cinema norte-americano no ocidente, o caso britânico parece exemplar. Em comparação com o cinema soviético (1920), o alemão (1920-70), o italiano (1940-70) e o francês (1930-60), a pouca projeção alcançada pelo cinema da Grã-Bretanha chega a parecer intrigante. Baptista (2008) explica que a língua inglesa,

em comum com os filmes hollywoodianos, foi um ponto desfavorável para a indústria do cinema naquele país.

Talvez mais preponderante do que a questão da língua no que se refere à concorrência com Hollywood, seja a pouca projeção interna. Baptista corrobora a percepção de Mascarello e Higson ao reafirmar a importância de instâncias extrafílmicas, como a recepção (audiência) e a crítica (jornalística, acadêmica) para o estabelecimento de uma cinematografia. Ele ressalta o papel negativo de importantes revistas locais sobre cinema, que expressavam “a ira e o desprezo da crítica britânica em relação a seu próprio cinema” (BAPTISTA, 2008, p. 73). Diante de tamanha dificuldade, em que ciclos de produção surgiam e desapareciam sem que se estabelecesse uma política cinematográfica, diretores talentosos como David Lean refugiaram-se profissionalmente na televisão pública durante a década de 1960. Baptista (2008) esclarece que esse deslocamento, bem como a fase dali em diante iniciada, chamada de *kitchen sink* (pia de cozinha), serviu de base para o desenvolvimento de uma tendência marcante, relacionada com a cultura operária: o sociorrealismo do novo cinema britânico. Esse sociorrealismo relaciona-se também com a crítica marxista, que gerou “as bases de um cinema político, complexo, direto e feroz” (BAPTISTA, 2008, p. 74). Nesse novo contexto, em que o lugar do homem e da mulher passa a ser retratado numa sociedade pós-industrial, o cinema britânico projeta-se, expressivamente no exterior, nas duas últimas décadas do século passado. Essas produções eram geralmente exibidas em salas de cinema de arte.

Entretanto, alguns problemas permaneceram: a questão do inexpressivo público interno e a decorrente dependência de financiamentos e de audiências externas. Este fato, para o crítico John Hill, “tem ajudado na reflexão sobre questões nacionais” (HILL *apud* BAPTISTA, 2008, p. 76).

Coexistem com o sociorrealismo do cinema britânico, outras vertentes que abrem espaço para o debate sobre o que seria o cinema britânico e, de maneira bastante complexa, sobre o que definiria a identidade nacional, como é o caso dos “filmes de herança” (*heritage films*), na tradução de Baptista (2008, p.75).

3.1 Filmes de herança

Os filmes de herança se estabelecem no mesmo período que a vertente sociorrealista, na década de 1980. Naquele momento, discutia-se a morte do cinema como até então era conhecido, com o advento dos *multiplex*, da TV a cabo, do vídeo-cassete e das inovações tecnológicas trazidas pela indústria norte-americana através de diretores como Steven Spielberg e George Lucas. A situação de crise na Inglaterra acentuava-se com medidas extremas do governo conservador de Margaret Thatcher (1979-1990). É sob essas circunstâncias que emergem os filmes de herança, um nicho dentro do cinema britânico.

O termo herança (*heritage*), defendido por Higson (2008), descende da indústria da herança ou do patrimônio cultural inglês. Essa indústria sustenta-se com a “comercialização do passado” (HIGSON, 2008, p. 11) e tem vínculos com a indústria do turismo.

Esses filmes, que na análise de Higson (2008) surgem a partir de “Carruagens de Fogo”, *Chariots of Fire* (1981), são, em sua vasta maioria, adaptações de obras literárias do cânone inglês. Seus enredos, situados no passado imperial britânico até a Segunda Guerra Mundial, retratam os modos e a visão de mundo das classes sociais privilegiadas. As narrativas geralmente tematizam dramas amorosos, que têm nas convenções sociais e de classe seus grandes antagonistas. São invariavelmente produções de baixo orçamento que, por outro lado, exibem apuro na reconstrução de cenários e figurinos. Neste quesito, a *mise-en-scène*, rica em artefatos de época e detalhes arquitetônicos, parece ser o foco dos enquadramentos de câmera, muitas vezes desconectados do ponto de vista das personagens. Outra característica são as tomadas externas, que apresentam cenários pitorescos e exuberantes de uma Inglaterra semirural.

