

A CASA COMO REFÚGIO – LEITURA COMPARATIVA DE ROMANCE E FILME

Angela Harumi Tamaru¹

RESUMO

*Este artigo consiste na discussão sobre a linguagem descritiva no cinema e na literatura. Para tanto, comparo o romance de E. M. FORSTER, *Howards End*, adaptado para o cinema no filme *Retorno a Howards End* por James Ivory. Possui um enfoque eminentemente descritivo, buscando analisar o quanto a narração está imbricada à linguagem descritiva, deixando de consistir em duas linguagens autônomas. Baseando-me no enredo central da história, que se passa na Inglaterra do ano de 1910, exploro a imagem poética da casa, aquela capaz de manter o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida.*

ABSTRACT

*This article discusses the descriptive language in cinema and literature. Therefore, we compared E. M. FORSTER's novel *Howards End*, which has been adapted for cinema by James Ivory. Our focus is eminently descriptive, trying to analyze how far the narration is imbricated with the descriptive language and how they cease to consist in two autonomous languages. Based on the central plot of the story, which takes place in England, in 1910, we explore the poetic picture of the house, which protects man from the tempests of the sky and the tempests of life.*

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida.²

Tanto na escrita de um romance quanto na filmagem de um longa-metragem percebemos uma série de características das quais se valem escritor e diretor para a construção de personagens e enredos narrativos presentes no livro ou filme. PASOLINI nos alerta que *o olhar de um literato sobre uma paisagem, campestre ou urbana, pode excluir uma infinidade de coisas, recortando do conjunto só as que o emocionam ou lhe servem. O olhar de um cineasta — sobre a mesma paisagem — não pode deixar, pelo contrário, de tomar consciência de todas as coisas que ali se encontram, quase enumerando-as. De fato, enquanto para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas³. Se o escritor pode recortar de sua realidade somente aquilo que lhe interessa, o diretor de cinema, por sua vez, não pode deixar de compor uma imagem a partir da própria realidade, pois não trabalhará com símbolos e sim com elementos concretos do mundo, ainda que tenhamos tais elementos projetados em sombra e luz. É somente com a linguagem digital que o cinema pode criar, virtualmente, uma imagem sem se valer da realidade concreta.*

Para desenvolver comparação entre romance e filme, vou valer-me de *Howards End*, romance do escritor inglês E. M. FORSTER, adaptado para o cinema no filme *Retorno a Howards End*, pelo diretor

¹ Pesquisadora do Laboratório de Estudos Audiovisuais Olho-Faculdade de Educação - UNICAMP.

² BACHELARD, *A poética do espaço*, p.201.

³ PASOLINI, *Os jovens infelizes*, p.128.

James YVORY. O eixo da história centra-se na casa, que na escrita será um signo verbal e na filmagem um signo imagético. *Howards End* é o tema em torno do qual giram todos os personagens desta narrativa, assim como os acontecimentos e as ações desencadeados pelo autor. *Howards End* é a casa de Ruth Wilcox, construída em estilo arquitetônico neogótico, com a qual Ruth tem ligação afetiva porque nela nasceu e cresceu. *Howards End*, simbolicamente, representa sua identidade, sua segurança, como se diluísse sua ausência do mundo, sua aparente alienação do universo masculino de “cartas e telegramas”. Resguardara a casa como tesouro seu, como relíquia dos seus sentimentos e do seu ser que soçobrara de sua ligação com o Sr. Wilcox.

Como descreveria FORSTER, o autor do romance, esta casa de valor sentimental para a personagem Ruth? E como IVORY, o diretor do filme inspirado a partir do romance, retoma esta descrição? Retiro trechos da descrição externa de *Howards End*:

NO ROMANCE

Não vai ser o que esperávamos. É velha e pequena e inteiramente deliciosa... de tijolos vermelhos. [...] A casa é coberta pela trepadeira. Olhei para fora hoje e a sra. Wilcox já estava no jardim. [...] Estava examinando as grandes papoulas vermelhas, que estão florindo. Depois, deixou o gramado e passou ao prado, cujo canto à direita dá justamente para ver. Arrastando, arrastando o vestido comprido, lá foi ela pela grama molhada⁴.

NO FILME

Plano⁵ 1: a câmera acompanha o andar de Ruth tendo em close⁶ a cauda de seu vestido; a lente recua e Ruth é filmada em sentido ascendente.
 Plano 2: tomada frontal do caminhar de Ruth; filmada de corpo inteiro, aproxima-se da câmera até o close de seu rosto.
 Plano 3: Ruth circunda *Howards End* observando a movimentação no interior da casa; retira-se de cena e a filmagem permanece mostrando o interior da casa através da janela.

A descrição no romance é composta de um conjunto de sentenças que, englobadas, formam o texto. No filme, o equivalente a uma sentença ou a um conjunto de sentenças é o plano ou uma seqüência de planos,

⁴ FORSTER, *Howards End*, p. 7.

⁵ Em cinema, plano é a unidade dramática do filme, um fragmento da cena fotografado sem interrupção pelo corte. In: FRANCO da SILVA, *Cinema: uma introdução à produção cinematográfica*, p.113.

⁶ Close-up é o enquadramento em que é destacado apenas uma parte da imagem, seja figura humana ou objeto. In: FRANCO da SILVA, *Cinema: uma introdução à produção cinematográfica*, p.113.

com a descrição acontecendo através da sucessão daqueles vários planos parciais. No romance, quem descreve a casa é a personagem Helen Schlegel, convidada de Ruth, que ali se hospeda num período de férias. Helen comenta sobre a casa numa carta que envia a Margareth, sua irmã, compartilhando suas emoções. Ela comenta sobre a casa de forma desinibida, descompassada, que a escrita de uma carta informal possibilita. A descrição é feita de fora para dentro, ou seja, a personagem situa-se dentro da casa e comenta sobre as características externas de *Howards End*, fornecendo o ponto de vista de quem está no seu interior, ainda que Helen seja uma visita, uma estranha no ambiente familiar. No filme, *Howards End* é introduzida por uma outra personagem: é Ruth Wilcox quem nos mostra a casa. O espectador tem uma filmagem lenta de dois minutos e meio, com a câmera acompanhando o andar de Ruth. Esta se apresenta com um figurino do início do século XX, como aquele introduzido pelo autor do romance: vestido longo, acinturado, de saia sinuosa, levemente rodada, terminando em cauda. Ruth caminha em direção a casa e a contorna. Ela está no jardim, aparta-se de sua família e observa *Howards End* do ponto de vista de quem está fora, ainda que seja membro dos Wilcox. A casa abriga a família em seu interior. Para a câmera é reservado um tratamento subjetivo, de forma que o que o espectador vê não é a casa, mas a casa que Ruth vê. A imagem que é oferecida não é a de uma casa, mas a de uma casa olhada pela personagem.

No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem [...] Os personagens vêem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de 'identificação' ⁷.

Os planos desta seqüência são unidos por fusão, hiato espaço-temporal, no qual o plano seguinte se sobrepõe e se funde ao anterior, ganhando dimensão à medida em que o anterior deixa a tela. A fusão atribui à cena noturna um caráter onírico. Ruth está fora da casa, aprecia a noite de uma forma diferente daqueles outros personagens que estão no interior iluminado da casa.

⁷ BALÁZS. “Nós estamos no filme”, in: *A experiência do cinema*, p.85

Aqui é sugerido que tal personagem vai se distinguir daqueles personagens que vemos, pela janela, jogarem dados dentro da casa de forma descontraída. A descrição oferecida pelo romance é feita por Helen antes do café da manhã, na aurora, quando temos uma imagem nítida da casa. No filme, a cena é noturna e nas palavras de Milton de ALMEIDA, *as imagens da noite, do escuro há muito estão marcadas em nossos corpos como lugares da alma interior*⁸.

A descrição interna de Howards End também é feita por Helen em sua primeira carta. No filme, sabemos do interior da casa somente quando o dia amanhecer. Mas antes que o dia amanheça, conheceremos o final da seqüência acima descrita, na qual se desenrola um novo acontecimento: o envolvimento de Helen com Paul, o filho caçula dos Wilcox.

NO ROMANCE
<i>Não sei o que você vai dizer: Paul e eu estamos apaixonados...</i> ⁹
NO FILME
Plano 4: Helen sai da casa e Paul a segue; juntos caminham até o ulmeiro; em primeiro plano ¹⁰ se abraçam; o beijo acontece.