A nostálgica reconstituição de época de filmes, como por exemplo, “Uma Janela para o Amor”, *A Room with a View* (1985), da profícua produtora Merchant Ivory, abriu espaço para a reflexão sobre a autenticidade e, conseqüentemente, a fidedignidade tanto no que tange às adaptações fílmicas, quanto ao passado inglês. Passou-se a se questionar qual Inglaterra e quais indivíduos estavam sendo representados naqueles filmes, bem como a contestação de qual identidade procurava-se expor a partir de tais produções.

Higson (2008) declara que a crítica passou, então, a perceber nos filmes de herança uma forma de reverenciar um passado imperialista, elitizado, repressor e

branco, em contraste com a realidade pós-colonial do país; nesta, a raça, classe, e o gênero são conceitos não-estanques, em permanente estado de negociação com as diferenças. Essa leitura, porém, tem sido contrabalançada por outras que entendem, por exemplo, que os filmes em questão reescrevem o passado de modo a reparar simbolicamente a ausência histórica de vozes femininas e homossexuais, dando-lhes relevo. Higson (2008) é da opinião de que ambas as interpretações são cabíveis, uma vez que “os filmes de herança são ambivalentes o suficiente para serem lidos de formas diferentes” (HIGSON, 2008, p. 40-41). Com isso, decidir se tais filmes seriam exemplos de uma perspectiva conservadora ou se, ao contrário, o reflexo de uma visão mais liberal no país, ficaria em aberto.

Outra característica marcante que, de certo modo, aprofunda ainda mais a ambiguidade desse gênero fílmico encontra-se nos processos de produção e recepção. O sucesso de público e crítica alcançado por um filme de baixo orçamento, como “Carruagens de Fogo”, por exemplo, despertou o interesse da indústria e inspirou a produção de outras películas. O espaço ocupado por esses filmes nas salas de exibição é normalmente aquele reservado aos filmes de arte. Ocorre que, através da inserção da participação de distribuidoras norte-americanas, filmes como *Howards End* (1992) alcançaram um volume de público próximo ao daqueles do circuito comercial, tornando-se assim investimentos altamente lucrativos. Por conta disso, Higson (2008) denomina os filmes de herança como produtos de transição (*crossover*) entre os filmes de arte e os mais comerciais. E reforça ainda que filmes de transição são produções que dependem principalmente do mercado consumidor norte-americano, muitas vezes figurando na famosa entrega de prêmios do cinema hollywoodiano.

Com relação ao público, Higson (2008) explica que o número de espectadores de filmes de arte na Inglaterra, por si só, não sustentaria o nicho mercadológico que se desenvolveu. Isto se deve, segundo o autor, ao fato de semelhante público reduzir-se a uma pequena margem da classe média que, de alguma forma, aprecia produtos associados a valores artísticos, como o literário. É um público majoritariamente adulto, formado principalmente por professores, assistentes sociais, acadêmicos, etc. Há, no entanto, uma pequena diferenciação quanto aos espectadores de filmes de herança. Existe uma tendência para que o público seja majoritariamente jovem e feminino. Vale ressaltar ainda que, “os

filmes de herança atraem um público mais classe média comparando-se com os filmes comerciais, porém, menos classe média em relação àquele dos filmes de arte” (HIGSON, 2008, p. 105).

O público reduzido, mencionado anteriormente, forma uma audiência que, na década de 1990, passou a ser explorada por grandes distribuidoras norte-americanas. Por essa razão, tais empresas precisaram criar ações estratégicas diferenciadas para vender seus filmes, afetando, assim, os processos de recepção.

4. *Howards End*

O filme *Howards End* (1992), quinta adaptação de uma obra do escritor inglês E. M. Forster, e a terceira filmada pela Merchant Ivory, obteve grande êxito de público e crítica na época de sua exibição, no circuito do cinema mundial. Tornou-se exemplo de um gênero fílmico considerado “seguro, respeitável e verdadeiramente britânico” (HIGSON, 2008, p. 146). No que se refere à representação seletiva de um ideário do que seria o cinema britânico, um produto cultural típico daquele país, pode-se dizer que o filme dirigido por James Ivory foi considerado modelar.