Se no filme temos a cena em que Paul e Helen se envolvem, no romance temos primeiro este bilhete sugerindo a relação de ambos. No filme existe a mesma carta transmitindo os sentimentos de Helen, mas esta não tem a função de descrever Howards End como no romance, apenas informar o envolvimento de Helen e Paul a Margareth, pois o espectador do cinema já tem essa informação dada pelo plano 4. Enquanto a descrição interna de Howards End é feita, no romance, pelas cartas de Helen, no filme essa ocorre simultaneamente à narração do episódio de Paul e Helen:

NO ROMANCE
<i>A partir da entrada, podemos tomar a direita ou a esquerda e entrar na sala de jantar ou na de visitas. A entrada em si é praticamente uma sala. Abrimos outra porta e vemos a escada, subindo em uma espécie de túnel para o primeiro andar. Lá em cima há três quartos seguidos, com seus respectivos sótãos. Isto não é toda a casa, para dizer a verdade, mas é tudo que a gente nota...</i> ¹¹

⁸ ALMEIDA, M. J de. *Anotações para o estudo da linguagem das imagens e sons na cultura atual.*

⁹ FORSTER, *Howards End*, p.10.

¹⁰ O mesmo que close-up. In: FRANCO da SILVA. *Cinema: uma introdução à produção cinematográfica*, p.113.

¹¹ FORSTER. *Howards End*, p.7.

NO FILME
Plano 1: plano geral de Howards End. Plano 2: Helen na janela; olha para fora. Plano 3: Helen sai do quarto, entra no corredor e encontra Paul; caminha até ele e o cumprimenta; Paul recua, passa por ela e desce a escada; Helen acompanha, pelo olhar, sua descida. Plano 4: close da feição perplexa de Helen. Plano 5: Paul junta-se aos familiares à mesa.

As cenas que narram o “desencontro” dos personagens são montadas dentro da casa. As cenas internas, no filme, estão inversas à ordem do romance, ou seja, de cima para baixo: sótão com janela, corredor e a entrada dos quartos, escada que desce para as salas de jantar e de visitas. O sentido ascendente dado pelo romance denota a arquitetura neogótica da construção de Howards End, apreendido pelo movimento romântico, em que se busca o sentido ascensional como aspiração.

No filme, ao ocorrer a descrição da casa simultaneamente à discussão do casal, é mostrado o movimento emocional da personagem Helen, que sofre uma queda à medida em que o elo romântico é desfeito. Entre os planos desta seqüência, contrários à seqüência inicial, há o corte seco¹², evidenciando a rapidez com que se dá o episódio (quarenta segundos). O rompimento da ligação afetiva torna-se claro para Helen no momento em que se depara com Paul no corredor. No romance, no entanto, o leitor só toma conhecimento ao ler o telegrama abaixo. Aquele que lê o romance tem a notícia junto com Margareth, o bilhete revela a notícia ao leitor, assim como à personagem. No filme, a cena do desconforto dos dois personagens, Helen e Paul, realiza-se para o espectador, mostrando a discussão ocorrida no final da seqüência. A descrição do rompimento no romance, tal qual acontece no filme, é dada posteriormente, quando Helen conta o episódio a Margareth.

NO ROMANCE
<i>Tudo acabado. Gostaria de nunca ter escrito. Não conte nada a ninguém</i> ¹³ .
NO FILME
Plano 9: Paul desculpa-se; pede que ela o acompanhe à garagem; exime-se do compromisso com sua viagem à Nigéria; estão recostados no carro em plano americano ¹⁴ . Plano 10: Paul a elogia. Plano 11: ela promete-lhe segredo; lembra, no entanto, do telegrama enviado à Margareth. Plano 12: ele alerta; pensa em um novo telegrama negando o ocorrido; procura uma bicicleta.

¹² Mudança instantânea de uma imagem para outra. In: FRANCO da SILVA. *Cinema: uma introdução à produção cinematográfica*, p.106.

¹³ FORSTER. *Howards End*, p.17.

¹⁴ Enquadramento na câmera que focaliza os personagens a meio-corpo. In: FRANCO da SILVA. *Cinema: uma introdução à produção cinematográfica*, p.113.

A cena do diálogo dos personagens intercala os planos 10, 11 e 12 com o recurso de campo e contracampo: a câmera focaliza um e outro de forma alternada, de modo que, primeiro, filma a expressão de Paul, enquanto Helen está de costas, e vice-versa. Este recurso de enquadramento é comumente utilizado em diálogos¹⁵.

No filme há uma seqüência que descreve o percurso do telegrama seguindo para Londres, ao encontro de Margareth. IVORY traça uma trajetória em que Paul percorre de bicicleta o trecho que liga Howards End a Hilton. Na pequena estação, o espectador vê Paul e o funcionário da estação, a composição do texto no telégrafo, o texto em som *off*¹⁶ na voz de Helen. A mensagem é, então, enviada a Londres de trem¹⁷. O telegrama informa Margareth, mas a cena desta recebendo-o não existe no filme: é apenas sugerida pela ida da mensagem através do recurso extracampo¹⁸, no qual o cinema contará com a cooperação mental do espectador, para efetuar ações que não serão visualizadas na tela — a interpretação do espectador resultará da ligação das cenas anteriores com as subseqüentes e este será capaz de compreender a elipse que se estabelece através do nexos entre as cenas.

Analisando comparativamente um filme e um livro, encontramos elementos comuns utilizados pela linguagem escrita e pela linguagem imagética. De acordo com a teoria de METZ, o cinema é uma linguagem, já que ele obviamente comunica, porém não é uma língua porque não pode ser reduzido a unidades distintas além do nível da imagem. Não tem signos no mesmo sentido da linguagem verbal¹⁹. PASOLINI, no entanto, assegura ser o cinema uma língua à medida em que discorda de METZ quanto à unidade mínima do cinema. Para PASOLINI, a unidade mínima não seria a imagem, mas cada objeto que compõe a imagem no plano, o que ele chama de *im-signo*²⁰. Um filme é composto de sons e

imagens em movimento, elementos que em um livro só podem existir representados simbolicamente por palavras. Por outro lado, um livro é composto pela escrita, elemento que pode ou não surgir dentro de um filme. A realidade física de uma imagem visual é um jogo de luz e sombras que transmite uma ilusão de realidade produzida pelo aparato complexo do cinema. Portanto, a imagem é uma representação analógica, contínua e icônica da realidade, ao passo que a escrita é não-analógica e simbólica. *O resíduo verbal: é o que resta das realidades sentidas, imaginadas, pensadas, percebidas e dissipadas, única realidade que subsiste dessas realidades evaporadas e que, embora não seja senão uma combinação de signos, não é menos real que elas: os signos não são a presença, mas configuram outra presença, as frases alinham-se umas atrás das outras sobre a página e, ao se deslocarem, abrem um caminho para um fim provisoriamente definitivo*²¹. BARBOSA nos alerta que talvez seja necessário lembrar: a palavra é integralmente som e sentido. A palavra é ritmo. É estrutura. É sintaxe — conjunto de combinações possíveis. É significação. Não se pode romper a unidade do signo verbal²². A escrita vale-se de *lin-signos* enquanto a imagem se vale de *im-signos*, se quisermos decompor as unidades menores nos dizeres de PASOLINI:

*Verifica-se pois uma certa univocidade e um certo determinismo no objeto que se torna imagem cinematográfica: e é natural que assim seja. Porque o lin-signo adotado pelo escritor encontra-se já elaborado por toda uma história gramatical popular e erudita, enquanto o im-signo do autor cinematográfico foi extraído idealmente no próprio instante, e apenas por si próprio e — por analogia com um possível dicionário para comunidades que comunicassem através de imagens — ao surdo caos das coisas*²³.

O autor de cinema não possui um dicionário como o escritor, ele tem uma possibilidade infinita presente na ordem caótica das coisas. Cabe a ele selecionar a ordenação de seus signos e criar sua significação a partir desta ordenação. *Não vai buscar os seus signos (im-signos) à arca, ao depósito, à bagagem: mas*

¹⁵ In: FRANCO da SILVA. *Cinema: uma introdução à produção cinematográfica*, p.105.

¹⁶ Entende-se por som *off*, aquele cuja fonte não aparece na imagem no momento em que ele se dá na faixa sonora. In: METZ, *A significação no cinema*, p.247.

¹⁷ Com o crescimento dos centros urbanos e o surgimento de novos centros, as ferrovias revolucionam os meios de transporte, possibilitando a comunicação e o abastecimento das cidades. In: RÉMOND, *O século XIX (1815-1914)*.

¹⁸ O recurso do extracampo não deve ser confundido com o espaço *off*. Espaço *off* é tudo aquilo que está fora do enquadramento na tela, seja para cima, para baixo, para os lados ou para frente, é uma complementação espacial daquilo que é mostrado no campo visual. O extracampo ganha uma abrangência à medida em que não se delimita à área vizinha das imagens, mas constitui elemento de organização da narrativa a partir da compressão, elipse e enxugamento das ações. In: MONTEIRO, *Extracampo e eleições afetivas*.

¹⁹ JOHNSON: *Literatura e cinema*, pp.14-15.