Pouco depois, a discussão crítica sobre o filme polarizou-se entre duas leituras. A primeira, considerava-o a reprodução de uma imagem conservadora e ultrapassada do país; símbolo nostálgico de um mundo elitista, que o filme pretensiosamente buscava resgatar através de um discurso de autenticidade. Esse discurso faz parte da “estética da exposição” (*aesthetics of display*), comum aos filmes de herança, a qual pretende transmitir a noção de autenticidade através do escrutínio de detalhes de época pela câmera. Esse recurso possui tamanha significação para o gênero que, muitas vezes, parece mais relevante do que a ação dos personagens. Por esta razão, a crítica tem repellido essa estratégia, pois parece comunicar uma falsa noção de atemporalidade e imutabilidade, uma estética de museu incompatível com a estética do cinema (movimento).

A visão concorrente, por outro lado, considerou o filme, assim como outras produções do gênero, uma variedade do pastiche. Segundo essa percepção, o pastiche equivale ao “desmantelamento de identidades autênticas. O pastiche sugere mais hibridismo do que pureza” (COOK *apud* HIGSON, 2008, p. 149). Para

Higson, caso se detenha a atenção no discurso narrativo do filme em detrimento do discurso visual, percebe-se um exame das mudanças sociais e das identidades em transição. Com base na análise da seqüência final do filme, Higson afirma ser absolutamente cabível reconhecer essa orientação.

Na seqüência em questão, Henry Wilcox passa *Howards End*, a casa de campo, para sua segunda mulher, Margaret. A casa, de fato, pertencia à primeira esposa de Wilcox. Assim, a propriedade atravessa uma linha de sucessão feminina, sendo que, na última extremidade, encontram-se claros elementos de hibridização, como a ascendência germânica de Margaret e sua resolução de legar a casa ao sobrinho, filho da relação transgressora da irmã com um desempregado. Seguindo essa linha de pensamento, o filme explora, do mesmo modo que o romance de Forster, a questão de identidades fluidas e complexas, sinalizando no início do século XX uma nova formação social na Inglaterra. Mais uma vez, a ambivalência na apreciação dos filmes de herança é salientada, conduzindo a diferentes interpretações. Ou ainda, a ambiguidade conduz a versões centradas no significado que "têm para seus 'proprietários'" (GEERTZ, 2000, p. 37).

Todavia, mesmo se houvesse apenas a interpretação de *Howards End* (1992) como um produto conservador, mesmo que seus criadores o considerassem como tal; ainda assim, não seria possível, no contexto de recepção, escapar da ambivalência, já que "as reivindicações hierárquicas de originalidade ou 'pureza' inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo" (BHABHA, 1998, p. 67).

A origem dos recursos financeiros para o filme marca, de certa forma, o preâmbulo complexo de uma produção muitas vezes vista como um padrão de filme britânico. Segundo Higson (2008), distribuidoras britânicas e norte-americanas investiram no filme. No entanto, somaram-se também capitais oriundos da Itália, Alemanha, França e Japão assim como dinheiro da emissora de televisão pública inglesa *Canal Quatro*. O custo final informado girou em torno de 4 milhões de libras e gerou uma renda de mais de 70 milhões de dólares, contando somente a bilheteria do ano de lançamento (HIGSON, 2008). Ou seja, o filme confirmou-se como um investimento altamente lucrativo.

Além do capital internacional investido na produção, considerada tipicamente britânica, é curioso constatar que o filme foi dirigido por um americano (James Ivory), a partir do roteiro adaptado por uma alemã (Ruth Praver Jhabvala) e produzido por um indiano (Ismail Merchant), trio que formava a Merchant Ivory. *Howards End* (1992), como a maioria dos filmes de herança, apresenta uma versão da identidade inglesa vista por estrangeiros. O que confirma a complexidade do conceito de cinema nacional britânico na atualidade.

A estratégia de distribuição do filme, pela *Sony Classics*, chama a atenção pela engenhosidade. Decidiu-se por um investimento mínimo na publicidade de pôsteres para que o filme não fosse visto como um produto de massa. Pelo contrário, apostaram na lenta construção de uma aura de qualidade para o filme, por meio de críticas positivas e na sua difusão por meio do *marketing* de “boca a boca”. Nos Estados Unidos, o filme seguiu os mesmos passos que no Reino Unido, estreando em apenas uma sala de cinema de arte; somente depois de um mês passou a ser exibido em outras salas. Apesar do número reduzido de salas de exibição, servindo para associar ao filme um conceito de exclusividade, estas geravam grande rentabilidade, devido à grande frequência do público. Após um ano de exibição, quando o número de salas exibidoras já havia decrescido a patamares iniciais, as indicações ao Oscar, assim como outras premiações e listas de melhores do ano, colocaram-no novamente em evidência e em 547 cinemas norte-americanos (HIGSON, 2008), um recorde para uma produção do gênero.