²⁰ PASOLINI: *Empirismo Hereje*, p.164.

²¹ PAZ: *O monogramático*, p.58.

²² BARBOSA. *A procura da palavra*, p.69.

²³ PASOLINI. *Empirismo hereje*, p.139.

ao caos, onde estas não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica²⁴. Se a imagem é analógica, ela vai trabalhar com elementos da realidade para compor a imagem, tudo que será filmado estará presente no mundo. O diretor só pode fugir da realidade do mundo se optar pela imagem criada virtualmente pelos recursos digitais.

Em um livro a imagem é um desenho, uma foto ou uma gravura. É pela descoberta da projeção de imagens sucessivas que surgem os primeiros cinematógrafos. A velocidade surtida na projeção provocou ilusão de movimento, pois *pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de 'registrar uma impressão do tempo', surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do 'tempo real'. Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre). É nesse sentido que os filmes de Lumière foram os primeiros a conter a semente de um novo princípio estético*²⁵. Os irmãos Auguste e Louis Lumière (1895) inventaram o primeiro cinematógrafo, que inicialmente consistiu num simples processo mecânico de registro, de conservação e de reprodução dos espetáculos visuais móveis, obtidos com novos equipamentos: câmera, película e projetor. A "linguagem cinematográfica" surge à medida em que o filme incorpora a narrativa, recorrendo a processos tidos como especificamente cinematográficos (enquadramento, movimento de câmera, montagem, etc.). Foi GRIFFITH quem primeiro precisou e estabilizou a função desses diversos processos em relação à narração filmica, sendo o filme *O nascimento de uma nação* (1915) a coroação destas pesquisas sistemáticas e fundamentais²⁶.

A escrita, no entanto, pode valer-se de si mesma para criar no leitor a imagem desejada. Se o livro não lança mão de ilustrações, pode sugerir a conformação desta por meio de palavras, para que o leitor atento possa formar, a partir de uma elaboração mental própria, uma imagem de sua leitura. Este recurso da escrita pode ser feito a partir de uma representação simbólica das palavras:

Para Helen, pelo menos, a vida nunca mais traria nada mais intenso do que o abraço daquele rapaz, que não repre-

*sentou nenhum papel no gesto. Ele a atraía para fora de casa, para um lugar onde não havia perigo de surpresa nem luz e a levava por um caminho que conhecia*²⁷.

Neste momento, o narrador explica como Helen envolvera-se com Paul e como acontecera o rompimento. A emoção da personagem é descrita através dos sentidos: o gesto do abraço seduzira suas emoções.

Todos os sentidos, tais como cheirar, ver, tocar, degustar, ouvir, estão presentes na literatura através de palavras/símbolos que os representam. No cinema, no entanto, vemos e ouvimos diretamente, e através destes dois sentidos, o diretor pode criar a representação dos demais sentidos, fazer com que o espectador se aproxime, via imagem e som, de um cheiro, de um gosto, de um toque.

Helen, após o malsucedido com Paul, retorna a Londres junto à família. Teremos agora um outro momento na narrativa. A vida de Helen traça um novo rumo: ao mesmo tempo que tenta se desvencilhar da família Wilcox, tentando esquecê-la, cruza com um novo personagem, Leonard Bast. O episódio acontece numa palestra de grande público:

NO ROMANCE

*As Quatro Canções Sérias soaram rasas aos ouvidos de Margareth. Brahms, a despeito de todos seus resmungos e lamúrias, nunca imaginara o que era sentir-se suspeito de ter roubado um guarda-chuva. Isso porque esse rapaz tolo pensava que ela, Helen e Tibby haviam estado lhe passando um conto-do-vigário e que, se lhes desse o endereço, eles lhe arrombariam os aposentos em alguma meia-noite e lhe roubariam também a bengala*²⁸.

NO FILME

*Plano 5: Helen sentada ao lado de Leonard; vê as horas.
Plano 8: Helen pega o guarda-chuva (close), levanta e sai.
Plano 14: Leonard percebe o furto; pega o casaco e sai atrás.
Plano 19: em câmera alta²⁹ mostra-se a rua tomada de guarda-chuvas; ela caminha na frente e ele a persegue, desviando-se das pessoas; protege-se da chuva com um jornal na cabeça.
Plano 20: Helen caminha em plano americano.
Plano 21: Leonard, em plano americano, segue chamando-a.
Plano 22: primeiro plano dos pés dele pisando em poças.*

²⁷ FORSTER, *Howards End*, p.30.

²⁸ Idem, p.40.

²⁹ Ângulo obtido com a câmera filmando de cima para baixo. Diz-se também plongée. In: FRANCO da SILVA. *Cinema: uma introdução à produção cinematográfica*, p.97.

²⁴ PASOLINI. *Empirismo herege*, p.139.

²⁵ TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*, p71.

²⁶ In: METZ. *A significação no cinema*.

No romance, Helen é acompanhada pela família ao evento na sala de concerto Queen's Hall. Ao se retirar, apossando-se do guarda-chuva de Leonard, este cerca a família para reavê-lo. O trecho é a especulação do narrador nos pensamentos dos personagens. No filme, Helen está sozinha no concerto. A seqüência acima descreve a perseguição de Leonard à personagem. Planos de Helen intercalam-se com planos de Leonard, expondo uma montagem³⁰ alternada de ações simultâneas de perseguidor e perseguido.

São introduzidos nesta mesma seqüência planos mostrando o casamento de Charles e Dolly Wilcox. Ocorre na montagem a inserção de um terceiro elemento que poderia estar deslocado, se não tivéssemos em vista a relação dos três pólos desenvolvidos no filme: os Wilcox, as Schlegel, os Bast. Neste momento, a montagem justapõe planos isolados, de conteúdos independentes, efetuando a ligação das três famílias. Nas palavras de EISENSTEIN, *as representações devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua justaposição — isto é, a justaposição desses próprios elementos e não de outros, alternativos — suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do próprio tema*³¹. A justaposição destes fragmentos é conflituosa, pois compara motivos distintos ao montar tais planos numa mesma seqüência³². Helen deseja alcançar sua casa ao sentir o desconforto gerado na palestra; Leonard, humilhado, deseja reaver o objeto furto; os noivos e os convivas desejam festejar o casamento.

Quem seria este terceiro personagem, impelido a contracenar neste incidente provocado por Helen? Em *Howards End* o personagem Leonard Bast é um escriturário. A possibilidade de preencher seu ofício burocrático e sem imaginação ocorre através do sonho, não o sonho noturno do

descanso, mas aquele da vigília, pela opção. O seu potencial imaginário se dá pela literatura e pelo estudo do cosmo e das constelações, que faz nas horas fortuitas de trabalho e nas horas vagas.

NO ROMANCE

*Estou muito interessado em me melhorar através da literatura e da arte e ter uma visão mais ampla das coisas*³³.

NO FILME

*Plano 1: travelling*³⁴ *da repartição (Porphyryon); móveis de madeira envernizados; Leonard entrega o trabalho.*

Plano 2: Leonard retorna à sua escrivaninha; descontração; guarda o livro na gaveta; recebe nova tarefa; seriedade.

Plano 3: close da gaveta abrindo; pega o livro do cosmo.

Plano 4: Leonard está no campo com a escrivaninha; trechos de sua leitura em off.

Plano 5: folhagem em primeiro plano; Leonard distancia-se;

Plano 6: caminha no campo de jacintos, é filmado da cintura para baixo.

Plano 7: travelling lateral de seu caminhar.

Plano 8: travelling para frente dos jacintos.

Nos planos em que Leonard se encontra no campo, há a possibilidade de fuga de uma realidade que o limita e o frustra. A passagem do escritório para o campo é feita por fusão, formando no efeito ótico a imagem de uma divagação. Ocorre uma inserção de imagens subjetivas supostamente apreendidas pelo espectador. Leonard pertence a uma categoria de trabalho que não lhe permite ter acesso à cultura ou possibilidade de crescimento intelectual. Suas leituras são uma tentativa de modificar tal quadro. Quando é jogado para o campo, tira de contexto o seu universo urbano, do qual traz somente sua escrivaninha, seu espaço de trabalho, tornando claro que a cena não acontece no mundo real, mas imaginário. A sobreposição das imagens do campo sobre as imagens do trabalho (o mesmo ocorre nas filmagens em que Leonard está em sua casa) é um recurso da linguagem figurativa usada pelo diretor, através do qual mostra o anseio de Leonard de retorno à terra, um imaginário que obtém ao ler *Prince Otto* (1905) de R. L. Stevensons. *Trata-se de outro belo livro. Nele, a gente volta à terra*, são as palavras do personagem

³⁰ É o processo de selecionar e reunir, por cortes e colagens, de acordo com o roteiro, os diversos planos e seqüências de um filme, além de sincronizar a essas imagens a trilha sonora. In: FRANCO da SILVA. *Cinema: uma introdução à produção cinematográfica*, p. 112.

³¹ EISENSTEIN, *O sentido do filme*, p.18.

³² Segundo EISENSTEIN, o conflito da arte cinematográfica pode estar tanto na montagem entre planos, quanto dentro de um mesmo plano. In: *A forma do filme*, p.42.

³³ FORSTER. *Howards End*, p.58.

³⁴ *Travelling* é o deslocamento da câmera onde permanece constante o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória deslocada. In: MARTIN, *A linguagem cinematográfica*.

inspirado na sua leitura. Metaforicamente³⁵, o campo representa sua liberdade ontológica, aquela que adquire com o devaneio de suas leituras. IVORY constrói a metáfora ao intercalar planos da vida real do personagem com planos de seu devaneio, revelando o sentido de suas emoções. Segundo JOHNSON³⁶, a metáfora no cinema pode ocorrer a partir da justaposição de planos independentes – plano do ambiente de trabalho e plano de Leonard ao ar livre – criando um novo sentido a partir da aproximação, ou mesmo combinando signos distintos dentro de um mesmo plano – escritaninha e campo florido. Ao fazer isso, o diretor cria um quadro ausente na linha narrativa do romance e deste quadro extrai o sentido da figura de linguagem. No romance, Leonard não vai a este campo florido e diurno, apenas busca a liberdade pelo imaginário de sua leitura. Pelo contrário, vai ao campo durante a noite, aventura na qual, de forma irresponsável, se orienta pela Ursa Polar. O intento era libertar-se, mas sentiu apenas cansaço, fome e abandono. A possibilidade do devaneio o enriquece porque lhe permite sentir emoções. Leonard corre pelo campo entre jacintos, tudo ocorre de forma distinta de sua realidade. Nesses sonhos a cor é preponderante, pois permite um universo que destoa da vida diária do personagem, composto de cores pálidas, pastéis, mornas, de ambientes de trabalho e as cores cinzas, negras, sujas do bairro onde mora. O campo é iluminado pela luz solar onde há o verde e o lilás. Na montagem podemos perceber o conflito escuridão/claridade. Leonard tem também sonhos realizados durante o sono. Quando sonha que está preso por um portão e não é socorrido por Helen, as cores adquirem tonalidade de preto e azul. Chove e Leonard está destituído do seu guarda-chuva, levado por Helen. Pede socorro, mas sofre o desamparo. As cores tristes e escuras denotam bem o seu desespero sombrio diante da vida real de penúria, desemprego e fome. Este momento não possui nenhum colorido, é a extensão do seu viver urbano, não são sonhos, são pesadelos nos quais seus tormentos e temores lhe vêm à tona bruscamente.

A escolha das cores nas imagens é um meio que possibilita sensações ao espectador. Segundo FELLINI, ao optar pela cor, corre-se o risco de tender ao naturalismo, o que empobrece a imagem. Utilizando-se das cores numa espécie de mimetismo da realidade, a cena torna-se imitação.

³⁵ METAPHORÁ (METÁFORA), em grego, *metá*= trans + *phérein* = levar, é uma mudança, transferência, transposição; mudança de sentido próprio para o figurado. PEREIRA ISIDRO citado por FILIPAK, in: *Teoria da metáfora*, p.24.

³⁶ JOHNSON. *Literatura e cinema*.

*Quando se escolhe o colorido? Quando é o filme que se lhe apresenta assim, quando as suas primeiras imagens lhe revelam cor, e a cor se torna um material totalmente expressivo, se torna história, estrutura, sentimento do filme, se torna o meio com o qual traduzir, expressar, tudo. Como no sonho, onde a cor é conceito, sentimento*³⁷.

A dificuldade de se trabalhar com cores encontra-se na tradução técnica, na qual não é possível definir com tanta precisão as variações tonais, o que já é possível na pintura, que tem luz fixa, fechada, imutável. Nas cenas cinematográficas, existe um contágio, troca fluida, que altera o resultado, conferindo muitas vezes um caráter artificial às cenas³⁸.

O uso de uma cor predominante em um ambiente pode enriquecê-lo na medida em que se deseja criar um clima específico com a expressão da cor. O bairro de Leonard é azul e preto, cores escuras. A repartição onde trabalha é marrom e castanho, cores pálidas. Sua casa é vermelha e escarlate, cores fortes.

Da mesma forma que a cor, encontra-se o som, recursos audiovisuais do cinema, estruturas de sua linguagem. Na literatura, o som e a cor não são elementos constituintes. Somente por palavras/símbolos o leitor terá acesso a eles. O som no cinema consiste em expressões dos personagens, seja a fala, o grito, o riso ou o choro, o ruído-ambiente ou a música. Ruídos marcantes no filme são os provocados pelos cascos dos cavalos que puxam os fiacres, pelos motores dos carros, pelo trem. Um exemplo de música ocorre no concerto:

NO ROMANCE

*Reconhece-se, em geral, que a Quinta Sinfonia de Beethoven é o ruído mais sublime que jamais antes penetrou em ouvidos humanos. Todos os tipos de pessoas e condições são satisfeitos por ela. Se o leitor é como a Sra. Munt, que tamborila às escondidas quando começa a melodia — claro, não tão alto que perturbe os outros; ou como Helen, que vê heróis e naufrágios na inundação da música; ou como Margareth, que vê só a música; ou como Tibby, que é profundamente versado em contraponto e mantém aberta em cima dos joelhos toda a partitura*³⁹

NO FILME

A Quinta Sinfonia de Beethoven é tocada em cena no piano do Queen's Hall, na palestra "Música e significado".

³⁷ FELLINI. *Entrevista sobre cinema*, p.106.

³⁸ Idem, p.107.

³⁹ FORSTER. *Howards End*, p.36.

No romance, a fala é do narrador ao introduzir o capítulo que apresenta a palestra sobre Beethoven. Há somente a descrição da sensação que esse som produz no ser humano. Se a canção faz parte do universo musical do leitor, ele pode imaginá-la e assim senti-la. No filme, a música está presente e o espectador tem, além da sensação do som causado nos personagens, a sua própria sensação criada a partir de sua interação com o filme.

Quanto à técnica de estruturação do som para o cinema, há inúmeras formas de se realizar a cena, buscando a maior expressividade estética do filme. O som pode ser direto, captado pela própria filmagem; pode somar-se às imagens que não são a fonte, criando o som *off*; pode-se mesmo dublar um som, para retirar da filmagem sons que não interessam à produção daquele episódio. Há ainda a possibilidade de se dublar com uma terceira voz, buscando a melhor expressão para o personagem em cena.

Eu sinto necessidade de dar ao que é sonoro a mesma expressividade da imagem, de criar uma espécie de polifonia. É por causa disso que sou contrário, tão freqüentemente, a usar o mesmo ator, o rosto e a voz. O importante é que o personagem tenha uma voz que o torne ainda mais expressivo⁴⁰.

A fala como um elemento do som constitui linguagem do cinema. Integra-se ao filme à medida que o cinema constitui-se elemento da moderna sociedade oral. Para ALMEIDA *uma sociedade oral é estranha à literatura e à poesia escritas, às histórias escritas, mas não à história e mitos. As histórias-em-imagens filmadas são um prolongamento e um acréscimo visual das histórias faladas. Uma sociedade oral tem no ouvir incessante e no olhar exterior a fonte única de informações, valores, conhecimentos, comportamentos a serem imitados⁴¹.*

No entanto, foi possível a realização de filmes que não se valeram da fala, como acontece nos primórdios do cinema mudo, com os clássicos de Chaplin, Eisenstein e outros. Nestes filmes há somente a música e um locutor que narra pequenas mensagens escritas, introduzidas no filme para a compreensão do enredo. Recentemente há o filme *Baraka - Um mundo sem palavras* (1992) de FRICKE que inova por trazer uma narrativa filmica com apenas um apanhado de cenas

recolhidas em vinte e quatro países que retratam o mundo atual, significativo pelos conflitos sugeridos e explícitos. Aqui o som costura as imagens através da música. Há somente cantos articulados, ritualísticos, mas nenhuma fala. O filme *O Baile* (1983) de SCOLA também é narrado sem a fala dos personagens, apenas com a dança daqueles que revivem cinco gerações (de 1936 a 1983) nos seus diferentes trajés, danças, músicas e comportamentos.

Na escrita também é possível o autor valer-se de recursos que provoquem a não-fala, na qual a comunicação acontece por outra via que não o diálogo:

Em desespero a moça estava tentando pela primeira vez esse modo cru: não dizer nada. Martim fez uma careta curiosa que ele mesmo não saberia interpretar: é que, sem saber propriamente como, acabara de entender. Talvez porque o rosto mudo de Ermelinda tivesse a intensidade do que ela não dizia⁴².

Na escrita a fala não é um som, mas uma apresentação. Aparece ou enquanto monólogo interior do autor que escreve de uma forma direta conversando com o leitor:

[...] outra vez as expressões inexatas: 'comecei, escrevo', quem escreve isto que leio? a pergunta é reversível: o que leio ao escrever⁴³.

ou na forma discursiva direta, como os diálogos entre Helen e Leonard:

*_ Mas o amanhecer não foi maravilhoso? [...]
_ O amanhecer foi simplesmente cinzento, nada que valesse a pena mencionar...
_ Apenas uma noite cinzenta ao contrário. Compreendo⁴⁴.*

ou na forma discursiva indireta, em que o narrador transmite a fala do personagem:

Alguma coisa lhe disse que as modificações não dariam certo e que essa al-

⁴⁰ FELLINI. *Entrevistas sobre o cinema*, p.72.

⁴¹ ALMEIDA. *Imagens e sons*, p.27.

⁴² LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.133.

⁴³ PAZ. *O monogramático*, p.55.

⁴⁴ FORSTER. *Howards End*, p.127-128.

*guma coisa, caso tivesse sabido, era o espírito da prosa inglesa. 'Meu apartamento é escuro e abafado'. Eram essas as palavras para ele*⁴⁵.

ou ainda enquanto discurso indireto livre, em que o autor vale-se de personagens para expressar seus pensamentos:

*As palavras delas adejaram em volta do jovem e se afastaram, como se fossem aves. Se apenas pudesse falar assim, poderia ter conquistado o mundo. Oh, adquirir cultura! Oh, pronunciar corretamente nomes estrangeiros!*⁴⁶

Da mesma forma como buscamos encontrar a fala dos personagens, ou seja, os tipos de discursos que poderiam ou não estar presentes nas narrativas, temos também a fala dos contadores de histórias, que são os narradores. O narrador poderia estar em primeira pessoa, como narrador-personagem, em que a história seria contada sob o ponto de vista do personagem; em terceira pessoa, sem participação direta na história, como mero observador dos acontecimentos; ou ainda como narrador onisciente, também em terceira pessoa, porém a par dos sentimentos e pensamentos que ocorrem nos personagens:

*Afastando-se de Wickham Place, sua primeira preocupação foi provar a si mesmo que era tão fino como as srtas. Schlegel. Obscuramente ferido no orgulho, tentava, em troca, feri-las também*⁴⁷.

Podemos então pensar que a visão e a audição são sentidos do homem que permitem apreender o cinema enquanto sons e imagens projetadas na tela. A imagem e o som constituem a linguagem cinematográfica. *O espectador, em presença do filme, está numa situação muito próxima da oralidade: a sucessão temporal vai se fazendo e desfazendo... É claro que no filme os significados fazem-se não só das vozes, mas de todos os sons e imagens que se sucedem. O significado do filme não está no resumo que eu faça dele depois, mas no conjunto de sons e imagens que, ao*

*seu término, compôs um sentimento e uma inteligência sobre ele*⁴⁸.

Embora os demais órgãos dos sentidos, o paladar, o olfato e o tato não são vias de interação direta com o cinema, encontram-se presentes a partir de uma sugestão criada em formas diversas pelos autores. O espectador de cinema nunca poderá ir ao cinema e ter presente um cheiro de cena, um gosto de cena ou mesmo um tato de cena. A projeção é apenas luz, não possui matéria, portanto longe de ser tocada, cheirada ou apreciada gustativamente. Sabemos apreciar o sabor do bolo e do champanhe que são degustados por Jacky, esposa de Leonard, no casamento de Yvie Wilcox, depois de todos os dissabores e fome pelos quais passa a personagem? Somos capazes de sentir o perfume dos jacintos quando vemos Leonard caminhar pelo campo? Sensibilizamo-nos ao ver Leonard ser surrado com o uso de uma espada por Charles? Aqui, tais sentidos só estarão presentes no filme pela imagem ou pelo som. É pela visão e pela audição que apreenderemos os demais sentidos perceptivamente. No romance, as representações dos sentidos são fornecidas através das palavras, lidas através do sentido da visão.

Os signos alfabéticos de constructos de palavras, pretos no papel branco, são uma linguagem que difere da imagem. Para o leitor, a palavra tem o sentido da comunicação em que se necessita pensar, criar e imaginar. Precisamos de uma *lucidez crítica e criadora, que luta para transpor os dilemas que nos encarceram e nos despedaçam*⁴⁹. Sem reduzir a razão a um espectro lógico e estéril, não teria em muitos momentos o leitor pensado em querer sentir ao buscar um livro? Do que se alimentam aqueles que se dedicam à leitura, que sentido têm os livros para os amantes da literatura? O que leva personagens como Helen e Margareth a se dedicarem à leitura, ou mesmo Leonard, a se arriscar nos livros?

Sua vida era cinzenta e, para iluminá-la, demarcara alguns cantos para Romance. As srtas. Schlegel — ou, pra falar mais exatamente, sua conversa com elas — preencheriam um desses cantos [...]. Até então supusera que o desconhecido eram livros, literatura, conversa inteligente, cultura. A pessoa evoluía através do estudo e subia na

⁴⁵ FORSTER, *Howards End*, p.54.

⁴⁶ Idem, p.44.

⁴⁷ Idem, p.50.

⁴⁸ ALMEIDA. *Imagens e sons*, p.10-11.

⁴⁹ BARBOSA. *A procura da palavra*, p.49.

*vida. Mas, naquela rápida conversa, uma nova luz raiara*⁵⁰.

Para as irmãs Schlegel, a leitura fazia parte de suas vidas, como elemento pertencente à burguesia. Para Leonard, a leitura é uma constante busca, fora de sua vida. Com uma vida atribulada, preocupado em sobreviver, o personagem não alcança o mundo dos livros com que sonha. Sua dificuldade em dedicar-se à leitura, privado pelo tempo e comodidade, faz com que este seja ridicularizado, ao longo da narrativa, como leitor de livros que exigem pouca dedicação.

As cartas estão presentes nos livros de forma bastante rica. São as cartas que testemunham a paixão de *Soror* ALCOFORADO, represada no convento, nas sua forma humana de amor e desejo. A escrita, diferente da forma como está no romance, pode surgir no cinema. A carta de Helen pôde ser comprimida no filme, tendo para tanto recursos cinematográficos que lhe possibilitaram existência. Margareth lê para seus familiares a correspondência que recebe de Howards End e, em som *off*, o telegrama chega ao público do cinema. Outros filmes se valeram de cartas, dando formas inovadoras: livros construídos nas confissões diretas e íntimas do sussurro das cartas. É pelas cartas que se constrói a estrutura narrativa de *As relações perigosas* (1782) de LACLO, atento às confissões, aos zelos, ao desmascaramento de toda uma corte que luta por um jogo de sedução, mediada por essa forma de comunicação. Não é FREARS que, filmando a história para o cinema, é capaz de trazer ‘uma escrivantina humana’ utilizada sem escrúpulo pelo personagem Valmont? As cartas nesse filme, *Relações Perigosas* (1988), ganham dimensão cinematográfica, tornando-se o fio condutor da narrativa, assim como acontece no livro. As cartas são provas, são seduções, são confissões.

A escrita é componente do livro e, assim como não se fazem filmes sem imagens e sons, não há livros sem a escrita, sem as palavras, a articulação das palavras pela sintaxe. Mas há a presença da escrita no filme, seja na forma de cartas, dos episódios de telegramas descritos, seja como recurso do diretor para fornecer informações da narrativa filmica em tom verídico ou estético. Com a distribuição dos filmes para diversos países, a escrita tornou-se fundamental para a tradução da própria fala desconhecida do público estrangeiro. Quantos filmes estamos lendo, fundamentalmente lendo, para o entendimento da narrativa? Há também a presença de livros como produto cultural nos filmes, que se utilizam de obras

literárias para citarem durante a narrativa, como ocorre no presente estudo com o personagem Leonard, que tem sua imagem depreciada pela leitura de romances destinados a uma visão utópica igualitária como *Stones of Venices* (1906) de J. Ruskin⁵¹; ou ainda quando cita livros às irmãs Schlegel, deixando-as atônitas com as escolhas de títulos tais como *Open Roads* de E.V. Lucas ou *Prince Otto* de R. L. Stevensons. Uma outra forma seria a temática de filmes abordando biografias de escritores, como o filme *Tom e Viv* (1994) de GILBERT, que descreve para um público a intimidade do poeta T. S. Elliot e sua esposa Vivienne Haigh Wood. Aqui a escrita entra não como recurso, mas como tema, trabalhando os dilemas da escrita e de seu autor.

Também na literatura, a escrita é tema recorrente. Haveria algum escritor, seja ele amador ou profissional, que não tenha se perguntado em algum momento sobre as razões de escrever?

*É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Escrever não é sequer uma reflexão, é um tipo de faculdade que se possui ao lado da personalidade, paralelo a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, cólera, e que por vezes acaba colocando a si mesma em risco de perder a vida*⁵².

Tais elementos acima citados permitem a relação entre filme e livro, o que nos faz perguntar por que linguagens tão diferentes nas suas manifestações fazem-nos a todo momento comparar, aproximar, diferenciar.

Toda forma de arte, porém, nasce e vive de acordo com suas leis particulares. Quando as pessoas falam sobre as normas específicas do cinema, fazem-no em geral em comparação com a literatura. Na minha opinião, é extremamente impor-

⁵⁰FORSTER. *Howards End*, p.131-133.

⁵¹ Porta-voz do pré-rafaelismo, movimento estético de culto extremado à beleza, Ruskin é o primeiro a afirmar que a arte não é privilégio dos artistas, dos amadores e da elite culta, mas faz parte da herança e é propriedade de todos os homens. Funda uma escola para operários e atribui a decadência da arte ao fato de a moderna fábrica, com o seu modo mecânico de produção e divisão do trabalho, impedir um verdadeiro contato entre o operário e a obra, isto é, de esmagar o elemento espiritual e de alhear o homem que produz daquilo que produz com as suas mãos. (HAUSER, *História social*, p.992-996)

⁵² DURAS, *Escrever*, p. 48.

*tante que a interação entre cinema e literatura seja explorada e exposta o máximo possível, para que as duas atividades possam afinal se separar e nunca mais voltem a ser confundidas*⁵³.

Ainda quando penso na questão da linguagem descritiva que busco esmiuçar neste estudo, percebo o quão imbricados se encontram cinema e literatura. É necessário pensar de quais recursos se valem diretor e escritor para construir suas narrativas de forma rica, estética e profunda.

Se descrever é relatar ou escrever um texto que provoca uma imagem, um reconhecimento do que foi caracterizado, por que não pensarmos então na descrição filmica enquanto elemento narrativo? Se a descrição tem como instrumento principal a percepção do mundo a partir dos cinco sentidos, nada mais justo que atribuir ao cinema essa riqueza de possibilidades que já possui na sua essência, uma vez que se constitui de sons e imagens visuais. *Quanto mais precisa a observação, tanto mais ela tende a ser única, e, portanto, mais próxima de ser uma verdadeira imagem*⁵⁴.

Segundo TARKOVSKI, no cinema, de forma ainda mais intensa, a observação é o primeiro princípio da imagem, que sempre foi inseparável do registro fotográfico. De nenhum modo, porém, é possível elevar cada tomada à condição de uma imagem do mundo: o mais comum é que ela se limite à descrição de algum aspecto específico⁵⁵.

Na literatura, a descrição também busca contar sobre um dado específico, discorrer sobre o percebido pelo autor, caracterizar aquilo que se está vendo, ouvindo, cheirando, sentindo.

*Com essa emoção, se quer chegar a algum lugar. Escrever sobre o exterior, talvez, limitando-se a descrever, talvez, descrever as coisas que estão ali presentes. Não inventar outras. Não inventar nada, nenhum detalhe. Não inventar de modo algum. Nada*⁵⁶.

Segundo METZ, há três momentos no filme: o plano isolado e imóvel que corresponde à imagem; vários planos parciais e sucessivos (seqüência) de coexistência espacial que constitui a descrição; várias seqüências de relação espacial e temporal versando

acontecimentos que constituem a narração. A descrição seria então uma unidade formada por imagens, da qual se vale a narrativa para contar histórias. No entanto, METZ não inclui na descrição os sentidos pontuados por EISENSTEIN na montagem dos planos: tato, olfato, visão (luz e cor), audição, movimento e emoção, sentidos que conformam a significação de uma descrição e que a torna expressiva⁵⁷.

Howards End é uma narrativa criada por FORSTER, que se vale de inúmeras descrições ao remontar a casa em que morou na sua infância⁵⁸. O autor cria as representações pessoais do espaço que tem guardadas na memória. *Quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores. Teremos que voltar a falar sobre a maternidade da casa. No momento, gostaríamos de indicar a plenitude essencial do ser da casa. Nossos devaneios nos levam até aí. E o poeta bem sabe que a casa mantém a infância imóvel 'em seus braços'*⁵⁹. É assim que o leitor terá uma casa com suas salas, seus quartos, seu sótão, sua escada, suas janelas e seu jardim descritos de uma forma fiel. É nos refúgios desses cantos e corredores que as lembranças estão caracterizadas e o escritor "repousa" sobre seu passado. Utilizando-se desta obra, IVORY recolhe elementos para compor cenários para o seu filme.

*Na verdade, é quando se roda um filme aqui que a casa aparece como outra casa, aquela que existiu, certa época, para gente que viveu antes de nós. Na solidão, mostra imediatamente sua graça, como uma outra casa que pertenceria ainda a outras pessoas. Como se algo tão monstruoso como a perda da posse desta casa pudesse ser visto*⁶⁰.

Desta forma, *Howards End* torna-se possível enquanto representação de valores pessoais tanto do autor que a cria enquanto obra literária, como do diretor que singulariza tal existência com características que lhe tocam o seu ser mais íntimo de criação artística:

⁵⁷ EISENSTEIN. *O sentido do filme*, p.51.

⁵⁸ [...] *Howards End, the story of an English house. This house comes into the biography too: Forster lived in it for ten years as a child*. In: GRANSDEN, E. M. Forster, p.4.

⁵⁹ BACHELARD. *A poética do espaço*, p.202.

⁶⁰ DURAS. *Escrever*, p.43.

⁵³ TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, p.68.

⁵⁴ Idem, p.126.

⁵⁵ Ibid, p.126.

⁵⁶ DURAS, *Escrever*, p.62.

NO ROMANCE

Há dentes de porco cravados no tronco, a mais ou menos um metro do chão. O pessoal da roça colocou aqueles dentes ali há muito tempo e acha que, se mastigarem um pedaço da casca da árvore, ela curará dor de dentes. Os dentes estão quase cobertos agora e ninguém mais vai até a árvore⁶¹.

NO FILME

Plano 1: Margareth e Ruth entram no apartamento dos Wilcox retornando das compras; sentam-se no sofá; Ruth confia a Ruth que está doente.

Plano 2: close na expressão de Margareth.

Plano 3: Ruth narra sobre o castanheiro de Howards End e a lenda dos dentes de porcos.

FORSTER cria, a partir da personagem Ruth, toda a possibilidade de reconstruir seus sentimentos com relação à casa em que morara, a casa de sua infância. O romance é a forma que o autor encontra para reviver a morada que lhe pertencera. É Ruth quem desnuda para o leitor e o espectador a vivência de FORSTER naquele local. Ela revela nesse momento seus valores particulares em relação à casa. É para Margareth que Ruth doa as imagens dispersas de Howards End, assim como um corpo de imagens em torno da casa. IVORY reproduz o diálogo presente no romance e apresenta um momento capaz de trazer a essência íntima e concreta de Howards End, revelando a intimidade protegida de Ruth.

Para toda a família Wilcox, Howards End possui a função primeira de uma casa, que é habitar. Nela habitam, reduzindo-a a um imóvel. Para a família, deslocar-se para Londres não é problema, é apenas um fato. Passam a residir em um apartamento sem transparecer sentimento de perda com a privação da casa. Desta mesma forma, com o falecimento de Ruth, a família muda-se para Ducie Street, uma residência mais ampla, passando ainda momentos de festividade ou de descanso em Oniton, casa de campo em Shropshire.

Todos nós fomos contra Howards End. Gostamos da casa, de certa maneira, mas chegamos à conclusão de que ela nem é uma coisa nem outra. Temos que ter uma coisa ou outra⁶².

É apenas para Ruth que Howards End possui valor sentimental. As lembranças de Ruth concentram-se em torno da casa, transportando Howards End a uma imagem poética. Para ela, não é só uma casa onde se

vive. Antes, há uma memória que se solidariza com o seu ser. É a casa onde nasceu e com a qual, com o decorrer do tempo, associou imagens. Podemos recorrer aqui às palavras de BACHELARD para melhor apreendermos o sentimento produzido no filme, a elaboração fornecida pelo romance:

[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela⁶³.

Para Ruth, o universo em que vivia centrava-se em Howards End. Temos uma personagem que vive o mundo interno de um espaço. E se posso dizer, de um tempo preciso e limitado. São os familiares que compõem o espaço interno desta casa, este espaço que lhe serve como refúgio onde pode esconder-se, encolher-se, ocultar-se, fechar-se sobre si mesma. *Essa interiorização psicológica é acompanhada por uma interiorização especificamente espacial: a arquitetura começa a valorizar, justamente, o 'interior'. A casa particular torna-se uma espécie de refúgio contra um mundo exterior hostil e anônimo⁶⁴.* De acordo com BENJAMIN, o indivíduo burguês é despersonalizado à medida em que lhe são cobrados frieza e anonimato no mundo do trabalho. Numa tentativa de resgatar sua personalidade, apropria-se de sua vida privada no que tange aos seus valores pessoais: sua casa, sua mulher, seus filhos, seus sentimentos, seus objetos pessoais⁶⁵. Com este mesmo sentimento ISHIKAWA escreve estes versos:

*Quando os companheiros projetarem
nos olhos o fel intragável da alma
me exilarei em casa⁶⁶.*

É neste desejo de estar dentro, que a personagem Ruth não possui o movimento de lançar-se ao mundo: *Não quero ir à Prússia [...] nem mesmo para ver essa interessante paisagem que descreve. Quanto a discutir com humildade, sou velha demais. Nós nunca discutimos coisa nenhuma em Howards End⁶⁷.*

⁶³ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 200.

⁶⁴ GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p.68.

⁶⁵ BENJAMIN. *Obras escolhidas I*.

⁶⁶ ISHIKAWA. *Tankas*, p.79.

⁶⁷ FORSTER. *Howards End*, p.83.

⁶¹ FORSTER. *Howards End*, p.77.

⁶² *Idem*, p.145.

Como afirma BACHELARD, o ser sente prazer em “encolher-se no canto”: é o desejo do abrigo, da segurança e da intimidade que o protege da hostilidade do mundo. Ruth sente-se tranqüila quando vive o seu universo. Cabe aqui um pequeno trecho de BENJAMIN, intitulado *Sonhos* que descreve bem o encontro íntimo burguês dentro de sua morada:

A família O... mostrava-me sua casa nas Índias Holandesas. A sala na qual me encontrava era revestida de madeira escura e despertava a sensação de abastança. Os meus guias, porém, disseram que aquilo seria ainda pouco. O que precisava era admirar a vista no andar superior. Imaginei a vista sobre o amplo mar, que estava próximo, e assim subi a escada. Lá chegando, fiquei em frente a uma janela. Olhei para baixo. Diante de meus olhos estava precisamente a sala morna, revestida e aconchegante como o lar, da qual eu acabara de sair⁶⁸.

O ser está centrado em sua própria morada. Dentro dela encontra o aconchego que o faz voltar-se sempre a si próprio. Dentro da casa, o personagem adentra em seu interior.

Ruth relega aos homens a ação e a discussão, pois para ela o mundo dos negócios e das conquistas são funções patriarcais. *Eu nunca sigo argumentos. Eu mesma me sinto mais do que contente por não ter que votar⁶⁹.*

Desta forma também pensam os Wilcox. Cabe ao Sr. Wilcox o domínio dos negócios, do comércio, da bolsa de valores, do mercado imobiliário. É ele quem realiza a vida no mundo externo de Howards End. Charles logo herda, do jeito do pai, a sua imagem no mundo. Forma para si o pensamento burguês do lucro e da vida material. Paul, o filho caçula, lança-se à África, para a conquista de impérios e de riquezas.

É Margareth quem adentra o universo interno de Ruth. O que aproxima Ruth e Margareth é a presença de um ser sensível que existe em ambas e que permite uma empatia no dado momento em que se cruzam em férias, na primavera passada, como hóspedes de um mesmo hotel na Alemanha. Nasce uma amizade fortalecida pela compreensão e pelo envolvimento de suas

revelações. Ruth, ao deslocar-se para Londres, é inibida pela cidade, sente-se fora do seu refúgio, do seu lar, do seu espaço no universo. Encontra em Margareth acolhimento para enfrentar a falta de seus familiares, dispersos em viagens, como também a proximidade de sua morte. Com ela, Ruth tece novos sonhos enquanto revive suas lembranças. Permite-se viver na companhia de Margareth e nela prolonga sua vida. Por isso a admiração, a descoberta de uma amiga e o desejo de a ela doar o que há de precioso e valioso.

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz⁷⁰.

Ruth, a partir de seus devaneios com a casa, faz nascer em Margareth o desejo de conhecer Howards End. É pelas imagens poéticas dadas por Ruth que Margareth constrói a casa em seu imaginário. A decisão de acompanhar Ruth a Howards End revela que fora embebida pelo onirismo das imagens poéticas elaboradas por esta. E se Ruth a elege para esse devaneio, é porque encontra nela a sensibilidade que lhe permite aflorar o imanente de seu abrigo. É sem conhecer Howards End, apenas impregnada dos devaneios líricos de Ruth, que em Margareth é inspirado o desejo de habitar Howards End. Sendo destituída de Wickam Place, onde mora desde que nascera, surge a necessidade de descobrir uma nova casa. E para Margareth, *não se troca de moradia facilmente, pois não é fácil abandonar nosso próprio mundo⁷¹.* É exigida dela essa façanha no momento em que a Inglaterra cobria de prédios o solo de Londres, deitando abaixo casas antigas, numa explosão imobiliária. Wickam Place seria demolida para ali serem construídos prédios de apartamentos. Era o despontar da modernidade, anulando a essência íntima dos indivíduos. MILLER bem descreve os sentimentos da perda da casa em seu conto “Subindo e descendo pela China”:

A casa em que vivo está sendo demolida. Todos os quartos estão expostos. Minha casa é como um corpo humano com a pele arrancada. O papel de parede pende em farrapos, as camas não

⁶⁸ BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, p.268-269.

⁶⁹ FORSTER. *Howards End*, p.84.

⁷⁰ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 201.

⁷¹ ELIADE. *Ocultismo, bruxaria e correntes culturais*, p. 35.

*têm colchões, as pias foram-se. Toda noite antes de entrar em casa paro e olho para ela. Seu horror fascina-me. Afinal de contas, por que não um pouco de horror? Todo homem vivo é um museu que guarda os horrores da raça. Todo homem acrescenta uma ala nova ao museu. E assim toda noite, parado diante da casa em que vivo, a casa que está sendo demolida, tento compreender a significação dela. Quanto mais são expostas as entranhas quanto mais eu amo minha casa*⁷².

Margareth, mesmo recebendo Howards End por herança, não a conhece, sequer toma conhecimento do fato, abafado unanimemente pelos Wilcox. É somente a partir de sua aproximação do Sr. Wilcox que se torna possível conhecer a casa. E ao conhecê-la, reconhece a casa mencionada pelas cartas de Helen e a casa descrita pelos relatos de Ruth. Percebe na casa os vestígios deixados pela presença de Ruth, pois *habitar significa deixar rastros*⁷³.

NO ROMANCE

*Ali estavam as ameixeiras-rainha-cláudia que Helen descrevera certa vez, ali estava a quadra de tênis, ali estava a cerca-viva, que ficaria maravilhosa com as rosas-cão em junho, embora a visão nesse momento fosse de preto e do verde mais pálido possível*⁷⁴.

NO FILME

*Plano 7: Margareth circunda Howards End.
Plano 8: Margareth observa o interior da casa pela janela (a câmera está dentro da casa e o espectador a vê através do vidro).
Plano 9: retorna até a porta, que encontra aberta, e entra.*

Esta seqüência é filmada similarmente à primeira seqüência do filme, em que Ruth nos mostra a casa. Margareth circunda Howards End com o mesmo encanto que Ruth. O solo de piano de Richards Robbins é o mesmo nas duas seqüências, dando cadência e semelhança, intensificando a identidade que Margareth encontrou no local. A música é um auxílio, uma marcação muito mais espacial que

temporal, se assim podemos pensar. Pois, neste momento, o acorde de piano nos revela o espaço de Howards End, mesmo que a casa esteja tomada pelas mudanças temporais do abandono. A semelhança de Margareth com Ruth acontece pela concomitância na forma de gravar os gestos, o caminhar, o olhar destas duas personagens. Ao mesmo tempo que Margareth descobre a casa descrita por Helen e por Ruth, o espectador revê no comportamento de Margareth a conduta de Ruth ao ponto de causar confusão à Sra. Avery, caseira que cuida de Howards End desde os tempos de Ruth.

Margareth percebe o desgaste do tempo e dos acontecimentos. Encontra na casa a evidência do abandono, a ausência provocada pela morte de Ruth:

NO ROMANCE

*Encontrou ali, uma atmosfera de desolação, impressões digitais sujas nas janelas dos vestibulos, felpas e imundícies nos peitoris que há muito não viam água*⁷⁵.

NO FILME

*Plano 10: Margareth adentra no interior vazio de Howards End e passeia pela sala de jantar e de visita.
Plano 11: abre uma nova porta e entra nos cômodos dos criados; ouve vozes, retorna.
Plano 12: a Sra. Avery desce as escadas; percebe que confundira Margareth com Ruth; comenta a similaridade do jeito de andar ao redor da casa.*

Agora é Margareth no seu desejo de permanecer em Howards End. Margareth segue com as imagens de Ruth, é através delas que se vê envolvida com a família Wilcox. Há nela o desejo de luta pela permanência, embora ignore o fato da herança e dos seus direitos sobre a casa. É também Helen que vê na casa a fonte de lembranças de suas paixões. É também dela o desejo de lá permanecer.

A Sra. Avery, caseira de Howards End, cuida da casa mesmo desabitada. Ela permanece resoluta no local, assim como serviu durante todos os anos em que Ruth viveu e habitou a casa. Ao se deparar com Margareth, não a distingue de Ruth porque vê a semelhança oriunda do compartilhar os mesmos sonhos e imagens. É essa personagem que permite o encadeamento da narrativa. Convicta de que Howards End será ocupada pelas Schlegel, dispõe na casa os móveis delas, que se encontravam no local provisoriamente, enquanto estas não se estabeleciam em um novo lar. E os arranja de tal modo, que os torna pertencentes ao

⁷² MILLER. "Subindo e descendo pela China" in: *Primavera negra*, p.155.

⁷³ BENJAMIN. *Paris, capital do século XIX*, p.38.

⁷⁴ FORSTER. *Howards End*, p.212.

⁷⁵ FORSTER. *Howards End*, p.213.

ambiente. Mas a casa é negada a elas. Os Wilcox a negam forjando desculpas hipócritas em relação à carta de doação que escreve Ruth antes de sua morte: nenhuma data, nenhuma assinatura, nenhum advogado, escrita a lápis, influência pernicioso, condições precárias de saúde.

*Para elas, Howards End era uma casa; não podiam saber que, para ela (Ruth), fora um espírito, para o qual ela procurara uma herdeira espiritual*⁷⁶.

Desrespeitar o pedido de Ruth parece não causar nenhum arrependimento aos membros da família Wilcox:

NO ROMANCE

*A Sra. Wilcox trai a família, as leis da propriedade, a sua própria palavra escrita. Como poderia ela esperar que Howards End fosse entregue à Srta. Schlegel? Deveria o marido, a quem a casa legalmente pertencia, dá-la como um presente?*⁷⁷

NO FILME

O sentimento de traição da família Wilcox que no romance pode ser esclarecido pelo narrador onisciente, no filme é dado pelo diálogo travado entre os familiares pela relutância em aceitar a doação. Encerram a discussão jogando o bilhete de Ruth no fogo da lareira.

Esse narrador presente no romance permite que o leitor adentre no pensamento dos personagens, pensamentos estes mesquinhos, toscos e ambiciosos. No filme, o sentimento de repulsa à doação dos familiares só pôde ser transmitido pela fala dos personagens e pela expressão facial de cada um: tomadas de rosto mostrando o escárnio de que cada um é capaz. Não seria essa a riqueza do cinema: adentrar no íntimo dos personagens por aquilo que revelam fatalmente? *O que consegue o 'close-up'?* A os nos mostrar, em ampliação, o rosto do que fala ou dos que ouvem, ou ambos alternadamente, a câmera transforma a fisionomia humana num imenso campo de ação onde — conforme as qualificações dos intérpretes — cada movimento sutil das feições, quase imperceptível a uma distância natural, se transforma num acontecimento expressivo no espaço visível e por conseguinte

⁷⁶ FORSTER. *Howards End*, p.105.

⁷⁷ Idem, p.106.

⁷⁸ PANOFKY. *Estilo e meio no filme*, p.321.

*integra-se completamente ao conteúdo expressivo da palavra falada*⁷⁸.

Para Helen e para Margareth é negado o direito de posse de Howards End. Sequer tomam conhecimento da doação. No entanto, Margareth envolve-se com o Sr. Wilcox e dessa relação obtém o que lhe pertence por direito. É uma luta sem recorrência jurídica. Podemos dizer que Margareth obtém a casa pelo seu jeito, através da meiguice, com convicção no entanto, e também com bastante tato e paciência. Não fazia parte de seus planos obter Howards End como posse econômica, mas como pertence afetivo. Para Helen, a casa também tem importância afetiva, pois foi lá que se envolveu com Paul. É para lá que recorre quando se vê sozinha e sente necessidade de aconchego; é para lá que vai quando esconde o motivo de sua vergonha e de sua fraqueza, também de sua rebeldia: a gravidez de Leonard. Deseja estar em Howards End, porque lá encontra seus móveis delicadamente arrumados pela Sra. Avery, o que torna o local sedutor e atraente, familiar. Vai atrás de seus livros, encontra na casa o seu próprio universo.

Leonard também conflui para Howards End. Na sua vida diária não tem conhecimento de tal residência, chegando ao local apenas porque deseja rever Helen, usando referências oferecidas por terceiros. Para Leonard, a casa é um local distante. O personagem é sempre filmado distante desse universo de desfrute de uma boa moradia. Reside num subúrbio londrino, onde está a população de baixa renda. Mora próximo à linha de trem, cujo barulho ensurdecedor o impede de dormir e de ter uma vida tranqüila. Mesmo no momento em que se aproxima de Howards End, sente esse descolamento do lugar, diferente de Margareth ou Helen que sentem familiaridade com o local. No entanto, a tomada em que o personagem é filmado é similar àquele de seus sonhos no campo. Caminha entre os jacintos, porém a câmera acompanha essa sua façanha para chegar até a casa de um outro aspecto: como um corpo frágil caminhando densamente sob o sol, as feições doentias e pálidas. O seu encontro com Helen interrompe bruscamente sua vida. Morre sim, porém de forma desumana. Frágil que era, cai surrado por Charles, que se utiliza da espada das Schlegel como arma. É empurrado em direção à estante que desequilibra. Morre sob o peso dos livros, ele que nunca viveu a leveza.

NO ROMANCE

[...] descobriu uma porta aberta e entrou na casa. [...] em um cômodo à esquerda, ouviu vozes, entre elas a de Margareth. Seu próprio nome foi pronunciado em voz alta e um homem [Charles] que ele nunca vira disse:

– Oh, ele está aí? Não estou surpreso. Vou dar-lhe a surra que ele merece.

O homem agarrou-o pela gola e gritou:

– Tragam-me uma vara.

As mulheres gritaram. Uma vara, muito brilhante, desceu sobre ele. Feriu-o, não onde bateu, mas no coração. Livros caíram como uma chuva sobre ele⁷⁹.

NO FILME

Plano 1: Leonard entra em Howards End.

Plano 2: Margareth o vê.

Plano 7: Charles o reconhece.

Plano 8: Charles se aproxima.

Plano 9: Charles esbofeteia Leonard.

Plano 10: Charles procura uma vara.

Plano 11: close da espada das Schlegel sendo pega.

Plano 12: Charles empurra Margareth; espanca Leonard.

Plano 13: Leonard se encolhe.

Plano 14: Close da expressão de horror das Schlegel; Charles surra novamente.

Plano 15: Leonard cai em direção à estante e esta desaba em câmera lenta; close de seu rosto pálido.

O peso dos livros, assim como a força imposta pela espada, entra em conflito com a fragilidade de Leonard que sucumbe, atingido. Charles utiliza a espada de forma canhestra, não como um nobre capaz de

defender sua honra, mas de forma covarde, sem saber manipular o instrumento, como se este fosse um porrete ou um taco de beisebol. Queria eliminar aquele que manchara a honra da família. Charles, filho primogênito com uma aparência imbecil, tenta assumir a postura do pai sem nenhum sucesso. Incapaz, aguarda sempre uma ordem. Quer assumir o império e procura garantir pela prole a herança familiar. Ingênuo, acredita ser a prisão inatingível aos Wilcox. É preso com sentimento de surpresa pela ação da justiça.

A conquista final de Howards End pelas Schlegel torna-se possível pela união destas com os Wilcox. Realiza-se o casamento do Sr. Wilcox com Margareth, e Helen, que relutara em aceitar essa união, a perdoa. Helen passa a morar com a irmã e Henry. Convivem todos na casa, herança que uniu as duas famílias. O retorno a Howards End acontece nas várias facetas. O Sr. Wilcox volta a habitá-la, sem Ruth, mas com a herdeira desta, Margareth, com quem tem novamente uma vida tranqüila e simples. Margareth retorna com a posse da casa, ganha pela herança, com o apoio e o convite de Ruth. Após ser preso, Charles recusa Howards End, deixando-a para Margareth. Helen retorna à convivência com os Wilcox após o malsucedido com Paul, assim como lhes perdoa a forma burguesa de verem o mundo. Leonard retorna em forma de novo nascimento. Morre ao envolver-se com as Schlegel, porém deste envolvimento, nasce o filho que tem com Helen. Este dá-lhe nova vida, com uma nova perspectiva.

⁷⁹ FORSTER. *Howards End*, p. 342.