As imagens associadas ao filme, quando distribuídas para o mercado de vídeo doméstico, diferenciaram-se nos dois lados do Atlântico. O pôster inglês montou uma espécie de justaposição em que se vê os atores Samuel West e Helena Bohan-Carter, Leonard Bast e Helen Schlegel, no filme, em preto e branco, contrastando com um fundo colorido, no qual figura a casa *Howards End*. Para Higson (2008), esse recurso parece mirar um público parecido ao que assistiu “Uma Janela para o Amor” (1985), que alcançou grande popularidade entre o público feminino. Nesse filme, a mesma atriz representou um papel romântico, o de Lucy Honeychurch. No pôster de *Howards End* (1992), Samuel West beija a mão de Bohan-Carter. Porém, o envolvimento entre seus personagens na narrativa fílmica é brevíssimo. Tal situação não chega nem mesmo a se configurar em um caso amoroso, apesar do filho gerado. O filme de Ivory é, para Higson,

mais uma saga entre famílias do que a história de um romance, como sugere o pôster. Por outro lado, no pôster norte-americano, destaca-se a dupla Anthony Hopkins e Emma Thompson, em trajes de época e aspecto sisudo, uma característica inglesa para o público de chegada. Acrescente-se a isso o fato de que Hopkins, na época, ainda desfrutava do prestígio adquirido com o Oscar de melhor ator pelo filme "O Silêncio do Inocentes", *The Silence of the Lambs* (1991).

O filme também pode ser visto por sua contribuição para o ressurgimento do interesse pela obra de Forster. Nos Estados Unidos, enquanto ainda estava em cartaz em Nova Iorque, o romance figurava na lista dos mais vendidos (HIGSON, 2008, p. 178). No Brasil, o filme chegou a influenciar até mesmo a introdução do romance no espaço literário brasileiro, que o traduziu pela primeira vez, em 1993. Em ambos os casos, percebemos a interação entre cinema e literatura, por meio de um movimento que estimula, confunde e desestabiliza referências na fruição e no consumo de produtos culturais.

Conclusão

A discussão sobre questões de identidade parece inesgotável. No entanto, a análise do conceito de cinema nacional, no contexto britânico, demonstra a transformação e reinvenção do mesmo pelo olhar estrangeiro, internacional, ocasionado pelos filmes de herança.

Neste breve estudo, aderimos à orientação teórica atual, tributária dos estudos culturais, de que é necessário acrescentar às análises de produções artísticas, independente do meio semiótico em que sejam veiculadas, seus contextos de produção e recepção. Para isso, descrevemos alguns aspectos da produção e da recepção de *Howards End*, para ilustrar o modo conflituoso pelo qual os filmes de herança representam o cinema nacional no Reino Unido. Visualmente, esse gênero fílmico apresenta um aspecto conservador, por privilegiar o enfoque de cenários e figurinos típicos de uma aristocracia ultrapassada. Por outro lado, no nível narrativo, os enredos enfocam situações de transição e transgressão das convenções sociais. Tal dualidade faz com que os filmes de herança resultem em produtos híbridos e ambivalentes. Acreditamos que

essa ambivalência está relacionada com o aspecto internacional, em que estrangeiros financiam, produzem e dirigem tais produções.

Finalmente, é importante ressaltar que, em se tratando de textos a partir dos quais são gerados outros textos, ou signos recíprocos, como é o caso da tradução de obras literárias para o cinema, criam-se imagens distintas. No caso de *Howards End*, o romance trata de um momento de transição e reconfiguração social na Inglaterra no início do século XX. A tradução para o cinema pertence a um gênero ambíguo que, segundo algumas leituras, possui uma estética que passa a idéia de permanência. Essa contradição expõe os desafios da crítica na atualidade, bem como a sua relevância.

Referências

BAPTISTA, Mauro. (2008). "O cinema britânico: realismo, classe e televisão pública." In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). (2008). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus.

BHABHA, Homi K. (1998). *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

GEERTZ, Clifford. (2000). *O saber local*. Petrópolis: Editora Vozes.

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

MASCARELLO, Fernando. (2008). "Reinventando o conceito de cinema nacional." In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). (2008). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus.