



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

JOSÉ AILSON LEMOS DE SOUZA

HOWARDS END: O ESPAÇO NAS NARRATIVAS LITERÁRIA E FÍLMICA

Fortaleza

2012

JOSÉ AILSON LEMOS DE SOUZA

HOWARDS END: O ESPAÇO NAS NARRATIVAS LITERÁRIA E FÍLMICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras no Curso de Mestrado em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

Fortaleza

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S715h Souza, José Ailson Lemos de.
Howards end : o espaço nas narrativas literária e fílmica / José Ailson Lemos de Souza. – 2012.
108 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
- 1.Forster,E.M.(Edward Morgan),1879-1970.Howards end – Crítica e interpretação.
2.Ivory,James,1928- .Retorno a Howards end(Filme) – Crítica e interpretação. 3.Espaço na literatura.
4.Espaço no cinema. I.Título.

JOSÉ AILSON LEMOS DE SOUZA

HOWARDS END: O ESPAÇO NAS NARRATIVAS LITERÁRIA E FÍLMICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras no Curso de Mestrado em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo
Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dra. Irenísia Torres de Oliveira
Universidade Federal do Ceará

*Aos meus pais, Francisco e Nilza
Às minhas irmãs, Aila e Haydée*

AGRADECIMENTOS

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

Aos professores Ana Pompeu, Cid Bylaardt, Fernanda Coutinho e Orlando Araújo, pelas discussões que contribuíram para aprofundar o meu conhecimento sobre Literatura.

Às professoras Irenísia Oliveira e Vera Santiago, pelas importantes sugestões durante o Exame de Qualificação, e que foram fundamentais para a escrita final desta dissertação.

À FUNCAP, pela concessão da bolsa no período de 2010 a 2011.

Ao amigo Nilson Ribeiro, pela constante motivação.

À amiga Paola Benevides, pelo empenho em revisar toda a minha produção bibliográfica durante o mestrado.

A todos os professores e colegas que me acompanharam desde o início da minha vida escolar.

Agradeço especialmente à minha mãe, pela força e pela confiança depositada em mim.

Ao professor Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, cuja orientação contribuiu não só para a realização deste trabalho, mas também enriqueceu meus horizontes para a vida como um todo.

“We refuse to be each other.”
(H. J. Blackham)

RESUMO

A presente dissertação examina a construção do espaço em duas narrativas: o romance *Howards End* (1910), de E. M. Forster, e o filme *Retorno a Howards End* (1992), dirigido por James Ivory. Nossa hipótese é de que a narrativa fílmica serve-se de elementos espaciais para tecer comentários sobre o gênero ao qual pertence: os filmes de herança; e, assim, reformula a discussão inicial a que essas narrativas estavam atreladas. Desse modo, a função do espaço no filme difere daquela empregada no romance. Trata-se, portanto, de uma estratégia tradutória que coloca o texto de Ivory em diálogo com a sua época, apesar de buscar recriar o período eduardiano na tela. Para demonstrar a nossa interpretação, examinamos primeiramente o espaço no romance de Forster. Concluímos que, nesse texto, a construção do espaço apresenta as seguintes funções: discutir simbolicamente a complexidade dos gêneros masculino e feminino, o modo arbitrário com que a questão era percebida no início do século XX, e a representação da casa como local de refúgio contra o sentimento de fragmentação na sociedade; os espaços externos funcionam como cenário no qual refletem-se as profundas transformações trazidas pela modernidade no início do século passado. No filme, por outro lado, o espaço faz uso da estética da exposição, uma característica típica dos filmes de herança, para redimensionar a discussão sobre a identidade inglesa. Se, em seu início, o discurso do gênero em questão procurava resgatar o ideário imperialista britânico, o filme de Ivory desconstrói tal noção e aponta para a impossibilidade deste retorno. Nosso trabalho ampara-se em conceitos oriundos dos Estudos Descritivos de tradução, partindo da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), o conceito de reescritura de Lefevere (2007), e em estudos que enfocam a narrativa cinematográfica, como Vanoye & Goliot-Lété (1994), Aumont (1995), Silva (2007) e Gaudreault & Jost (2009).

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Reescritura; Tradução.

ABSTRACT

This dissertation examines the construction of space in two narratives: the novel *Howards End* (1910), by E. M. Forster, and the homonymous film (1992), directed by James Ivory. Our hypothesis is that the film makes use of spatial elements to comment on the film genre itself: the heritage films; and so, it reformulates the initial discourse with which such narratives were related to. Thereby, the function of space in the film is different from that function used in the novel. It is, therefore, a translation strategy which places Ivory's text in a dialectical relation with its own time, although it tries to recreate Edwardian period on screen. In order to demonstrate our interpretation, we firstly examined the space in the novel. We concluded that, in this text, the space has the following functions: to symbolically discuss the complexity of male and female genres, showing the arbitrary way by which this question was seen at the beginning of the 20th century, and the representation of the house as a place of refuge from the feeling of fragmentation in society; exterior places function as sceneries in which the deep changes brought by modernity are reflected. In the film, however, space is used to construct the aesthetics of display, a typical characteristic of heritage films, to modify the notions on English identity commonly related to these narratives. If, at the beginning, heritage films discourse attempted to redeem British imperialistic position, Ivory's film deconstructs such attempt and indicates its impossibility. Our work is based on concepts from Descriptive Translation Studies, from polysystem theory by Even-Zohar (1990), Lefevere's concept of rewriting, and on studies that deal with film narratives such as Vanoye & Goliot-Lété (1994), Aumont (1995), Silva (2007) and Gaudreault & Jost (2009).

Keywords: Cinema; Literature; Rewriting; Translation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Wickham Place.....	81
Figura 2 – Wickham Place (Interior).....	81
Figura 3 – A casa londrina dos Wilcox (Interior).....	84
Figura 4 – Transposição de espaços.....	85
Figura 5 – Transposição de espaços.....	85
Figura 6 – Os aposentos dos Bast.....	86
Figura 7 – O casal Bast.....	86
Figura 8 – Henry pede Margaret em casamento.....	87
Figura 9 – Signo da herança (ponte).....	89
Figura 10 – Signo da herança (Inglaterra semirrural).....	89
Figura 11 – Signo da herança (Fachada do prédio dos Wilcox).....	89
Figura 12 – Signo da herança (Fachada do hospital).....	91
Figura 13 – Charlie e Evie contemplam o hospital.....	91
Figura 14 – Helen e o filho em Howards End.....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO E A ADAPTAÇÃO.....	15
1.1 Os estudos de tradução.....	18
1.1.2 <i>A teoria dos polissistemas</i>	21
1.1.3 <i>Os estudos descritivos</i>	23
1.1.4 <i>O conceito de reescritura</i>	25
1.2 A adaptação fílmica como tradução.....	28
2 O PAPEL DAS REESCRITURAS E DO ESPAÇO EM <i>HOWARDS END</i>.....	36
2.1 A ambivalência nas reescrituras de Forster.....	37
2.2 A função do espaço em <i>Howards End</i>	45
2.3 O espaço e a ambiguidade dos gêneros.....	50
2.4 O espaço como elemento de separação e integração.....	59
2.5 A metamorfose do espaço urbano: transformações sociais.....	63
3 O ESPAÇO EM <i>RETORNO A HOWARDS END</i>.....	68
3.1 A construção do espaço no cinema.....	76
3.2 A construção do espaço no filme <i>Retorno a Howards End</i>	79
3.3 Considerações sobre a adaptação de <i>Retorno a Howards End</i>	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS.....	103
FILMOGRAFIA.....	108

INTRODUÇÃO

Enfocar a relação entre literatura e cinema estabeleceu-se como uma tradicional abordagem no exame de narrativas que, mesmo pertencentes a meios de linguagem distintos, ligam-se através da tradução. A noção de tradução como importante forma de reescritura tem favorecido não apenas a ampliação da disciplina de estudos de tradução, mas também o aprofundamento da discussão sobre questões estéticas. Isso porque a tradução, além de favorecer a democratização da arte, difundindo-a para audiências variadas, tem tido papel fundamental no reconhecimento de fatores culturais e ideológicos como elementos a serem incorporados na pesquisa, para assim, compreender-se melhor o processo de “embaralhamento” entre os gêneros na atualidade.

Podemos ainda afirmar que a investigação sobre a reescritura de obras literárias para outras linguagens é pouco explorada em nosso país, se levarmos em consideração o grande volume e a projeção alcançada pelos estudos de tradução de poesia. Segundo John Milton (2010, p. 32), a abordagem dos irmãos Campos aparece como uma escola de tradução com linhas definidas em detrimento de estudos aleatórios que se debruçam sobre outras questões além da tradução de poesia. Assim, além da contribuição de Augusto e Haroldo de Campos para essa área de estudos, destacam-se alguns nomes que se dedicaram ao mesmo objeto, como José Paulo Paes e Ana Cristina César.

Ainda de acordo com Milton (2010, p. 246), há uma escassez de estudos com uma abordagem histórica ou descritiva no país. Diante disso, o presente estudo procura examinar a reescritura do romance *Howards End* (1910), de E. M. Forster, no cinema. Partimos do pressuposto de que, cada vez mais, os gêneros e os discursos influenciam-se reciprocamente, fazendo surgir imagens ambíguas de autores e obras. A questão da ambiguidade acentua-se quando nos deparamos com um autor como Forster, que no sistema literário inglês ocupa uma posição instável. Quer dizer: trata-se de um autor canônico, porém, considerado secundário ou periférico em relação aos seus pares modernistas. É interessante observar que a instabilidade de Forster no cânone inglês relaciona-se com o impasse da crítica na leitura do romance em questão, considerado por Trilling (1962) sua obra-prima.

Tal impasse tem gerado interpretações concorrentes, como a de que o romance seria um libelo humanista, sendo, portanto, sua importância advinda dos valores os quais veicula; a interpretação oposta é de que o romance na realidade examina os ideais humanistas da classe média intelectual britânica por meio de uma crítica. Essa crítica ilustra as dificuldades e erros de um grupo social que busca implementar seus valores numa realidade que desconhece, ou ainda, suas hesitações diante de novas configurações sociais, mediadas por valores que paradoxalmente apregoam, como liberdade e tolerância.

Outro impasse que divide a crítica advém da opção de Forster por não utilizar elementos estilísticos da vanguarda modernista, como o fizeram grandes autores contemporâneos seus, tais como James Joyce, Virginia Woolf e T. S. Elliot. Esse fato fez com que alguns analistas, como Malcolm Bradbury, construíssem para o autor uma aura de “sábio humanista”, sendo o valor estético de sua obra tratado com reservas (MEDALIE, 2006, p.32). Entretanto, mais recentemente, estudos apontam em Forster elementos de crítica aos exageros e à perenidade vanguardista, movimento adotado por intelectuais e artistas do grupo *Bloomsbury*, como podemos observar em Medalie (2007, p. 36). Essa visão, bem como a ambiguidade de Forster em relação aos modernistas, tem servido para dimensioná-lo como um autor à frente de seu tempo para os leitores brasileiros (LÍSIAS, 2006, p. 19).

Diante de diversos elementos em comum nas narrativas literária e fílmica, abordamos, neste trabalho, a construção do espaço. Durante o Seminário Temático sobre os ensaios de Antonio Cândido, em abril de 2011, proferido como atividade do Mestrado, o ministrante, professor Dr. Joaquim Alves de Aguiar, lembrou sobre a grande lacuna deixada pela crítica ao ignorar esse importante elemento da narrativa. Esse fato, na maioria das vezes, ancora-se na clássica noção de Lukács sobre a primazia da temporalidade para a narração. No entanto, antes do estímulo à pesquisa influenciado pela constatação acima, alguns indícios sobre a especificidade do elemento espacial na obra de Forster acumulavam-se em algumas leituras. Um exemplo disso encontra-se na visão de Ricardo Lísias (2006, p. 10), que, no prefácio do romance traduzido, pondera sobre a predileção de Forster pela descrição rica e o acúmulo de imagens, estabelecendo com isso um dos motivos para a atração dos diretores de cinema por seus escritos.

Recorremos bastante à ideia de Lefevere (2007) de que as reescrituras movimentam o sistema literário, afetam a interpretação de um texto e contribuem para projetar imagens de escritores e obras. Basta considerarmos o fato de que o filme *Retorno a Howards End* (1992), realizado por Ismail Merchant e James Ivory, fomentou a tradução literária da obra de Forster no Brasil, lançada no ano seguinte pela Ediouro. Portanto, dada a tamanha projeção que um texto alcança quando traduzido para as telas, acreditamos que compreender esse processo de ressignificação torna-se fundamental quando constatamos que a produção de Merchant-Ivory pertence a um gênero específico do cinema britânico. Esse gênero, descrito por Higson (2008) como filmes de herança, esbarra, de modo semelhante à posição de Forster no cânone, no impasse da crítica. De um lado, tal gênero é considerado conservador por reconstruir enredos cujo enfoque é uma Inglaterra imperial, elitizada e branca. Por outro lado, tais produções são vistas como narrativas ambíguas, pois, apesar da nostálgica reconstrução do passado colonizador, destacam-se enredos cujos personagens centrais são femininos ou homossexuais, sinalizando com isso uma perspectiva reparadora. Ou seja, indivíduos cujas vozes eram ignoradas ou apagadas naquele momento específico da história inglesa são simbolicamente compensados nas narrativas fílmicas.

Uma das principais discussões levantadas pelo romance de Forster está na relação entre as famílias Schlegel e Wilcox, muitas vezes vistas pela crítica como antíteses. Bradshaw (2007, p. 153), por exemplo, argumenta que o filme contribuiu para reforçar essa leitura. No entanto, o autor questiona tal interpretação por acreditar que, apesar de nítidas diferenças entre Schlegels e Wilcox, existem elementos que sugerem também grandes semelhanças, uma vez que essas famílias pertencem ao mesmo grupo social: a classe média alta londrina. Acreditamos que a análise do espaço nas narrativas em questão pode servir para uma melhor compreensão do aparente paradoxo quanto às semelhanças e diferenças entre Schlegels e Wilcox. Edward Said (2010, p. 139) argumenta que a constituição de um objeto narrativo é sempre um ato social por excelência, e, por conta disso, tal objeto “carrega atrás ou dentro de si a autoridade da história e da sociedade” a qual pertence. Sendo assim, apesar dos personagens contrastarem em muitos aspectos, a classe social em comum influencia bastante na tomada de decisões, principalmente quando sua posição privilegiada é questionada ou ameaçada.

No primeiro capítulo, apresentamos o escopo teórico que ampara o nosso estudo. Iniciamos nossa discussão tecendo algumas considerações sobre as relações entre cinema e literatura e sobre a produtividade que se pode obter dessa vinculação com a tradução. Em seguida, passamos a discutir propostas metodológicas que inseriram a tradução como objeto principal. É o caso da teoria dos polissistemas desenvolvida por Even-Zohar (1990). Sua contribuição para os estudos descritivos de tradução foi continuada e ampliada posteriormente através das contribuições de Toury (1995) e Lefevere (2007).

No capítulo seguinte, analisamos o espaço no romance *Howards End*, distinguindo dois aspectos: atentamos para o espaço interno enquanto interior de residências, funcionando para se abordar simbolicamente a questão dos gêneros; por espaço externo, delimitamos o cenário urbano londrino no início do século XX, o qual figura no romance como registro das rápidas transformações sociais ditadas pelo ritmo da modernidade. O tratamento dado a estes aspectos no romance de Forster aponta para a discussão sobre profundas mudanças sociais e culturais que tomavam forma naquela sociedade.

Constatamos a validade da orientação de Bradshaw quanto à representação de Schlegels e Wilcox como núcleos cujas semelhanças são enfatizadas quando o interesse de classe em comum entra em contraste com uma classe social de menos prestígio, representada pelo personagem Leonard Bast. Acrescentamos a essa percepção, a ideia de que Bast problematiza o modo como a classe trabalhadora era vista pela ideologia da classe dominante inglesa no início do século XX: como seres a quem ascender tanto social quanto intelectualmente era algo impossível ou proibido.

No terceiro capítulo analisamos a construção do espaço no filme *Retorno a Howards End*. Inicialmente, apresentamos as implicações políticas e culturais na conformação dos filmes de herança, gênero ao qual pertence a produção de Ivory. Descrevemos algumas das características estéticas comuns a esses filmes, pois foram determinantes para a reescritura do romance de Forster nas telas. Nessa parte da análise também discorreremos sobre a construção do espaço no meio cinematográfico. Por fim, abordamos alguns aspectos da construção deste elemento no filme, os quais indicam mudanças significativas na visão sobre a identidade inglesa a partir dos filmes de herança.

1 OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO E A ADAPTAÇÃO

Neste capítulo discorreremos sobre algumas questões teóricas que amparam o nosso estudo. Iniciamos tecendo algumas considerações sobre o intercâmbio entre a literatura e o cinema como um processo de tradução. Em seguida, apresentamos a teoria dos polissistemas, cujas fundamentações contribuíram para o estabelecimento de novos procedimentos metodológicos nos estudos de tradução. Tratamos dos estudos de tradução, com ênfase nos estudos descritivos implementados pela escola de Tel-Aviv a partir de Even-Zohar (1990) e dos estudos de Toury (1995). Discutimos ainda o conceito de tradução como reescritura, desenvolvido por Lefevere (2007). Esse desdobramento da teoria dos polissistemas, assim como alguns procedimentos analíticos na abordagem da adaptação fílmica, guiarão nossa análise sobre a tradução do romance *Howards End* (1910), de E. M. Forster, para o cinema.

As relações entre literatura e cinema se iniciam desde o estabelecimento do meio cinematográfico, no início do século XX. O aproveitamento de técnicas narrativas oriundas da literatura serviu tanto de parâmetro para a construção de uma linguagem própria quanto para o cinema vincular-se ao domínio artístico. Tal aproveitamento deu-se com a incorporação de estratégias narrativas da tradição romanesca de Charles Dickens por diretores como Edwin Porter e D. W. Griffith.

Carlos Silva (2007, p. 57) examina as relações entre Dickens e Griffith para a consolidação da linguagem cinematográfica a partir de considerações feitas pelo diretor russo Sergei Eisenstein. Para o autor, características diferentes da apregoadada imagem progressista e moderna da cultura americana, como o provincianismo e o patriarcalismo, explicam o sucesso de narrativas do período vitoriano inglês naquela cultura. Assim, Griffith soube articular esse aspecto paradoxal da cultura americana empregando recursos como a montagem paralela (cortes e intercalação de cenas), bem como pela aproximação de planos, planos de conjunto e movimentos de câmera, com isso sistematizando a linguagem cinematográfica em seus primórdios.

No entanto, em suas origens, o cinema também recorreu às artes do espetáculo e do entretenimento e também a recursos tecnológicos de ponta para

atrair o público. Essa confluência de meios é abordada por Ramón Carmona, que a apresenta da seguinte maneira:

[...] a) toda uma série de tradições populares, das que eram boa mostra das formas de representação do tipo do melodrama, do vaudeville, da pantomima inglesa, do circo, da caricatura, dos números de feira, etc, tradições mantidas vivas entre o proletariado e os pequenos artesãos das grandes cidades; b) a influência da ciência, que se dirigia menos a substituir ou representar a vida do que a descompor o movimento para sua análise posterior (Marey, Muybridge). [O próprio Lumière não deixou de sublinhar que o grande potencial do cinema estava em sua capacidade de prestar um auxílio decisivo ao desenvolvimento das ciências aplicadas]; e c) a integração de elementos provenientes de modos de representação tipicamente burgueses, como a novela, a pintura e o teatro. (apud CARDOSO, 2003, p. 62-63).

A articulação dos expedientes citados por Carmona auxilia, também, na identificação de uma das maiores dificuldades para o reconhecimento do cinema como objeto de análise válido nos meios intelectuais e acadêmicos: sua ligação à cultura de massa e ao uso da tecnologia. A conexão do cinema com a cultura popular, com a indústria do entretenimento e com a tecnologia resultou muitas vezes em preconceitos e até mesmo em desprezo por parte de intelectuais e escritores influentes. Deborah Cartmell e Imelda Wheleham (2010, p. 41) identificam o mal-estar causado pelas adaptações de obras literárias para o cinema em autores como Virginia Woolf, que, apesar de admirar a nova forma narrativa, demonstra em seus ensaios o medo de que o cinema destruísse o mundo civilizado ao transformar leitores em espectadores “selvagens”. Apesar disso, Woolf notabilizou-se na vanguarda literária justamente por utilizar técnicas cinematográficas em suas narrativas, como bem observa Silva (2007), ao analisar o romance *Mrs. Dalloway* (1925). O medo de Woolf, porém, era algo enraizado culturalmente desde Platão, que, em *A República*, condena aqueles (massa) que veem apenas o reflexo da luz do Sol, por serem incapazes de enxergar a luz propriamente dita. De modo análogo, os espectadores de filmes adaptados da literatura canônica eram considerados incapazes de ter acesso ao texto literário. Essa visão elitista ganhou bastante força no decorrer do século XX, quando se viu a popularidade do cinema crescer entre a classe trabalhadora.

Silva (2007, p. 86) explica que, em comparação com a literatura, o cinema foi desde o início considerado uma arte menor, pois, de acordo com essa linha de pensamento, a imagem exigia do espectador pouco ou nenhum esforço na recepção

da narrativa visual. Com isso, passou-se a acreditar que os espectadores de cinema seriam sujeitos passivos. Essa visão, que parece desconsiderar a existência de obras literárias que também incentivam o leitor à uma atitude passiva, foi desconstruída gradativamente, principalmente através de estudiosos como Metz (1976), Bordwell (1985) e Chatman (1992), dentre outros, que se debruçaram sobre a complexidade estética da linguagem cinematográfica.

Pode-se acrescentar também que a percepção receosa e por vezes hostil em relação à literatura adaptada para as telas tem, de acordo com Ella Shohat, uma origem teológica. A fobia da imagem (*iconophobia*), decorrente de uma adoração da palavra, seria um forte indício de tal origem (apud CARTMELL & WHELEHAM, 2010, p. 46). Os críticos contrários à adaptação também alegavam que o cinema substituíria de maneira problemática a figura do autor pela máquina, bem como rejeitavam reconhecer filmes como produtos artísticos, uma vez que sua feitura se consolidava nos domínios da indústria do entretenimento.

Contudo, tais perspectivas negativas quanto à obra de arte no contexto da produção em massa são positivamente redimensionadas por autores como Walter Benjamin, para quem noções tradicionais como poder criador, gênio, valor de eternidade e mistério, ou seja, conceitos atrelados ao de autenticidade da obra de arte, poderiam conduzir a interpretações fascistas. O pensador alemão, em *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução* (1983), reflete sobre a desmistificação do conceito de “aura” na obra de arte, com o advento da fotografia e do cinema. Assim, “O alinhamento da realidade pelas massas, o alinhamento conexo das massas pela realidade, constituem um processo de alcance indefinido, tanto para o pensamento quanto para a intuição” (BENJAMIN, 1983, p. 10). A popularização da arte através da imagem estática e em movimento, a perda de seu valor de culto, apesar de repudiado por alguns puristas, favorecia a democratização da arte bem como representava uma realidade a sinalizar grandes mudanças também nos domínios teóricos. Isso significou, por exemplo, a incorporação de outros valores além do artístico para se apreender narrativas fílmicas, pois com o cinema estabeleceu-se o valor de exibição. Enquanto empreendimento altamente dispendioso, o cinema, mais do que qualquer outro meio de expressão artística, precisa corresponder a demandas e expectativas do público.

Durante muito tempo, a adaptação da literatura para o cinema, enquanto processo entre meios semióticos distintos, foi abordada em sua capacidade de reproduzir com fidelidade ou não o texto que lhe serviu de fonte. Robert Stam (2000, p. 56) ilustra bem as grandes diferenças entre uma narrativa literária, que se constitui basicamente de palavras, e uma narrativa fílmica, que utiliza, além da palavra falada e escrita, outros recursos como: a performance, a música, efeitos sonoros e visuais, a imagem em movimento, dentre outros. Por isso, para Stam, a “fidelidade” na transmutação de um meio para outro, além de improvável, chega a ser indesejável. Para o autor, um caminho produtivo para se discutir a adaptação é percebê-la como tradução, pois este processo implica uma complexa transmutação, um intercâmbio entre diferenças, típicos de qualquer processo tradutório. Adotamos essa linha de pensamento em nossa análise e, por isso, a seguir, apresentamos algumas das principais discussões teóricas dos Estudos de Tradução.

1.1 Os estudos de tradução

A tradução como objeto de estudo sistemático de uma disciplina específica é um fato de certo modo recente. Se a tradução, como fenômeno linguístico e intercultural, acompanha o desenvolvimento histórico da humanidade desde os primeiros registros escritos, seu estudo, iniciado com as reflexões de Cícero e Horácio no século I a. C., passou a ser sistematizado e autônomo para discutir questões estéticas, linguísticas, literárias e culturais apenas na década de 1950, a partir de estudos na área da Linguística (RODRIGUES, 2000, p. 25).

Anteriormente, percebia-se que a posição da tradução tanto na Teoria Literária, como na Literatura Comparada, na Linguística, na Filosofia, na História e em outras disciplinas era periférica e pouco contribuía para a discussão da tradução propriamente dita. Entretanto, de acordo com Hirsch (2006, p. 17), com a sua emancipação, os Estudos de Tradução como disciplina tornou-se tributária daquelas outras com as quais esteve vinculada. Ou seja, os Estudos de Tradução se estabelecem desde o início como uma área essencialmente interdisciplinar.

Quanto à sistematização da disciplina, que ocorre com o contato entre tradução e Linguística, a ideia de equivalência exerceu papel fundamental. Teóricos como John C. Catford e Eugene Nida divulgaram em seus estudos a noção de

equivalência textual como uma regra tradutória. A expressão “equivalência”, nesse contexto, está atrelada a conceitos como transferência e substituição. Nessa perspectiva, os processos tradutórios deveriam, de acordo com estes teóricos, orientar-se pela correspondência entre as línguas. Catford, por exemplo, define tradução como “a substituição de material textual numa língua (LF [língua-fonte]) por material textual noutra língua (LM [língua-meta])” (apud RODRIGUES, 1999, p. 38). Nida, por sua vez, não procura sistematizar o estudo da tradução, mas sim utilizar elementos teóricos da Linguística para solucionar problemas de tradução. No entanto, concebe como objetivo, “descrever cientificamente ‘o processo de transferência de uma mensagem de uma língua para outra’” (RODRIGUES, 1999, p. 63). Ambos, portanto, entendem a tradução como um processo que resulta em igualdade de significados. Tais noções indicam a percepção da tradução como uma atividade mecânica, assim como entendem o texto original como um objeto imutável. Como se fosse possível, como bem pondera Arrojo (1992), “determinar e delimitar o significado de uma palavra, ou mesmo de um texto, fora do contexto em que é lida ou ouvida” (p. 19). Outra desvantagem gerada pela noção de equivalência para se pensar a tradução seria a expectativa, sempre frustrada, de encontrar o texto original na tradução.

Com relação a processos tradutórios interliterários, que historicamente não encontraram espaço nem na Linguística nem nos estudos literários, foi necessário, além do mais, contrapor-se ao pensamento de autores de prestígio, como Robert Frost, Paul Valéry, e Vladimir Nabokov (dentre outros, citados por Arrojo), para quem a tradução “é uma atividade essencialmente inferior, porque falha em capturar a ‘alma’ ou o ‘espírito’ do texto literário ou poético” (ARROJO, 1992, p. 27). Para discutir e contrapor-se a essa visão, Arrojo discorre sobre o conto *Pierre Menard, autor de Dom Quixote* de Jorge Luis Borges. Neste conto, Borges problematiza a questão da originalidade através do personagem Pierre Menard, que busca recuperar o significado original de *Dom Quixote*, de Cervantes e frustra-se com a impossibilidade.

Diante dessa realidade desafiadora, os Estudos de Tradução desenvolveram diversos métodos e abordagens de exame, cujo ponto em comum tem sido a ênfase nos aspectos culturais da tradução, opondo-se à perspectiva prescritiva, à desconsideração do contexto social e histórico e à priorização do texto original.

Segundo Susan Bassnett (2002, p. 4), as questões centrais da pesquisa na área inquiram sobre: o papel da tradução no delineamento do cânone literário; as estratégias empregadas por tradutores e as normas em vigor num dado período; o discurso dos tradutores; os problemas de se avaliar o impacto das traduções; e os problemas em determinar uma ética da tradução.

Bassnett (2002, p. 18) sugere também a divisão da disciplina em quatro grandes áreas, que seriam as seguintes:

- 1) História da Tradução – parte integrante da historiografia literária. Essa área investiga as teorias de tradução em diversas épocas, bem como a recepção da crítica, os processos que envolvem a autorização e a publicação de traduções, o papel e a função da tradução em determinado período e, mais comumente, a análise do trabalho de tradutores individuais.
- 2) A Tradução na Cultura Receptora – estende-se ao trabalho de determinados autores e textos; inclui estudos sobre a influência de textos, autores e gêneros; examina a absorção das normas do texto traduzido no sistema de chegada e também os princípios de seleção que operam no interior do sistema.
- 3) Tradução e Linguística – focaliza-se na comparação de elementos linguísticos entre o texto na língua de partida e o texto na língua de chegada (são elementos fonêmicos, morfêmicos, lexicais, sintagmáticos e sintáticos). Estuda os problemas de equivalência linguística, os limites da significação, a intraduzibilidade do signo linguístico, a tradução automática, etc.
- 4) Tradução e Poética – trata-se de toda a área da tradução literária, tanto em seus aspectos teóricos quanto práticos. Investiga os problemas da tradução de poesia, textos dramáticos ou libretos e também a tradução para o cinema (dublagem e legendagem); estuda traduções individuais e faz análises comparativas entre elas; aborda os problemas em se formular uma poética e a interrelação entre textos de partida e de chegada, bem como as relações entre autor – tradutor – leitor.

Podemos perceber na divisão acima, duas áreas concentrarem-se no produto final (1 e 3), enquanto as outras duas (2 e 4) enfatizam o processo. A autora sugere que o analista de tradução, mesmo ao se dedicar a uma área específica, precisa ter em mente todas essas categorias para que, assim, seja evitada a fragmentação.

Reconhecemos a relevância de todas as categorias listadas acima. Porém, em consonância com nosso enfoque no processo de tradução de *Howards End* (1910) para o cinema, prosseguimos com a apresentação dos conceitos norteadores de nossa pesquisa, os quais se encontram em noções como a de polissistema em Itamar Even-Zohar (1990), e no conceito de tradução como reescritura de Lefevere (2007). Esse recorte visa a uma contextualização e apresentação progressiva das reflexões nas quais a nossa análise se ampara. Esses autores contribuíram para o estabelecimento da disciplina, bem como para ampliar o conceito de tradução. A seguir, discorreremos sobre os conceitos de polissistema e de reescritura.

1.1.2 A teoria dos polissistemas

A teoria dos polissistemas (PS) é uma abordagem cujo foco de estudo centra-se na poética da cultura receptora. O reconhecimento de que os processos tradutórios resultam de uma rede complexa de relações na qual a atividade linguística, apesar de sua relevância, não seria o único elemento a ser examinado, deu grande impulso aos Estudos de Tradução e contribuiu para moldar a disciplina.

Nesse sentido, a PS, elaborada por Itamar Even-Zohar e posteriormente desenvolvida por Gideon Toury, auxiliou no exame da tradução como um fenômeno cultural, dinâmico, heterogêneo e não apenas linguístico. Assim, por sistema, Even-Zohar (1990, p. 9) entende qualquer processo orientado pela noção de signos, utilizados para comunicar algo, tais como língua, literatura, sociedade, cultura, etc. Cada um desses sistemas, na verdade, forma um polissistema, uma rede que interage e se comunica por meio de tensões entre estratos centrais e periféricos. No caso do polissistema literário, por exemplo, a dinâmica entre a literatura canonizada e aquela não-canonizada responde pelas mudanças na poética observadas no decorrer do tempo e permite a evolução do polissistema como um todo.

Even-Zohar sugere que a análise das relações polissistêmicas pode conduzir à descoberta de leis que operam os sistemas e respondem por sua complexidade e diversidade. A PS surge como alternativa à postura positivista, que pouco acrescentava além do registro e classificação daqueles processos. Desse modo, optou-se por uma abordagem funcionalista. O funcionalismo da PS seria, porém, diverso da abordagem de Saussure (1916/2001). Even-Zohar (1990) estabelece essa distinção uma vez que, segundo ele, o funcionalismo do programa saussuriano ampara-se na premissa de sistemas estáticos.

De fato, Saussure (2001) delimita os estudos linguísticos em duas vertentes opostas: a Linguística evolutiva ou diacrônica *versus* a Linguística estática ou sincrônica. Para o teórico, a sucessão no tempo não existiria para o indivíduo falante, e devido a esse fato “o linguista que queria compreender esse estado deve fazer *tabula rasa* de tudo quanto produziu e ignorar a diacronia” (SAUSSURE, 2001, p. 97). A proposta de Saussure procurava um método alternativo para os estudos da língua vigentes na época, geralmente absorvidos na perspectiva histórica. Assim, Saussure propõe o estudo de aspectos estáticos da Linguística, um programa sincrônico. Por esse motivo, Even-Zohar (1990) procura definir um conceito de sistema mais dinâmico, oposto ao de Saussure.

A PS procura estabelecer uma postura objetiva para a pesquisa em estudos literários, assim como para os estudos de tradução. Para isso, declara não haver espaço, dentro de seus domínios, para privilegiar um objeto de estudo em detrimento de outros. Ou seja, tanto objetos centrais (norma culta da língua, literatura canonizada, padrões de comportamento das classes dominantes, etc.) quanto periféricos (literatura popular em seus vários subgêneros, arte produzida em massa etc.) precisam ser contemplados como objeto de pesquisa. Somente desse modo a pesquisa poderia esclarecer a ligação entre a posição que tais objetos ocupam em um polissistema e as decisões que condicionam a sua produção, bem como os processos de mudança observados no decorrer do tempo. Essa postura relaciona-se com a orientação da PS em não avaliar nem julgar a tradução comparando-a com o texto original, mas sim entender o enfoque, o direcionamento que guiou determinadas transferências entre os sistemas.

Parte das críticas e dos desdobramentos da PS resultou talvez do fato desta não ser uma teoria fechada, e de que suas definições e metodologia precisam ser

continuamente discutidas e testadas (LAMBERT, 1995, p.110). A contribuição da PS – não só no campo teórico sobre a tradução literária, mas para a pesquisa na área de humanidades como um todo – tem sido considerável. Essa abordagem foi a primeira a utilizar a tradução como ponto de partida para suas reflexões (LAMBERT, 1995). Sem perder de vista a natureza flexível da PS, propícia à complementação, aproveitaremos algumas de suas noções para amparar o nosso estudo, tais como: a) a consideração de que a tradução é um fenômeno cultural, sendo preciso examinar seus aspectos contextuais (notadamente, a produção e a recepção); b) contemplar a tradução como processo no sistema de chegada. No caso da adaptação de *Howards End* para o cinema, perceber a função que o texto fílmico cumpre em tal sistema; e c) a postura contrária da PS quanto ao elitismo acadêmico, e por isso, a visão de que tanto autores e obras de prestígio (centrais) quanto aqueles de pouco ou nenhum prestígio (periféricos) precisam ser pesquisados, conforma-se com os nossos objetos de pesquisa: o romance de um autor de prestígio instável e um filme considerado *crossover* (HIGSON, 2008, p. 90), ou seja, no meio do caminho entre filme de arte (produto reconhecido por seu valor cultural) e filme comercial (produto reconhecido por seu valor de mercado).

1.1.3 Os estudos descritivos

Os estudos descritivos de tradução (DTS¹), abordagem sistêmica desenvolvida por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, deu grande impulso aos Estudos de Tradução e possibilitou uma mudança de perspectiva ao distanciar-se do debate sobre equivalência e focar-se no papel que exerce a tradução no contexto da cultura receptora. O objetivo dos DTS seria estabelecer, através da observação de padrões de regularidade nos processos tradutórios, quais as normas que orientam tais processos, levando em consideração aspectos históricos e culturais. James Holmes delimitou três áreas no interior dos DTS:

os estudos dirigidos ao produto, que investigariam as traduções existentes; os estudos dirigidos à função, que examinariam o contexto sociocultural das traduções; e os dirigidos ao processo, que se ocupariam dos processos mentais do tradutor (apud HIRSCH, 2006, p. 21).

¹ Descriptive Translation Studies (DTS).

O conceito de tradução como reescritura de Lefevere (2007) e a busca por uma sistematização dos Estudos de Tradução em Toury (1995) representam importantes desdobramentos da PS. Ambos concebem a tradução como um processo semiótico influenciado por restrições de ordem sociocultural, que, por sua vez, redimensionam a função do texto traduzido no contexto de chegada. Deste modo, esses teóricos orientam, através de suas reflexões, o estudo do texto traduzido no sistema de chegada, e os mecanismos que direcionam, delimitam e manipulam o processo tradutório.

Os estudos descritivos deram continuidade aos pressupostos da PS, portanto, a neutralidade quanto a avaliações ou juízo de valor manteve-se como aspiração. Essa atitude, todavia, tem sido questionada em trabalhos mais recentes, nitidamente após a ascensão dos estudos pós-coloniais, contexto que reivindica a tomada de posições (HIRSCH, 2006, p. 33).

Autor importante para o desenvolvimento dos estudos descritivos, Toury (1995) propõe a pesquisa em torno das normas que determinam as convenções de certas condutas, observáveis nos processos de tradução. O teórico acredita que tal postura pode levar à detecção de “regularidades de comportamento” dos referidos processos. O autor retira o seu conceito de norma da Sociologia e da Psicologia, que identificam neste conceito “valores e ideias gerais compartilhadas por uma comunidade – como o que é certo e errado, adequado ou inadequado”² (TOURY, 1995, p. 53).

Ao discorrer brevemente sobre as premissas de Toury, é preciso deixar claro que estas não apresentam aplicação para o objetivo de nossa pesquisa. Nosso intuito é meramente registrar o percurso da disciplina que forneceu os conceitos utilizados em nosso trabalho.

Apesar de defender uma abordagem focada no texto traduzido e no que este pode revelar do processo tradutório, sendo, por esse motivo, enfatizada a necessidade de uma sólida contextualização, Toury (1995, p. 173) não descarta a possibilidade de o analista retornar ao texto de origem para estabelecer as modificações ocorridas e o que elas indicam, como “as opções à disposição dos

² [...] norms as the translation of general values or ideas shared by a community – as to what is right or wrong, adequate and inadequate [...]. As traduções sem referências são de nossa autoria.

tradutores, as escolhas realizadas por eles e as restrições que afetaram tais escolhas”³ (TOURY, 1995, p. 174).

Vieira (1996, p. 135) percebe a formalização teórica de Toury como problemática, devido ao fato de seu objeto, sendo a tradução, ter como característica mecanismos que mudam bastante de um meio cultural para outro. Tal aspecto, na visão da autora, dificultaria o estabelecimento de comportamentos “universais”. Essa crítica às formulações de Toury (1978, 1980) obteve resposta nas reformulações (1995), em que o autor salienta a necessidade de “muita contextualização para estabelecer as interdependências entre a posição e o papel dos textos traduzidos e do comportamento tradutório na cultura”⁴ (TOURY, 1995, p. 174).

1.1.4 O conceito de reescritura

O conceito de tradução como reescritura, na perspectiva de André Lefevere (1992/2007), representa um importante desdobramento dos DTS. O estudioso deu continuidade às noções sistêmicas elaboradas anteriormente, e incorpora à sua reflexão os mecanismos de controle, como restrições ideológicas e poetológicas, e o mecenato.

Anteriormente, Lefevere havia utilizado o termo refração para designar categorias diversas como tradução, historiografia, antologias, ensino, crítica, produção de peças etc., sendo essas atividades percebidas por ele como a adaptação de um texto literário para um público diferente (LEFEVERE, 1982, p. 235). O termo, portanto, implicava os sentidos de ajustes, adequações ou modificações de um texto com a intenção de influenciar o modo como este poderia ser lido. O autor manteve essas noções e simplesmente substituiu o termo anterior por reescritura. Desse modo, Lefevere trabalha com a ideia de tradução como um processo que pressupõe diferenças entre textos de partida e de chegada. À conhecida associação entre tradução e traição, geralmente de conotação negativa,

³ [...] the options at the translators' disposal, the choices made by them and the constraints under which those choices were affected [...]

⁴ [...] a lot of contextualizing would have to be done [...] need to establish the interdependencies between the position and role of translated texts and translational behaviour in culture [...]

Lefevere contrapõe uma expressão que parece propor um novo princípio: “Tradutores, de uma vez por todas, têm de ser traidores” (LEFEVERE, 2007, p. 31-32). Para ele, a tradução seria o tipo de reescritura mais influente devido à sua capacidade de projetar a imagem de um autor e de sua obra para além dos limites de sua cultura.

Para Silva (2007, p. 29), algumas visões românticas acerca da literatura, como as noções de genialidade e de sacralização do texto literário, tiveram o efeito de determinar o que podia ser considerada “boa” literatura e quais modelos poderiam servir de parâmetro para sua avaliação ou produção. Nesse contexto, a reescritura, através da tradução, é tida como ameaça ao caráter único do texto original. Lefevere contrapõe-se a essa perspectiva por acreditar que os textos literários são circundados por textos refratores.

Esses textos são produzidos para determinadas audiências ou adaptados para determinadas poéticas e ideologias. Um exemplo da dimensão do componente ideológico na reescritura de um texto é fornecido por Lefevere (2007, p. 101-20), quando discorre sobre as diferentes versões de *O Diário de Anne Frank*, cujas alterações partiram não apenas da autora, ao perceber a possibilidade de publicação, mas de sua própria família, que procurou proteger sua imagem. Na Alemanha, algumas traduções da obra buscaram adaptar-se às expectativas do senso comum sobre o comportamento de uma menina de quatorze anos. Sendo assim, passagens sobre sexo e escatologia foram eliminadas, bem como referências nada elogiosas aos alemães foram suavizadas ou completamente transformadas.

A literatura reescrita, além do mais, tem grande importância nas relações que se dão entre os diferentes sistemas, pois muitas vezes favorece ciclos de mudanças numa determinada poética. Ou seja, se esse tipo de texto tem a capacidade de circular em outro contexto, adaptado segundo a poética e a ideologia da cultura receptora, por outro lado, eles também podem propiciar alterações nas práticas e nos valores que formam a poética receptora. Lefevere retoma alguns princípios desenvolvidos por Even-Zohar (1990) para explicar a dinâmica entre os sistemas. Por exemplo, sobre a polaridade entre a estabilidade e a evolução dos sistemas, o autor faz a seguinte consideração:

Os sistemas se desenvolvem de acordo com o princípio de polaridade, que sustenta que todo sistema em algum momento desenvolve seu próprio contra-sistema, como a poética romântica, por exemplo, alguma vez virou a poética neoclássica de ponta cabeça, conforme o período de periodicidade, que sustenta que todos os sistemas estão sujeitos à mudança. A evolução de um sistema literário é um interjogo complexo entre o desejo de atingir um estado de estabilidade, de acordo com as duas tendências de oposição mencionadas acima, e a forma pela qual o componente regulador do sistema social (mecenato) tenta lidar com essas tendências opostas (LEFEVERE, 2007, 67).

O autor fornece diversos exemplos para ilustrar a capacidade da reescritura em introduzir componentes novos numa determinada poética, como a incorporação da ode no sistema literário francês através de traduções do latim, a introdução do soneto no sistema chinês na década de 1920 e a entrada da *ottava rima* italiana no inglês a partir da tradução de Pulci, dentre diversos outros intercâmbios estilísticos e formais.

Silva (2007) corrobora a concepção de Lefevere e percebe que essa relação permite que os diferentes textos (fonte e tradução) sobrevivam. O analista exemplifica seu ponto de vista com a série de TV *Sítio do Pica Pau Amarelo*, cuja reescritura, no início do século XXI, difere daquela produzida na década de 1980, por incorporar novos elementos, em acordo com as tendências tecnológicas do período, ao passo que a nova versão da série tira proveito do sucesso e do prestígio ligados à versão anterior.

Desse modo, as reescrituras são consideradas as principais responsáveis pela canonização de uma obra, sendo a partir de sua manipulação que alguns textos movem-se da periferia de um sistema para o centro. Conforme Lefevere, existiriam dois fatores de controle responsáveis pela moderação de um sistema. No interior deste localiza-se o fator representado por profissionais; são os críticos, resenhistas, professores e tradutores. Estes profissionais estariam imbuídos de autoridade e competência para determinar as obras a serem aceitas, aquelas que obedecem à poética e à ideologia vigentes. O segundo fator, exterior ao sistema, Lefevere (2007) define como mecenato, que seriam os “poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura” (LEFEVERE, 2007, p. 34). Com isso, a produção e a recepção da literatura traduzida são elementos cujo exame pode auxiliar na compreensão das transformações ocorridas no processo de reescritura. O autor acredita que os textos em si não mudam, mas sim as suas

reescrituras (interpretações), sempre mediante a demanda da época ou da poética dominante.

Tais considerações são produtivas para nossa pesquisa na medida em que vislumbram a noção de que a reescritura de um texto pressupõe uma proposta narrativa diferente daquela do texto de partida, sendo tal diferença relacionada ao contexto poético e político em que a reescritura está inserida. Desse modo, ao considerarmos o texto fílmico *Retorno a Howards End* enquanto reescritura do romance de Forster, e, com isso, empreendermos uma análise sobre o espaço em tais narrativas, acreditamos ser necessário atentar para os elementos que caracterizam o gênero para o qual o romance foi traduzido, bem como para questões referentes à produção e à recepção desta reescritura.

Ao contemplar os pólos culturais (sistemas) de partida e de chegada que moldam a tradução, Lefevere eleva a cultura à “unidade operacional da tradução e o seu objeto do seu estudo passa a ser o texto imbricado na cadeia de signos tanto da cultura-fonte quanto da cultura-alvo” (VIEIRA, 1996, p. 146-7), ajudando a inserir os Estudos da Tradução na “virada política e cultural” característica dos estudos na área de humanidades na pós-modernidade. Além disso, desde as formulações de Even-Zohar (1990) e Lefevere (2007), dentre outros, o estudo da tradução tem recebido um grande impulso, assim como ampliado seus domínios.

1.2 A adaptação fílmica como tradução

Além de sugerir que a adaptação seja percebida enquanto uma forma de tradução, Stam (2000) também recorre às noções de intertextualidade e dialogismo para assim, superar o que ele chama de “aporias da fidelidade” (p. 64). Intertextualidade e dialogismo são conceitos empregados no estudo das relações textuais, cunhados por Júlia Kristeva e Mikhail Bakhtin, respectivamente, e pressupõem que cada texto é como um mosaico de citações, ou ainda, os textos transformam-se a partir de outros, sendo a identificação de um ponto de partida ou origem uma tarefa pouco produtiva ou até mesmo impossível. Desse modo, a adaptação é vista como um texto necessariamente outro em relação ao texto literário com o qual mantém ligação seja através da tradução, transmutação, dialogismo, ou “canibalização”, dentre outras expressões ligadas ao contexto da tradução. É

importante esclarecer que o termo canibalização, mencionado por Stam (2000, p. 62), representa uma importante metáfora utilizada por Haroldo de Campos, empregada para significar a apropriação do texto original pela tradução, conotando uma ruptura violenta de hierarquia e uma desestabilização do logocentrismo do original.

Outro ponto importante quanto à adaptação inserida em relações intertextuais e dialógicas está na relevância de todos os elementos envolvidos nessas trocas: o emissor (autor), o destinatário (audiência) e o contexto cultural. Nesse caso, a exemplo dos estudos descritivos, que destacam bastante o papel da cultura receptora, as relações de intertextualidade e dialogismo também levam em consideração a cultura como elemento importante.

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

Outro referencial teórico utilizado por Stam (2000), e que contribui como alternativa para a análise do nosso objeto, que compreende a adaptação como tradução, e esta, como interação entre diferenças, encontra-se em *Palimpsests* (1982), de Gerard Genette. O teórico trabalha com o conceito de transtextualidade. Esse termo abarca tudo aquilo que relaciona um texto com outros, seja de forma explícita ou implícita. O diferencial de Genette está nas cinco categorias que enumera para definir transtextualidade. A primeira delas, a intertextualidade, define-se como alusões gerais e diversos tipos de referências presentes nos textos. Em seguida, Genette menciona a paratextualidade, que é simplesmente a relação de um texto com seus paratextos (títulos, prefácios, posfácios, epígrafes, ilustrações; em narrativas fílmicas, pode-se acrescentar: informações extras em DVD, cenas excluídas, etc.). A metatextualidade, terceira categoria abordada, consiste na relação entre dois textos que se dá por meio do comentário crítico. Stam exemplifica esse tipo de transtextualidade com a adaptação que evidencia fatos históricos que, na obra literária, haviam sido camuflados. Neste exemplo, o autor cita o filme *El Otro*

Francisco (1975), do diretor cubano Sergio Giral, e adaptado da obra do escritor Anselmo Suarez y Romero. Esse tipo de relação transtextual também pode configurar-se quando um texto fílmico, por exemplo, comenta sobre o próprio processo de adaptação.

O quarto tipo de transtextualidade, Genette classifica como arquitextualidade, que é meramente a relação entre textos ligados por títulos e subtítulos. Apesar da pouca aplicabilidade desta relação, muitas vezes o título de uma obra adaptada para o cinema traz indícios das transformações ocorridas entre o texto de partida e o de chegada. No caso da tradução de títulos de filmes de uma língua para outra, esse tipo de transtextualidade ilustra bem a função de informar sobre o que trata o enredo de produções estrangeiras, por exemplo, para o público brasileiro. Assim, podemos perceber que a nova nomenclatura distancia-se bastante do título original, ou apresenta acréscimos em filmes como *Entre Dois Amores* [Out of Africa] (1985), *Nunca te vi sempre te amei* [84 Charing Cross Road] (1987), *Armadilhas do Coração* [The Importance of Being Earnest] (2002) e *Sylvia: Paixão Além das Palavras* [Sylvia] (2003). Essas traduções condicionam as expectativas do público para enredos mais românticos do que indicam seus títulos em inglês.

O quinto e último tipo de relação transtextual é a hipertextualidade. Esta é a relação entre um texto (hipertexto) com aquele que o antecedeu (hipotexto). Essa relação aponta para a ideia de que os textos fazem referências a hipotextos num continuum, de forma que a noção de texto original torna-se, nesse contexto, difícil de manter-se.

Cartmell e Wheleham (2010, p. 74) esclarecem que um grande número de adaptações demonstra um alto grau de hipertextualidade, que, por sua vez, confirma ou reflete o *status* canônico do hipotexto. A obra de Shakespeare é um bom exemplo de alta hipertextualidade. Frequentemente adaptada para o cinema, nas mais variadas línguas e culturas, a transmutação das peças do dramaturgo inglês é objeto de pesquisa recorrente, o que denota também o seu grande prestígio.

Diniz (2003) enfoca em seu estudo as traduções para o cinema da peça *King Lear* em culturas diversas como: a russa, a japonesa, a britânica e a francesa. Este caso de hipertextualidade, no entanto, revela que o hipotexto serve tanto para as

diversas culturas para as quais é traduzido refletirem sobre si mesmas quanto acaba por modificar-se, fazendo um caminho de volta (retroversão) da cultura alvo para a cultura de origem (DINIZ, 2003, p. 167). Isso demonstra que é por meio de hipertextos que um hipotexto é transformado e, com isso, renova-se.

O reconhecimento de adaptações literárias para o cinema como tradução e a aplicação de fundamentos da PS em busca de sistematizar um método para o estudo dessas adaptações é a proposta de Catrysse (1992). O autor utiliza os princípios da PS para analisar um *corpus* de 250 adaptações americanas do gênero filme *noir* realizados entre as décadas de 1940 e 1960. Para sua análise, Catrysse formulou quatro questões norteadoras. Tais questões versam sobre: a) a política de seleção dos itens de partida; b) a política de adaptação dos itens selecionados; c) o modo como as adaptações funcionam no contexto cinematográfico; e d) as relações que se estabelecem entre as políticas de seleção e adaptação de um lado, e, de outro, a função/posição dos filmes adaptados no espaço cinematográfico.

Em resposta ao primeiro grupo de questões, Catrysse (1992) observa que 67% dos filmes *noir* do período são adaptações literárias e apenas 22% foram feitos a partir de roteiro original. Desse conjunto de adaptações, Catrysse percebe que o prestígio do texto de partida tem influência na recepção da crítica cinematográfica. Esse fato confirma as justificativas do teórico para o estabelecimento de uma sistematização dos estudos da adaptação fílmica, pois, apesar de os Estudos de Cinema (*film studies*) ser uma área com objetos bem definidos, assim como os Estudos de Tradução, análises que levem em consideração aspectos quantitativos e qualitativos resultariam numa melhor compreensão das atitudes, das práticas, e dos processos de transformação (tradução) envolvidos na adaptação dos filmes ao invés de simplesmente privilegiarem produções baseadas na obra de autores famosos.

No caso de filmes *noir*, procurar na PS por critérios metodológicos para o seu estudo parece-nos um recurso bastante compreensível – basta lembrarmos os argumentos de Even-Zohar (1990) em favor da pesquisa de produções culturais não canonizadas, para, com isso, obtermos uma melhor compreensão da dinâmica do polissistema em questão. Catrysse afirma que as produções de seu *corpus* foram adaptadas de gêneros literários de pouco ou nenhum prestígio no sistema literário norte-americano do período. Ele classifica-os como subgêneros, os quais são: histórias de detetive, histórias policiais (a partir do ponto de vista do criminoso ou da

vítima) e histórias de espionagem. Nota-se que seria problemático reconhecer e analisar apenas filmes que têm como fonte textos de partida de prestígio.

Catrysse (1992) infere diversas normas – de acordo com a noção de Toury (1995) – quando examina a política de adaptação dos filmes *noir*. O contraste entre duas delas (norma da pertinência da narrativa vs. norma da redundância) revela, por exemplo, que elementos redundantes nos textos de partida (ações, personagens) são eliminados nas traduções fílmicas. Também nessas traduções, elementos que contrariam a linearidade narrativa, como *flashbacks*, estruturas episódicas e narrativas paralelas são suprimidos. Por outro lado, algumas normas, como a do suspense, opõem-se às de simplificação da tradução por adicionar elementos de modo a tornar a narrativa fílmica mais complexa do que a literária.

Quanto à função da adaptação dos filmes *noir* nos Estados Unidos, Catrysse (1992, p. 58) demonstra que, nos casos em que o filme tinha como texto de partida uma obra de prestígio, ficava bem claro tratar-se da adaptação de uma obra prévia. Caso contrário (fato observável na grande maioria das produções), os filmes apresentavam-se como trabalho autônomo de um estúdio, diretor ou produtor. Mais uma vez, a desvalorização dos subgêneros literários na cultura americana explica, segundo o autor, a recusa em reconhecer essas produções como adaptação. No contexto francês, Catrysse argumenta que a crítica apreciava tanto a literatura quanto o cinema *noir* e, portanto, naquele sistema, as produções fílmicas funcionaram perfeitamente como adaptação.

Verificar se as adaptações fílmicas apresentam-se como adaptação seria o primeiro passo para estabelecer as relações entre a função e as escolhas feitas no processo de transferências. Ou seja, identificar o papel exercido pelas normas e pela posição de textos de chegada e de partida no processo de tradução. Na análise dos filmes *noir* norte-americanos, Catrysse (1992) conclui que quando o gênero detém uma posição estável e bem sucedida, a função das adaptações fílmicas tende a ser conservadora. Do contrário, quando a posição do gênero está sob ameaça, a função das adaptações tende a ser inovadora. À semelhança do que ocorre no sistema literário, a oposição entre conservadorismo e inovação conduz a dinâmica do sistema cinematográfico.

Entretanto, análises como as de Catrysse são minoria dentre os estudos de adaptação. A grande maioria das análises são estudos de caso, que abundam em

coletâneas de ensaios publicadas ao redor do mundo. Para citar apenas estudos sobre Shakespeare, mencionamos *Lendo e Reescrevendo o Passado: Shakespeare Apaixonado*, de Taís Diniz (2006), *Returning to Naples: Seeing the End in Shakespeare Film Adaptation*, de Yong Li Lan (2007), *Pop Goes the Shakespeare: Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo and Juliet* (2007), de Elsie Walker. Cartmell e Wheleham (2010, p. 55) ponderam que, para o crítico, analisar uma obra apenas é uma tarefa mais fácil, porém, isso não compromete o seu trabalho, haja vista estudos importantes que se concentram em apenas um romance, como *S/Z* (1970), de Roland Barthes.

Já mencionamos anteriormente que o prestígio ou *status* cultural de certas obras ainda exercem grande influência nos estudos de tradução e da adaptação. No contexto acadêmico, James Naremore (2000, p. 1) explica que filmes adaptados de produtos culturais ligados à cultura de massa são negligenciados na maioria dos departamentos acadêmicos. Essa questão do prestígio estende-se para além dos domínios da pesquisa e está inserida também no processo de mecenato, segundo as premissas de Lefevere. Silva (2007, p. 36) identifica um bom exemplo desse fenômeno com a minissérie *Presença de Anita* (2001), da Rede Globo. O texto televisivo partiu do romance homônimo de Mário Donato (1948). No entanto, devido a pouca projeção do escritor brasileiro, os metatextos gerados a partir da série televisiva (resenhas críticas, etc.) relacionavam-na ao romance *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, uma obra bastante difundida e prestigiada no Brasil tanto através de traduções literárias, de Brenno Silveira (1981), de Jório Dauster (2003) e de Sérgio Flaksman (2011), quanto através de traduções para o cinema, como as de Stanley Kubrick (1962) e de Adrian Lyne (1997).

As noções e conceitos discutidos até aqui orientam nossa análise sobre a tradução de *Howards End* (1910), de E. M. Forster, para o cinema, com o filme *Retorno a Howards End* (1992), do diretor James Ivory. Isso se deve ao fato de que o cinema emprega, talvez de maneira mais clara do que a literatura, múltiplas instâncias para se estabelecer como meio de expressão, além da narrativa visual. Delimitamos nosso enfoque ao espaço tanto na narrativa literária quanto na fílmica.

Cohen-Séat (apud SILVA, 2007, p. 84) distingue essas instâncias como fato cinematográfico, os quais seriam: infra-estrutura econômica, estúdios, financiamentos, legislações, tecnologia, biografia dos cineastas (aspectos anteriores

à produção); o ritual social de atender a sessões de cinema, equipamentos de projeção, etc. (aspectos “ao longo do filme”); e, por último, a influência social, política e ideológica do filme sobre o público, a reação das plateias, enquetes de audiências (aspectos que vêm depois do filme). Já a narrativa visual, ou “unidade discursiva”, Cohen-Seat classifica como fato fílmico. Silva (ibidem) indica a existência de entrecruzamentos entre os dois fatos.

Desse modo, a análise precisa atentar também para fatores extrafílmicos, uma vez que o cinema é uma atividade híbrida que condensa elementos estéticos, bem como fatores econômicos consoantes a demandas industriais e de mercado. Quando consideramos essa perspectiva, a noção de cinema nacional, no caso britânico, pode ser problematizada com a internacionalização do circuito de produção, distribuição e exibição.

Cronin (2009, p. x) esclarece que desde a sua implantação, em fins do século XIX, o cinema figura como uma indústria internacional. Como veremos, o filme *Retorno a Howards End*, apesar de representar um produto cultural britânico, tem ligações com o capital internacional desde a captação de recursos. De modo semelhante, o grupo de realizadores desta produção é formado por indivíduos de diferentes nacionalidades. Por conta disso, Mascarello (2008, p. 46) sugere que, para a análise de um filme de determinada nacionalidade, deve-se observar o exame de “marcas imputadas na recepção, e não dadas numa textualidade imanente”. Essa visão é semelhante à de Aumont (1995, p. 14), para quem o filme é o ponto de encontro do cinema com diversos elementos que nada possuem de cinematográficos. Acreditamos, assim, que o exame de fatores que circundam o texto fílmico é de grande importância para este estudo, uma vez que a produção tem, desde o seu lançamento nos cinemas, circulado internacionalmente como manifestação cultural britânica.

Estudos seminais sobre a transmutação de obras literárias para o cinema enfatizam essa questão, pois, como opina Tony Bennett (apud DINIZ, 1999, p. 14) “o texto sozinho, como algo independente dos diversos contextos que definem a história real de seu consumo produtivo, é inconcebível e inexistente”. Nesse sentido, a adoção dos conceitos de Lefevere para análises como essa é bem produtiva, uma vez que o autor considera a tradução um elemento fundamental na manipulação de uma obra de arte em seus aspectos ideológicos e poetológicos.

A crítica reconhece o importante papel das reescrituras para o estabelecimento de uma cinematografia. Baptista (2008, p. 73) aponta a conjugação de fatores da produção, recepção (audiência) e crítica (jornalística e acadêmica) como fundamental para a dinâmica do fenômeno fílmico.

O filme *Retorno a Howards End* (1992), como reescritura da obra de Forster, está atrelado a diversos fatores condicionantes do gênero a que pertence: os filmes de herança. Esse gênero é analisado por Higson (2008), que a exemplo de Catrysse, discute a função de tais produções, indagando se seriam inovadoras ou conservadoras. A discussão de Higson sobre tais funções relaciona-se com a representação de alguns temas caros ao gênero, como a identidade inglesa, a posição da mulher, a fidedignidade na reconstrução histórica, o discurso do pastiche etc. Nesse cerne, a manipulação nesse tipo de narrativa pode apagar, ou tornar invisível, traços do passado, por um lado, e, por outro, reparar a exclusão histórica de vozes minoritárias, como as femininas e as homossexuais. Por conta dessa ambiguidade, Higson (2008, p. 41) acredita que filmes como este, presente em nossa análise, podem ser compreendidos de duas formas: como produções cuja construção revela representações ao mesmo tempo conservadoras e inovadoras.

Quando elegemos o espaço fílmico para discutir a adaptação de *Howards End* (1910), orientamo-nos pela noção de que os filmes de herança amparam-se no escrutínio de detalhes de época e na construção da *mise-en-scène*, para passar a ideia de fidelidade histórica e requinte. Por entender que, no cinema, muitas vezes, a “diegetização de elementos não pertencem de fato à narração” (AUMONT, 1995, p. 120), ou seja, a configuração de elementos descritivos sem conexão com o ponto de vista de personagens aponta para a manipulação da instância narrativa, procuramos discutir e compreender como o diretor James Ivory construiu o espaço nesse filme, e quais significados podemos apreender a partir dessa construção e como ela dialoga com a criação do espaço no romance de Forster.

2 O PAPEL DAS REESCRITURAS E DO ESPAÇO EM *HOWARDS END*

Neste capítulo, analisamos o espaço no romance *Howards End* (1910). Quanto a este elemento, distinguimos dois aspectos: consideramos o espaço interno enquanto interior de residências, funcionando para se abordar simbolicamente a questão dos gêneros; enquanto espaço externo, delimitamos o cenário urbano londrino no início do século XX, o qual figura no romance como registro das rápidas transformações sociais ditadas pelo ritmo da modernidade. O tratamento dado a estes aspectos no romance de Forster aponta para a discussão sobre profundas mudanças sociais e culturais que tomavam forma naquela sociedade.

Howards End (1910) foi o quarto e penúltimo romance escrito por E. M. Forster. O título do livro refere-se a uma casa nos arredores de Londres, que se transforma num dos principais elementos de conflito entre dois núcleos familiares da narrativa: as famílias Schlegel e Wilcox. Tradicionalmente, propriedades figuram como espaços simbólicos na literatura inglesa, servindo de cenário para se discutir, por exemplo, o reflexo do modelo capitalista na sociedade, a situação de desvantagem da mulher e, no caso de *Howards End*, a própria Inglaterra. *Mansfield Park* (1814) e *Northanger Abbey* (1817), de Jane Austen e *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë são exemplos que ilustram bem esse tipo de narrativa na era romântica. O romance de Forster, entretanto, retoma questões como a propriedade, a crise nas relações pessoais e a herança no período eduardiano (1901-1910), momento de grande mobilização política tanto das mulheres quanto da classe trabalhadora inglesa.

Ao lado de *Uma Passagem para a Índia* (1924), *Howards End* figura como o grande êxito literário de Forster, sendo considerada por Lionel Trilling (1962) sua obra-prima. Esse crítico observa que Forster recorre ao cômico de modo a distanciar-se de posições absolutas, como por exemplo, entre o bem e o mal (TRILLING, 1962, p. 13). O distanciamento a que alude Trilling relaciona-se com a abordagem do autor de *Howards End* sobre ideais como o progresso, a coletividade e o humanitarismo. Apesar da discussão sobre valores humanitários e liberais, na perspectiva dos intelectuais, ser um tema caro ao romance em questão, e visto muitas vezes como reflexo da posição de Forster como intelectual engajado e atuante em seu tempo, a narrativa apresenta elementos que apontam para uma

crítica à ingenuidade de intelectuais bem intencionados, como a personagem Helen Schlegel, a qual procura implementar seus valores e acaba por piorar a situação daqueles a quem procura ajudar.

Outra característica interessante do autor, e que demonstra sua tendência à oscilação entre extremos sem deixar clara qual a sua opção, está na sua relação com a tradição e com o moderno na literatura. Segundo David Lodge (2000, p. xxii), Forster combina técnicas das duas vertentes em seus textos, sendo os dois autores que o escritor elege como suas principais referências na criação literária (Jane Austen e Marcel Proust) reveladores dessa disposição. Se Proust é reconhecido como um dos principais representantes do modernismo, Austen, muitas vezes considerada uma escritora de transição entre as literaturas dos séculos XVIII e XIX, é uma grande expoente da tradição literária inglesa. Atualmente ela é vista como uma autora *sui generis*, por ser difícil de encaixar sua obra num período específico como o clássico, o romântico, o realista ou o moderno. Isso era provavelmente a que aspirava Forster ao combinar características tradicionais e modernas em seus romances.

A seguir, tecemos algumas considerações sobre a posição ambígua de Forster, que resultou em visões divergentes sobre a sua relevância para o cânone inglês. Essa reflexão é importante, uma vez que exemplifica bem a força das reescrituras sobre a projeção de obras e escritores. Demonstraremos também, com alguns exemplos, o modo como o autor manipula interessantes técnicas de criação em *Howards End*. Nesse quesito, nos concentramos no uso simbólico de frases e imagens que se repetem no corpo da narrativa. Essa técnica é chamada de “repetição com variação”, identificada por Joseph Frank (1991) como característica da literatura modernista.

2.1 A ambivalência nas reescrituras de Forster

A imagem de Forster como intelectual em favor da liberdade e da tolerância levou muitos críticos a verem essa característica refletida em sua literatura, o que limitaria seu êxito na ficção. A partir da década de 1960, através de críticos influentes, como Malcolm Bradbury, essa visão ganhou força. Anthony Burgess

(1958/1996, p. 221), por exemplo, declara que, apesar de ser grande a sua influência para a construção romanesca (devido à importância adquirida pela obra *Aspects of the Novel*), Forster não teria de fato uma mensagem além daquela sobre a importância da vida individual.

Vale acrescentar também que a ficção de Forster tem sido analisada por meio de abordagens as quais ele rejeitava enquanto crítico: a restrição e a redução da obra quando associada ao nome do indivíduo que a escreveu (FORSTER, 2005, p. 31). Um exemplo disso são as leituras que percebem sua obra como libelos humanistas. Essa visão parece mais um reflexo da imagem do intelectual do que de uma leitura mais atenta ao conteúdo de sua ficção. Peter Widdowson ilustra bem tal associação: “Qualquer que sejam os defeitos, fraquezas e contradições que possamos perceber na posição ideológica de Forster, [*Howards End*], por contê-las, ganha mais do que perde”⁵ (WIDDOWSON apud BRADSHAW, 2007, p. 151).

Em *Howards End*, no entanto, a discussão sobre valores caros à intelectualidade londrina, como ideais liberais e humanistas, aborda não a eficácia destas doutrinas, mas questiona a possibilidade de aplicá-las no início do século XX, uma época de grandes mudanças e dificuldades na Europa. Assim como em muitas obras do início do modernismo, a modernidade é vista de modo pessimista. A sátira que Forster emprega para discutir a confusão decorrente de certas crenças de intelectuais bem intencionados contribui para que ele seja visto de maneira contraditória. Isso porque ele, como intelectual engajado, foi, no decorrer do século XX, uma das vozes mais ativas na Inglaterra em favor da tolerância⁶.

Um dos textos que mais influíram na associação entre o valor ideológico e o estético acerca de Forster foi escrito, de acordo com Medalie (2007), na década de 1960. Nessa apreciação, Malcolm Bradbury distingue dois tipos de escritores: aqueles que contribuem para elevar os domínios e dimensões da arte; e aqueles cujo trabalho representa um apelo aos valores. Bradbury conclui sua observação da seguinte forma:

⁵ Whatever the flaws, weaknesses and contradictions we may perceive in Forster's own ideological position, [*Howards End*], by containing them, gains rather than loses.

⁶ Principalmente através da sua produção ensaística, Forster demonstra seu engajamento em questões como a guerra, e a situação colonial na Índia. Um de seus ensaios mais famosos em favor da tolerância está disponível em: http://www.skeptic.ca/EM_Forster_What_I_Believe.htm

Poucos tem sido os romancistas ingleses em nossa época que estabeleceram-se pela segunda função, mas E. M. Forster é certamente um deles. Ele tem servido como a personificação das virtudes sobre as quais escreve; ele tem nos mostrado sua função e seu destino; ele tem legado, para outros escritores e outros homens, uma herança viável⁷ (BRADBURY apud MEDALIE, 2007, p. 32-3).

Depreende-se pelo texto de Bradbury, ainda segundo Medalie (2007), que há certos tipos de escritores que fornecem arte, enquanto que, na outra categoria, Forster incluso, defendem-se valores. Outro problema identificado acima está na analogia entre leitores e herdeiros, pois dificilmente um herdeiro relaciona-se imparcialmente com a sua herança. Acreditamos que Medalie refira-se, nesse caso, a leitores-críticos. As noções de Bradbury, ao que parece, influenciaram as reescrituras de *Howards End* em nosso sistema literário.

O romance de Forster foi primeiramente traduzido por Ruy Jungmann, e publicado pela Ediouro, em 1993. Essa editora, especializada em edições de bolso, foi muito importante para a tradução de literatura estrangeira no país durante o século passado (HIRSCH, 2006, p. 104). A reescritura fílmica, dirigida por James Ivory, no ano anterior, fomentou o interesse em traduzi-lo para a nossa literatura. A apresentação do livro na contracapa faz a seguinte menção: “A obra foi levada às telas pelas mãos competentes do diretor James Ivory, com um elenco de primeira grandeza...” (Sem autoria, 1993). Devido às características desse tipo de edição, o espaço para notas introdutórias é bem limitado, existindo apenas breves referências ao escritor e sua obra. Entretanto, esses textos ilustram bem a influência de Bradbury, ao longo de pouco mais de três décadas:

Howards End, considerada pelos críticos a maior obra de Forster, é uma declaração de valores humanitários; sua caracterização sutil, misto de ironia e lirismo, humor e riqueza simbólica, tornaram-no um dos maiores romances da literatura inglesa (S/A, 1993).

O conceito de declaração como afirmação de valores humanitários condiz com as ideias de Bradbury sobre Forster. Contudo, justamente na apresentação

⁷ There have not been many English novelists of our own time who have established with us the second function, but E. M. Forster is certainly one of them. He has served as an embodiment of the virtues he writes about; he has shown us their function and their destiny; he has left, for other writers and other men, a workable inheritance.

dessa tradução, tal noção contradiz uma leitura concorrente, mais atualizada, que percebe em Forster grande ceticismo acerca desses valores aplicados na prática.

Em 2006, a editora globo publicou uma nova tradução do romance, realizada por Cássio de Arantes Leite. Essa nova reescritura apresenta um texto crítico mais próximo das discussões recentes sobre o autor no sistema inglês. A sinopse que acompanha o volume cita, por exemplo, que “as irmãs Schlegel, filhas de pai alemão que se naturalizou inglês, representam os ideais do humanismo, do ócio e da cultura do continente europeu [...]”. Porém, em seguida, esclarece que os “personagens se enredam em situações aparentemente imprevisíveis [...] que produzem desfechos fatais na vida de alguns deles” (S/A, 2006). Ou seja, mesmo que não explicitamente, a compreensão do trabalho de Forster sobre ideais nobres que, por ironia, resultam em reveses malfadados, é insinuada. O não uso de estratégias narrativas vanguardistas, questão sempre presente na fortuna crítica sobre Forster, também é abordada nesse texto. Essa é uma das principais controvérsias acerca do autor, e um fator de dificuldade para a crítica em posicioná-lo ao lado de modernistas, tais como Virginia Woolf e James Joyce.

É também nesta segunda tradução que se insinua a proposta de redimensionar Forster numa posição mais vantajosa do que a sugerida por Bradbury. Com este fim, Ricardo Lísias, o prefacista, sustenta um discurso de contra-argumentação a partir de um texto de Bradbury⁸, que classifica Forster como autor semi-realista. Lísias propõe enxergar em Forster não um autor deslocado no tempo, mas um “espírito mais comedido e precocemente inclinado a esquematizar um enredo proposto” (LÍSIAS, 2005, p. 12). Em seguida, o autor indica localizar Forster contíguo ao Modernismo, pois seu esquema de criação tem como um de seus fundamentos equiparar a função do leitor à do autor, um procedimento moderno. Os esforços de Lísias chegam a ser desnecessários, pois, se nos concentrarmos no exame de técnicas narrativas, como demonstraremos logo mais, percebemos que Forster é um escritor tão sofisticado quanto seus contemporâneos e sucessores.

Acreditamos que a questão dos valores apontada por Bradbury na ficção de Forster resulte de uma associação instantânea do autor com o engajamento em causas nobres. Pode-se ainda acrescentar que, enquanto membro do famoso grupo

⁸ BRADBURY, Malcolm. *O Mundo Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

de intelectuais de *Bloomsbury*, Forster tem sido considerado uma figura periférica. Sua participação no grupo deu-se principalmente porque seus integrantes eram remanescentes da sociedade *Cambridge Apostles*, do qual Forster fez parte quando ainda era estudante em Cambridge. A reunião dos ex-alunos formou uma entidade que se colocava contra as convenções e os valores vigentes na época vitoriana. De acordo com Medalie (2007), os *Apostles* tinham no filósofo G. E. Moore uma grande referência. Moore preconizava a busca do Bem como ponto de partida para o desenvolvimento do indivíduo, valorizava as relações humanas e a apreciação do belo. Esses preceitos, bastante resumidos aqui, e, frequentemente atribuídos também a Forster e sua obra, guiavam as discussões no *Apostles*, sendo posteriormente dimensionados pelo *Bloomsbury*. Porém, estudiosos como David Garnett e Joseph Bristow atestam a “marginalidade e a ambivalência” de Forster em ambos os grupos; junta-se a essa constatação a possibilidade da ficção de Forster, no que se refere à arte e a relações pessoais, ser lida mais como uma crítica dos valores de *Bloomsbury* do que um reflexo dele (MEDALIE, 2007, p. 36).

Goldsworthy Lowes Dickinson, filósofo e amigo de Forster, acreditava na ligação entre arte e boa conduta. Dickinson tinha como referência a Grécia Antiga, onde a identificação entre o bem e o belo era um elemento-chave nas expressões artísticas. Porém, Medalie afirma que essa identificação, para Forster, não seria aplicável ao século XX. Assim como outros modernistas, Forster percebia nas circunstâncias daquele século claros indícios de que a coesão social cedia espaço para a fragmentação. Portanto, é nessa perspectiva que o autor investiga o valor das relações humanas em *Howards End*. O mote de abertura do romance, “Junte apenas...” (FORSTER, 1993) ou “Ligue, simplesmente...”⁹ (FORSTER, 2006), sugere, possivelmente, a superação de barreiras sociais, estabelecidas mediante distinções de classe, gênero e sexo, as quais conduzem os conflitos da narrativa e que restringem ou impedem a liberdade dos indivíduos. No entanto, o romance de Forster mostra que o caminho para esta superação é árduo, penoso, e cujo resultado é imprevisível.

Como intelectual, Forster combateu a intolerância entre as diferenças e exerceu admirável engajamento em diversas causas. Por outro lado, como romancista, ele curiosamente inseriu a questão das “boas intenções” subjugada ao

⁹ Only connect...

contexto social, e que podem ter efeitos negativos. Essa característica é exemplificada por Medalie (2007, p. 38), com o caso da personagem Adela Quested de *Uma Passagem para a Índia* (1924), “um protótipo do universo de *Bloomsbury*” que procura aplicar seus valores num ambiente que lhe é resistente. A consequência para Adela é dramática, quase trágica, uma indicação do perigo de não se levar em consideração o contexto no qual se busca implementar certos ideais.

Vieira (1996, p. 141), ao analisar a abordagem de Lefevere sobre as reescrituras, afirma que a literatura não pode se dissociar da metaliteratura e da cultura, por haver forças extrínsecas atuantes que unem esses elementos. Seria interessante deter maior atenção nos motivos para a divergência entre os reescritores de Forster. Entretanto, nosso objetivo em levantar essa questão foi meramente o de demonstrar as condições em que Forster e sua obra têm sido transformados e recebidos por seus leitores profissionais. Contudo, é importante também verificar como o autor utilizou técnicas de composição comuns à estética modernista num romance estruturado de forma tradicional. Ou seja, a obra apresenta enredo bem definido, com começo, desenvolvimento e conclusão.

Em *Aspects of the Novel* (2005), a respeitada obra na qual Forster desenvolve férteis reflexões sobre a forma literária, podemos acessar de modo bastante claro alguns dos procedimentos empregados pelo autor na feitura de *Howards End*. No capítulo em que discorre sobre “padrão” e “ritmo” no romance, Forster destaca o trabalho de Henry James como exemplo de boa execução de padrão romanesco. Por padrão, o autor compreende um esquema prévio:

Tudo é planejado, tudo se encaixa: nenhum dos personagens secundários são apenas decorativos [...] eles são elaborados sobre o tema principal, eles funcionam. O efeito final é pré-estabelecido, desenvolve-se gradualmente para o leitor, e é completamente bem sucedido quando vem à tona. Detalhes da intriga podem ser esquecidos, mas a simetria criada é permanente ¹⁰ (FORSTER, 2005, p. 137).

A fluência e o empenho de James em criar este efeito são elogiados por Forster. No entanto, ele ressalta os problemas que surgem com tamanha rigidez,

¹⁰ Everything is planned, everything fits: none of the minor characters are just decorative [...] they elaborate on the main theme, they work. The final effect is pre-arranged, dawns gradually on the reader, and is completely successful when it comes. Details of the intrigue may be forgotten, but the symmetry created is endured.

como por exemplo, a pouca diversidade de tipos de personagens bem como o pequeno espaço reservado para o desenvolvimento dos mesmos.

Quanto a ritmo, Forster percebe-o como elemento que “costura” um todo narrativo aparentemente caótico, amorfo, como no caso da obra de Marcel Proust. O emprego do ritmo pode aparecer sob a forma de uma frase ou imagem recorrente e transformada no decorrer do texto. No romance *Em Busca do Tempo Perdido*, Forster (2005, p. 147) identifica uma frase, o trecho de uma sonata, que surge e desaparece na memória dos personagens (assim como na memória dos leitores) e que serve para orientar as idas e vindas da narrativa, bem como para conformar o seu ritmo.

Apesar de *Howards End* apresentar-se como um romance bem estruturado, em contraste ao que Forster percebe como uma narrativa “desordenada”, como seria para ele a obra de Proust, percebe-se o emprego de uma imagem recorrente no romance: referências náuticas como metáfora para espaços físicos. De certo modo, esse tipo de referência demonstra a sensação de instabilidade e insegurança do período eduardiano, basta traçarmos um paralelo entre essas imagens com o grande número de narrativas que tratam de adversidades, perdas e destruição em viagens marítimas como *A Odisséia*, de Homero, *Os Lusíadas*, de Camões, e *Moby Dick*, de Melville, para citar apenas alguns exemplos. Assim, em *Howards End*, se Londres é percebida como um lugar dinâmico, sem forma estável, em fluxo contínuo, Wickham Place, onde reside a família Schlegel, é comparada a uma represa ou estuário:

A casa onde moravam ficava em Wickham Place e era bastante tranquila, pois um elevado promontório de edificações a mantinha afastada da via principal. A sensação que se tinha era de um remanso ou, antes, de um estuário cujas águas fossem agitadas pelo mar invisível, para refluir num profundo silêncio enquanto as ondas lá fora ainda rebentavam ¹¹ (FORSTER, 2006, p. 28).

Em outra passagem significativa, o texto retoma outra metáfora náutica, cara à tradição ocidental, para descrever o ambiente em que se deu o velório de uma

¹¹ Their house was in Wickham Place, and fairly quiet, for a loft promontory of buildings separated it from the main thoroughfare. One had a sense of a backwater, or rather of an estuary, whose waters flowed in from the invisible sea, and ebbed into a profound silence while the waves without were still beating.

personagem. Essa imagem relaciona a igreja de um cemitério com uma nau (nave), análoga à Arca de Noé do Velho Testamento, cujo interior representa a única salvação quando toda a superfície da Terra vira mar:

Hora após hora a cena do enterro permaneceu sem um olho para testemunhá-la. Nuvens vagavam lá no alto vindas do oeste; ou talvez a igreja fosse uma nau, a proa elevada, singrando com toda a sua tripulação rumo ao infinito¹² (FORSTER, 2006, p. 115).

Essas metáforas aparecem por todo o romance de forma bem variada. Para dar mais um exemplo, o trecho a seguir descreve o estado de espírito da personagem Margaret Schlegel, frustrada em sua busca por uma nova casa, pois sua residência, Wickham Place, será brevemente demolida: “Deprimida com seu isolamento, viu não só casas e mobília como também a própria nau da vida deixando-a para trás, com gente como Evie e o sr. Cahill a bordo”¹³ (p. 183).

Através destes exemplos, percebemos que o autor utiliza uma técnica narrativa parecida com o que ele concebe para a conformação do “ritmo”, um recurso bastante destacado em sua análise de Proust. No entanto, esse recurso em *Howards End* parece mais relacionado com uma representação simbólica para a instabilidade e ansiedades do período eduardiano do que como elemento de configuração do ritmo no romance. Ainda assim, a adaptação de técnicas narrativas associadas pelo próprio autor à vanguarda literária do século XX coloca em evidência uma concepção de criação literária prudente, a qual procura articular o diálogo entre presente e passado ao passo que evita arriscar-se quanto às práticas artísticas do futuro: “Rejeitamos ser imobilizados pelo passado, porém não devemos tirar vantagem do futuro”¹⁴ (FORSTER, 2005, p. 151), conclui o autor em sua reflexão sobre o gênero romanesco.

¹² Hour after hour the scene of the interment remained without an eye to witness it. Clouds drifted over it from the west; or the church may have been a ship, high-prowed, steering with all its company towards infinity.

¹³ Depressed at her isolation, she saw not only houses and furniture but the vessel of life itself slipping past her, with people like Evie and Mr. Cahill on board.

¹⁴ We have refused to be hampered by the past, so we must not profit by the future.

2.2 A função do espaço em *Howards End*

Em *Howards End* (1910), o espaço é problematizado de modo que, algumas questões, como a “androgenização”, a invasão, o deslocamento, e a reconfiguração dos espaços na modernidade são tratadas explícita ou implicitamente, o que faz deste um elemento central para o romance. Na realidade, esta é uma característica marcante na obra do autor, pois como observa Marcia Landy (2007, p. 236), Forster faz uso do meio social e cultural para explorar a ligação dos personagens com a geografia e a paisagem (casas, universidade, pensões, estações de trem, etc.).

Segundo Edward Said (2011, p. 149), Lukács e Proust foram fundamentais para a noção de que o enredo e a estrutura do romance são constituídos de temporalidade. Devido a isso, a função do espaço nas narrativas tem sido pouco abordada pela crítica. Lukács (1965) discorre sobre narração e descrição, apontando-os como processos à disposição do escritor na configuração e na tessitura de um espaço público. Para o autor, estes processos revelam a maneira como se constitui um conteúdo sócio-histórico específico. Para exemplificar o seu ponto de vista, Lukács recorre aos romances *Ana Karenina* (1877), de Tolstoi, e *Nana* (1880), de Zola. Assim, a Rússia de Tolstoi, cuja revolução burguesa na época do romance ainda estava em curso, favorecia uma visão mais abrangente ao escritor, resultando num maior dinamismo através do recurso à narração. Zola, por outro lado, inserido no contexto da França pós-revolucionária e oprimida pela classe que chegara ao poder, tinha sua perspectiva embotada, que impedia de ver além das determinações históricas de seu tempo e a isso, Lukács relacionou o uso da descrição.

Os argumentos de Lukács sobre narração e descrição são tradicionalmente vistos como válidos no que se refere às obras analisadas. Porém, importantes estudos têm demonstrado que a perspectiva do autor precisa ser vista com reservas. Antônio Cândido (2004), por exemplo, percebe a descrição como uma forma de narração. O crítico brasileiro comenta sobre o romance *L'Assommoir* (1877), também de Zola, da seguinte forma:

[...] num romance naturalista, materialista por pressuposto, a descrição assume importância fundamental, não a modo de enquadramento ou de complemento, mas de instituição narrativa. É ela, de fato, que estabelece

como denominador comum a supressão das marcas de hierarquia entre o ato, o sentimento e as coisas, que povoam o ambiente e representam a realidade perceptível do mundo, a que o Naturalismo tende como parâmetro. (CANDIDO, 2004, p. 64).

Por seu turno, Said afirma que a constituição do romance moderno deu-se pela “narrativização da sociedade” incluindo, para isso, a acumulação e a diferenciação do espaço a ser usado para finalidades sociais (SAID, 2011, p. 140). Portanto, a negligência da crítica quanto a esse aspecto da narrativa parece-nos bastante curiosa. Trata-se de uma lacuna e este também foi um fator que influenciou na escolha por examinar este elemento no romance de Forster, bem como a constatação da importância da realocação espacial para o funcionamento de *Howards End* enquanto narrativa. A seguir, detemos nossa análise sobre esse aspecto.

Uma casa no subúrbio de Londres, no início do século XX, figura como ponto de encontro para os personagens do romance. O nome da casa, que dá título à obra, parece conotar que algo chegou ao fim (*End*). Ao que parece, a integração dos personagens sinaliza para uma nova conformação na sociedade inglesa. Quando pensamos que diferenças de classe têm um papel importante para o desenvolvimento da narrativa, acentua-se a noção de que o romance aborda o problema de uma sociedade em transformação, um processo imprevisível e sem retorno.

Desse modo, uma distinção entre os personagens por meio da classe social resultaria em dois grupos: os ricos, representados pelas famílias Schlegel e Wilcox; e os pobres, representados pelo casal Bast. Se acrescentarmos a essa diferenciação o fator ideológico (o conjunto de ideias que condicionam determinada visão de mundo), teremos a formação de três grupos: os Schlegels, atuando como membros da classe socialmente privilegiada e culta, versada em literatura, filosofia e política, e sensíveis à questão das diferenças de classes; os Wilcox, por sua vez, representam os membros da elite financeira cujo interesse está na prosperidade dos negócios, na acumulação de bens que elevaram sua posição social, e para quem não interessa qualquer alteração na situação de desigualdade entre as classes; e por fim, o casal Bast, destacando-se Leonard, funcionário de uma seguradora, interessado em aprimorar-se intelectualmente através do contato com a cultura erudita.

Leonard, segundo o narrador, “Situava-se no limiar mais extremo desse mundo abastado”, e desse modo, por muito pouco não fica de fora da narrativa, pois o narrador explicita categoricamente seu critério de seleção dos personagens: “Os muito pobres não nos interessam. São impensáveis, a serem abordados apenas pelos estatísticos ou o poeta” ¹⁵ (FORSTER, 2006, p. 68). É interessante observar aqui o diálogo irônico do narrador com as narrativas de seu tempo, muitas das quais ilustram grande preocupação com os “muito pobres”.

John Batchelor (2005, p. 123-48) classifica tais narrativas como literatura eduardiana. Essa tendência da literatura inglesa incorpora os romances de Forster até *Howards End* (1910). Seria um conjunto de obras publicadas entre o final do século XIX até aproximadamente a deflagração da Primeira Guerra Mundial. Essas narrativas têm em comum o fato de terem sido produzidas em um período histórico de transição, de profundas transformações econômicas, políticas e culturais por que passava a sociedade inglesa. Por literatura eduardiana, Batchelor entende um conjunto diverso de textos, tais como o estudo de crítica social *Degeneration* (1895) de Max Nordau, subgêneros literários como a ficção científica *The Time Machine* (1895), de H. G. Wells, romances de formação como *The Edwardians* (1930), de Vita Sackville-West (esse último cronologicamente bem distante), dentre inúmeros outros. Considerando a exclusão dos “muito pobres” em *Howards End*, evoca-se ironicamente um dos temas mais recorrentes das obras eduardianas: a situação da população pobre londrina.

Um breve exame dos títulos de algumas obras do período demonstra que o tema era comumente abordado por meio da imagem do “abismo”. É o que notamos com *From the Abyss* (1902), de C. F. G. Masterman e *The People of the Abyss* (1903), de Jack London. *Tono-Bungay* (1909), de H. G. Wells, e o próprio romance de Forster aqui em questão também recorre a esta imagem. Isso acontece da seguinte forma: aparentemente excluídos de *Howards End*, os muito pobres são constantemente trazidos à lembrança com referências ao “abismo”. A fala da personagem Margaret Schlegel exemplifica bem essa referência: “Na noite passada, quando conversávamos aqui junto ao fogo, comecei a pensar que a própria alma do

¹⁵ stood at the extreme verge of gentility [...] We are not concerned with the very poor. They are unthinkable, and only to be approached by the statistician or the poet.

mundo é econômica, e que o abismo mais profundo não é a ausência de amor, mas a ausência de dinheiro”¹⁶ (FORSTER, 2006, p. 84).

A atitude dos personagens de classe social privilegiada em relação aos pobres, no romance, varia entre duas posições. De um lado, a total indiferença dos Wilcox e, por outro, a solidariedade e o medo por parte das irmãs Helen e Margaret Schlegel. A classe social, portanto, aparece como elemento delineador de verdadeiras castas. Casta¹⁷ é um termo interessante para ilustrar o conflito de classes na narrativa, pois implica tanto estratificação quanto um sentido de castidade (pureza). Ou melhor, conota também a ideia de não-mistura, não-cruzamento, como estabelecia as convenções e coerções sociais da sociedade inglesa da época. Desse modo, “Only connect...”, a frase de abertura antes do início da narrativa torna-se bem significativa ao final do enredo.

Para Mieke Bal (1999, p. 133), pode-se definir lugar (*place*) como a posição topológica na qual os personagens (*actors*) situam-se e onde os eventos acontecem. Essa é uma noção física de lugar. Já o termo espaço (*space*), Bal define como um lugar em relação à forma pela qual este é percebido, podendo esse foco de percepção ser tanto um personagem quanto uma fonte anônima (que não seria necessariamente um narrador). Portanto, o espaço na narrativa implica determinado ponto de vista. Há ainda a distinção entre espaços interno e externo. Na perspectiva de Bal, o espaço interno pode ser representado pelo interior de uma casa, o que envolve uma relação dialética com o exterior, ou espaço externo. Estas noções de espaço podem funcionar simbolicamente como representações de segurança, insegurança, liberdade ou confinamento. Ambos também funcionam como quadro (*frame*), o espaço no qual se situam ou, precisamente, no qual não se situam as personagens (BAL, 1999, p. 134).

Os espaços internos, em *Howards End*, quando situados em residências (espaço privado), representam segurança e *status* social: os personagens ricos

¹⁶ Last night, when we were talking up here round the fire, I began to think that the very soul of the world is economic, and that the lowest abyss is not the absence of love, but the absence of coin.

¹⁷ O sistema de castas refere-se à organização social estratificada que divide a sociedade hindu na Índia. Segundo o *Penguin Dictionary of Sociology* (2006), o principal critério para a segregação em castas é o de pureza étnica, sendo os indivíduos de *status* social mais baixo considerados “intocáveis”. Isso indica que naquela sociedade os intocáveis são os menos puros. Observa-se também a crescente utilização do termo casta para designar a estratificação de grupos étnicos. Vale ressaltar que usamos o termo no sentido de construção de segregação social, não exatamente no sentido original.

deslocam-se ou acumulam casas no decorrer da narrativa. Porém, quando situam-se em locais públicos, como salas de concerto, por exemplo, o espaço é descrito pelos personagens como opressivo (FORSTER, 2000, p. 32). Tal sentimento advém, provavelmente, da proximidade entre as classes “permitida” nestes espaços, uma vez que Leonard Bast e as irmãs Schlegel encontram-se pela primeira vez num lugar como este. Considerando o cenário urbano de Londres como espaço externo no romance de Forster, nota-se a descrição de um espaço em metamorfose contínua. As mudanças rápidas no panorama da cidade relacionam-se com um novo ritmo de transformações, ditado pelo contexto sócio-histórico.

Num estudo clássico sobre uma obra de nossa literatura, Antonio Candido (1974/2002, p. 51-76) analisa o romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, estabelecendo como elemento básico para a compreensão da obra uma relação triádica entre ricos e pobres divididos em dois pólos antagônicos, e equiparados pelo substrato “animal em comum” (p. 65). O esquema pode ser assim visualizado: ricos x pobres /animal. Candido tem por objetivo apresentar uma análise alternativa à de Affonso Romano de Sant’Anna (1973), cujo esquema aborda a obra de Azevedo estabelecendo uma oposição binária: Cortiço – Conjunto Simples (= Natureza) x Sobrado – Conjunto Complexo (= Cultura). Segundo Candido, a abordagem dicotômica feita por Sant’Anna é insuficiente no tocante aos problemas de ordem social mencionados.

A redução à animalidade, que não distingue ricos de pobres, advém de uma das características das obras naturalistas: o enfoque dado às funções fisiológicas dos personagens. Uma visão estruturalista como a de Sant’Anna, ilustra bem algumas relações, como a que opõe portugueses e brasileiros, brancos e negros. No entanto, a análise de Cândido sugere com seu esquema uma leitura que redefine, por exemplo, aspectos étnicos que aparentemente separavam portugueses e brasileiros na obra de Azevedo. Para o crítico, em *O Cortiço*, é branco o indivíduo que pertence à classe dominante, e são negros todos aqueles (brancos, negros, mestiços) cuja força de trabalho é explorada de modo a figurar como escravos naquela estrutura social. Sendo assim, a proposta de uma abordagem triádica na análise do romance permite que se leve em consideração aspectos complexos, que não se enquadrariam apenas em oposições binárias.

Se aproveitarmos o esquema de *Cândido*, observando as devidas proporções, para aplicarmos a *Howards End*, teríamos uma divisão análoga entre ricos e pobres. Porém, o elemento de base, em comum entre ricos e pobres, seria formado por uma complexa redefinição dos gêneros sexuais, que, no romance de Forster, teriam tido sua tradicional dualidade revista de modo a tornar-se uma (andrógina) como demonstraremos a seguir. Sendo assim, duas questões destacam-se quando analisamos o espaço em *Howards End*. A primeira sinaliza para a visão de que traços dos gêneros sexuais são transferidos para o espaço de residências, o que, de certo modo, indica um curioso processo de “androgenização” dos espaços. A segunda aponta para o processo de rápidas transformações do cenário urbano londrino no início do século passado, o qual, acreditamos, relaciona-se com a percepção de mudanças irrevogáveis na estrutura social inglesa. Discorremos sobre esses dois processos a seguir.

2.3 O espaço e a ambiguidade dos gêneros

Um exemplo de ambiguidade apontada no romance encontra-se na dinâmica de encontros e desencontros, relações amorosas e rivalidades, amizade e desentendimentos que liga Schlegels e Wilcox, e conduz à herança da casa *Howards End*. David Bradshaw (2007, p. 151) demonstra que as análises do romance de Forster destacam bastante a relação entre essas famílias como elementos antitéticos, ou como oposição comparável à tradicional divisão dos gêneros feminino e masculino. O contraste repousaria na visão de mundo destes dois núcleos: Schlegels representariam uma atitude politicamente liberal, culta e idealista enquanto os Wilcox seriam o reflexo da índole conservadora, inculta e pragmática da burguesia inglesa. A origem germânica da família Schlegel seria um indício revelador de seu contraste com os Wilcox.

Bradshaw (2007), no entanto, argumenta que tal leitura não se sustenta quando personagens de origem menos privilegiada figuram no enredo, como o casal Leonard e Jackie Bast. Em alguns trechos, as irmãs Schlegel deixam transparecer o mesmo elitismo e arrogância que os Wilcox. A passagem, na qual Jackie Bast direciona-se à residência dos Schlegels para saber se Leonard encontrava-se ali ilustra bem esse paradoxo. Helen e Margaret divertem-se com as roupas e com a

fala de Jackie, passando a chamá-la de sra. Lanolina (referência ao modo que a personagem pronuncia o nome do marido: “Len”). O narrador também apresenta a personagem de modo depreciativo: “A sra. Lanolina erguera-se do abismo, como um tênue odor, como passinhos de duende, contando sobre uma vida em que o amor e o ódio haviam se putrefeito”¹⁸ (p. 143). A leitura de Bradshaw, portanto, alerta para a necessidade de cautela quando se examina o romance de Forster.

Uma passagem interessante quanto à questão dos gêneros é quando Ruth Wilcox apresenta a seguinte opinião para Margaret Schlegel: “Quase chego a pensar que se esqueceu de que é uma jovem”¹⁹ (FORSTER, 2006, p. 97). O trecho traduzido esclarece imediatamente o mal-entendido. No texto original, porém, a passagem sugere ambiguidade. Ao desenrolar da conversa, Margaret aparentemente esclarece o que a amiga realmente expressava – Ruth contorna o mal-entendido concordando que se referia a pouca idade da outra (29 anos). O motivo maior para a hesitação quanto ao sentido do trecho decorre do fato de que a personagem em questão apresenta traços que destoam de uma imagem feminina tradicional, como veremos mais adiante.

Discutir aspectos ambíguos da obra de Forster já resultou em análises que percebiam em tal característica o reflexo das limitações do autor. Mais recentemente, tais aspectos têm sido atrelados à complexidade das questões tratadas em sua obra. Um exemplo disso está na controvérsia sobre o tratamento dos gêneros sexuais em Forster.

Personagens femininas de Forster, como Margaret Schlegel, já foram consideradas as heroínas mais bem construídas da literatura inglesa (GOLDMAN, 2007, p. 120). Tal atributo fez com que o autor contasse não apenas com grande prestígio entre o público leitor feminino, como também levou à visão de que sua própria escrita parecia feminina, como afirma A. N. Monkhouse (apud GARDNER, 2002, p. 123). No entanto, com o advento de novas leituras, principalmente pela crítica feminista na década de 1970, passou-se a identificar fortes traços de misoginia nos romances do autor, o que direcionou opiniões como as de Elaine

¹⁸ Mrs. Lanoline had risen out of the abyss, like a faint smell, a goblin footfall, telling of a life where love and hatred had both decayed.

¹⁹ I almost think you forget you're a girl.

Showalter, para quem Forster representa as mulheres como imagem do campo inimigo (GOLDMAN, 2007, p. 121). Para J. H. Stape, tanto essa visão quanto a ideia de que o autor seria inábil em construir enredos com relações heterossexuais convincentes coincidem com a revelação póstuma sobre a homossexualidade do escritor (apud GOLDMAN, 2007, p. 129).

O romance *A Mais Longa Jornada* (1985) é exemplar no tocante à controvérsia sobre a misoginia em Forster. Nesse romance de formação, o autor narra a história de Rickie, um aspirante a escritor recém formado em Cambridge. A postura defensiva dos personagens masculinos em relação às mulheres ampara-se na premissa de que o casamento representa o fim dos fortes laços de amizade entre eles, como podemos perceber através do diálogo de dois personagens: “‘Só uma coisa: que se danem as mulheres’ ‘Tem toda razão. É horrível quando nossos amigos ficam noivos’” (FORSTER, 1985, p. 91).

Rae H. Stoll (1995) analisa essa característica na obra em questão. No entanto, em *Howards End*, a situação de desvantagem da mulher na sociedade figura como um dos males da estrutura social de então. Nesta, mesmo quando independentes financeiramente, as mulheres são alvo de expectativas quanto a um comportamento aceitável, o que bem ilustra o machismo como elemento constituinte da sociedade. Neste sentido, percebemos um discurso de contestação, positivo em relação à causa feminina.

No trecho abaixo, é notável a ambiguidade com que os gêneros são discutidos em *Howards End*. Margaret pondera sobre a incorporação de traços masculinos e femininos pelo espaço de residências:

Suponho que a nossa seja uma casa feminina e a pessoa deve simplesmente aceitar o fato [...] não quero dizer que esta casa esteja cheia de mulheres. Estou tentando dizer algo mais inteligente. Quero dizer que foi inapelavelmente feminina mesmo no tempo de papai [...] nossa casa tem que ser feminina, e tudo que podemos fazer é evitar que seja efeminada. Do mesmo modo que uma certa casa, que poderia mencionar, mas não vou, parece inapelavelmente masculina, e tudo que seus moradores podem fazer é evitar que seja bruta²⁰ (FORSTER, 2006, p. 66).

²⁰ I suppose that ours is a female house and one must just accept it [...] I don't mean that this house is full of women. I am trying to say something much more clever. I mean it was irrevocably feminine, even in father's time [...] it must be feminine, and all we can do is to see that it isn't effeminate. Just as

Somam-se à percepção de Margaret, que compreende a casa dos Wilcox (Howards End) como um espaço masculino, indícios de que aquela família traz no nome uma representação simbólica do universo masculino. O termo “Will”, segundo o dicionário *Randon House Webster* (2001), indica o seguinte: 1) a faculdade de ação consciente e deliberada; 2) o poder de escolher e decidir. Já o segundo termo do nome, “cox”, é homófono de “cocks”, uma referência fálica na língua inglesa. De acordo com o narrador, os Wilcox “Tinham o espírito colonial e estavam sempre à procura de algum lugar onde o homem branco pudesse carregar seu fardo sem ser observado” ²¹ (p. 239). De fato, além de serem maioria, os homens dessa família cumprem funções claramente ligadas à noção de homem como motor da civilização moderna.

Se considerarmos o deslocamento de um quadro predominantemente masculino em Howards End, a casa de campo, para um quadro feminino, quando as irmãs Schlegel herdaram-na e passam a habitá-la, percebemos uma espécie de “androgenização” do espaço, caso sigamos o ponto de vista da personagem Margaret.

Posteriormente, descobrimos que antes de ser um espaço masculino, a casa havia pertencido a mulheres, antepassadas de Ruth (FORSTER, 2000, p. 234). Ou seja, o processo de “androgenização”, ou, possivelmente, de hibridização dos gêneros sexuais metaforizado no espaço pode sugerir, segundo Elizabeth Langland (1990, p. 253), uma superação da tradicional oposição entre masculino e feminino. Langland (1990), em seu estudo sobre os gêneros em *Howards End*, discute a influência da orientação sexual do autor na obra. Langland argumenta que Forster, possivelmente levado pelas circunstâncias de sua homossexualidade e da não aceitação desta pela sociedade, compôs em *Howards End* uma “radical política de sexos”, favorável a uma conjuntura mais igualitária entre os sexos e os gêneros.

Há evidências no romance que reforçam essa discussão. Após a morte de Ruth Wilcox, Howards End é esvaziada e permanece no “limbo” por quase toda a narrativa. No entanto, como observa Margaret, a nova residência dos Wilcox

another house that I can mention, but won't, sounded irrevocably masculine, and all its inmates can do is to see that it isn't brutal.

²¹ They had the colonial spirit, and were always making for some spot where the white man might carry his burden unobserved.

também “sugeria homens” (FORSTER, 2006, p. 196), o que confirma a alegorização do universo masculino através daquela família. Percebemos então que, ao contrário do que ocorre em obras naturalistas, como *O Cortiço*, no qual o ambiente influencia os indivíduos, em *Howards End*, os gêneros dos personagens transformam os espaços. Um processo de configuração semelhante ao que concebe Michel de Certeau (1994). Segundo o autor, o espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada. Disso se pressupõe que um lugar torna-se espaço mediante a ação dos indivíduos que o transformam, ou seja, “o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1994, p. 202).

No início da narrativa, a mansão Howards End é vista por Helen Schlegel, convidada dos Wilcox, cujas impressões são descritas numa carta à irmã, Margaret:

Por que imaginamos telhados triangulares, beirais ondulantes e um jardim cheio de trilhas cor de gema? Acho que simplesmente porque os associamos a hotéis caros – a sra. Wilcox deslizando com lindos vestidos por longos corredores, o Sr. Wilcox intimidando carregadores etc. Nós, mulheres, somos tão injustas [...] O ar aqui é delicioso. Mais tarde ouvi o som de bolas de críquete, e olhei para fora outra vez, e lá estava Charles Wilcox praticando; gostam de todo tipo de jogo²² (FORSTER, 2006, p. 24).

Segundo Bal (1999, p. 142), focalização seria a relação entre a apresentação de elementos na narrativa e a visão por meio da qual tais elementos são apresentados. A autora cunha esse termo para diferenciá-lo de conceitos semelhantes (como “ponto de vista” ou “perspectiva narrativa”) que não tratam de questões como a identidade da voz que verbaliza determinada visão, como é o caso de sua perspectiva para o termo focalização. No trecho acima, percebemos a conscientização de uma voz feminina (Nós, mulheres), comunicando a uma leitora (Margaret) sua visão de um espaço masculino. Primeiramente, a personagem surpreende-se com a simplicidade do local. Havia imaginado um lugar mais imponente e opressivo (alude-se ao Sr. Wilcox intimidando carregadores) e, no entanto, como constata, trata-se de um lugar onde o ar é puro e cujos habitantes

²² Why did we settle that their house would be all gables and wiggles, and their garden all gamboge-coloured paths? I believe simply because we associate them with expensive hotels – Mrs. Wilcox trailing in beautiful dresses down long corridors, Mr. Wilcox bullying porters, etc. We female are that unjust. [...] The air here is delicious. Later on I heard the noise of croquet balls, and looked out again, and it was Charles Wilcox practicing; they are keen on all games.

gostam de praticar esportes. Tais características positivas relacionadas ao universo masculino conduzem a uma forte atração por aquele universo.

A atração de Helen, porém, atrela-se a uma dinâmica de poder entre os sexos. A personagem sente-se seduzida pelo sexo oposto (toda a família Wilcox), e, inicialmente, concede não opor-se deliberadamente à visão de mundo deles, que são contra o sufrágio feminino e não acreditam na possibilidade de um mundo mais igualitário. Entretanto, Helen concebe para si uma posição de igualdade perante os homens, como podemos perceber em outra carta à irmã, na qual ela conta: “Vivemos como galos de briga”²³ (FORSTER, 2006, p. 26). Ou seja, sua atração pelo mundo dos Wilcox implica em participar dele em pé de igualdade.

David Lodge (2000, p. xvi) lembra que as irmãs Schlegel gozam de uma independência incomum para mulheres solteiras da época. É na perspectiva de mulher financeiramente independente (as irmãs herdaram a fortuna dos pais), que Helen rompe os laços com aquele universo após o envolvimento frustrado com Paul Wilcox, o caçula da família. Posteriormente, a personagem declara não existir homem forte o suficiente para dominá-la.

Em determinado momento do romance, Helen engravida acidentalmente de Leonard Bast, e faz disso um segredo para todos. Ela muda-se para a Alemanha, por acreditar que sua situação de mãe solteira seria algo que a sociedade inglesa não perdoa. Sua dissidência social é também sexual, uma vez que a personagem passa a morar no exterior com uma jornalista italiana.

Já Margaret tem o primeiro laço estabelecido com a família Wilcox por meio da amizade com Ruth. Essa relação firma-se através da admiração entre duas mulheres muito diferentes e de uma forte atração. Esse aspecto pode ser observado através do pensamento de Margaret:

Seria a sra. Wilcox uma dessas pessoas decepcionantes [...] que acenam com a intimidade para depois tomá-la de volta? [...] Quando paixão física está envolvida, há um nome preciso para tal comportamento – flerte –, e se for levado longe demais é punível por lei. Mas nenhuma lei – nem mesmo a opinião pública – pune alguém que corteje por amizade, embora a dor surda que elas infligem, a sensação de desorientação e cansaço, possa ser

²³ We live like fighting-cocks [...]

igualmente intolerável. Seria ela uma dessas pessoas? Margaret temeu que sim, no início²⁴ (FORSTER, 2006, p. 104).

Acima, como podemos observar, a reflexão sobre a amizade entre as duas, que mescla a voz do narrador com o pensamento de Margaret, torna-a ambígua. Como não se declara a existência de paixão física entre as duas personagens, demonstra a consciência de que, caso existisse, poderia ser punida por lei. Essa consciência, reveladora de seu processo mental, demonstra uma preocupação comum aos homossexuais da época de Forster. O estabelecimento de leis que puniam aquela orientação conduziu à crença de que os romances de Forster seriam povoados de personagens homossexuais mascarados em personagens femininos (GOLDMAN, 2007, p. 133). Essa opinião, pouco produtiva, pois torna o universo literário superficial, tem sido contestada, pois de acordo com Goldman (2007, p. 135), a representação da mulher que o autor de *Howards End* propõe seria muito sofisticada para uma compreensão tão redutora.

O próprio Forster demonstra ter uma noção bem clara de que a constituição do gênero romanesco, em sua época, delimitava a circulação pública apenas de narrativas cujo enredo figurasse relações heterossexuais, como podemos ver no trecho a seguir:

Se você pensar no romance de modo vago, você imagina um interesse amoroso – de um homem e uma mulher que desejam unir-se e quem sabe obter êxito. Se você pensar na sua própria vida, ou num grupo de indivíduos, você fica com uma impressão bem diferente e mais complexa²⁵ (FORSTER, 2005, p. 62).

A representação da mulher em *Howards End*, especificamente através das personagens Margaret e Helen, também articula uma imagem como algo semelhante a uma obra de arte, como veremos a seguir. Isso pode conotar tanto

²⁴ Was Mrs. Wilcox one of the unsatisfactory people [...] who dangle intimacy and then withdraw it? [...] When physical passion is involved, there is a definite name for such behaviour – flirting – and if carried far enough it is punished by law. But no law – not public opinion even – punishes those who conquette with friendship, though the dull ache that they inflict, the sense of misdirected effort and exhaustion, may be as intolerable. Was she one of these? Margaret feared so at first.

²⁵ If you think of a novel in the vague you think of a Love interest – of a man and woman who want to be united and perhaps succeed. If you think of your own life in the vague, or of a group of lives, you are left with a very different and a more complex impression.

aspectos positivos quanto negativos. Outro aspecto importante é a “imagem” de uma mulher não apenas emancipada financeiramente, mas livre para expressar as idiossincrasias do próprio desejo, como podemos constatar neste trecho: [Margaret] “Odiava a guerra e gostava de soldados – uma de suas inconsistências inofensivas”²⁶ (p. 233). Ou seja, a personagem é apresentada como foco de onde a imagem do homem é “fetichizada”.

Margaret, após a morte de sua amiga, aproxima-se de Henry Wilcox, correspondendo ao interesse do personagem em não permanecer viúvo. Ao mencionar Ruth ou *Howards End*, Margaret percebe que Henry é evasivo, evita falar. É somente no fim da narrativa que a personagem é informada sobre o desejo de Ruth em legar a casa de campo para ela. Nesse sentido, o romance de Forster pode ser lido como uma saga feminina que aborda a transferência da propriedade entre mulheres sem laços de sangue. Porém, consoante aos ditames da estrutura social burguesa, esta transferência necessita do intermédio de uma de suas instituições mais tradicionais (casamento) para completar-se.

Após o pedido de casamento de Henry, Margaret relembra a ocasião da seguinte forma:

Vendo em retrospectiva, o incidente a desagradou. Foi isolado demais. Se um homem não é capaz de chegar gradualmente à paixão, pode, em todo caso, dela sair gradualmente, e ela havia esperado, após sua aquiescência, por uma troca de palavras gentis. Mas ele se afastara como que envergonhado²⁷ (FORSTER, 2006, p. 217).

De maneira semelhante à decepção de Helen quanto a seu caso com Paul, Margaret também se desaponta com Henry. Entretanto, diferente de Helen, Margaret prolonga a relação e une-se à família Wilcox. Em algumas passagens, percebemos uma grande consciência dos papéis sexuais por parte da personagem: “Ela bancava a garota, até que fosse capaz de reconstruir sua fortaleza”²⁸ (p. 284), informa o

²⁶ She hated war and liked soldiers – it was one of her amiable inconsistencies.

²⁷ On looking back; the incident displeased her. It was so isolated. If a man cannot lead up to passion he can at all events lead down from it, and she had hoped, after her complaisance, for some interchange of gentle words. But he hurried away as if ashamed.

²⁸ She played the girl, until he could rebuild his fortress.

narrador na ocasião da festa de casamento da filha de Henry, Evie Wilcox. Nesse momento é revelado um antigo caso extraconjugal de Henry com Jackie Bast. A traição ocorrera quando Henry era casado com Ruth. Margaret reage diplomaticamente, perdendo-o de pronto, pois aos seus olhos a natureza humana não deveria estar condicionada a convenções sociais. Henry, por outro lado, é um personagem preso a tais convenções. Desse fato, decorre o desvelamento do caráter machista do personagem: “Teria preferido vê-la prostrada com o golpe, ou mesmo furiosa. Contra a maré de seu pecado fluíu o sentimento de que não era inteiramente feminina”²⁹ (p. 282).

Ao perceber que sua conduta não foi contestada por Margaret, Henry passa a vê-la como um ser pouco feminino. A personagem, porém, cada vez mais apresenta feições que destoam de uma imagem feminina tradicional. Um exemplo disso está na exposição de seus desejos na narrativa, como a seguinte referência de sua atração por um dos empregados de Henry: “Margaret fitava intensamente o mordomo. Ele, como um belo jovem [...]”³⁰ (p. 285). Desse modo, para a personagem, o casamento não parece significar completude sexual, e sim uma paradoxal (e inconsciente) busca por abrigo. O paradoxo está no fato de Margaret ser financeiramente independente.

Ao refletir poeticamente sobre a intimidade dos espaços, Gaston Bachelard (1978, p. 201) afirma que a casa “é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem [...] Sem ela, o homem seria incompleto”. De maneira semelhante, a busca da personagem Margaret por abrigo relaciona-se fortemente com sua disposição contrária à fragmentação “amorfa” do espaço londrino, quando declara odiar o fluxo de Londres, o qual seria o “epítome” do que a civilização tinha de pior (FORSTER, 2000, p. 156). A residência em que a família Schlegel sempre residira integrava um conjunto de casas que estavam para ser destruídas. No lugar, seriam erguidos prédios mais modernos. Essa é uma questão importante de nossa discussão posterior sobre as transformações do espaço externo na Londres retratada no romance.

²⁹ He would have preferred her to be prostrated by the blow, or even to rage. Against the tide of his sin flowed the feeling that she was not altogether womanly.

³⁰ Margaret looked intently at the butler. He, as a handsome you man [...]

Antes, retomando a discussão sobre Schlegel e Wilcox, o confronto final entre eles se dá ao descobrirem a gravidez de Helen. Ao perceber a atitude conservadora de Henry contra sua irmã, pois para ele, a presença dela em *Howards End* significava uma desonra para a memória de Ruth, Margaret constata que suas concessões, feitas durante o casamento, resultaram na traição de seus princípios. Após ser confrontado, quando Margaret argumenta que ele não teria idoneidade moral para julgar sua irmã, Henry.

A ligação entre Helen e Leonard através de um filho pode ser vista como a representação de uma ruptura, o desafio a um tabu, e ainda, uma invasão de espaço. Bal (1999, p. 134) argumenta que o horror causado pela invasão de espaço decorre do medo da destruição. A autora exemplifica essa função simbólica das narrativas com o estupro. Geralmente, narrativas que tratam da tomada de espaços utilizam o estupro alegoricamente, demonstrando o quanto o racismo, o preconceito de classe social e a violência sexual estão entrelaçados. Em *Howards End*, tais elementos são rearranjados e a atitude violenta de Charles Wilcox, então enteado de Margaret, resulta na morte de Leonard no interior da casa.

Em seguida, a prisão de Charles coloca-o, a exemplo de Helen, à margem da sociedade. Esse rearranjo, inconcebível para Henry, leva-o a adoecer, e contribui para que ele reavalie seus conceitos e volte atrás, não apenas permitindo a presença de Helen em *Howards End* bem como realizando finalmente o desejo de sua falecida esposa: transfere a posse da casa para Margaret.

No entanto, a morte de Leonard coloca em evidência a rígida estratificação social inglesa. Percebemos que tal estratificação equipara classes sociais à noção de raças, cuja união é percebida como tabu inaceitável, pois envolve a ocupação ou invasão de um espaço até então bem delimitado, cerceado segundo as prerrogativas de classe.

2.4 O espaço como elemento de separação e integração

Em *Howards End*, o narrador enfatiza bastante a distinção entre classes sociais. Leonard Bast, como representante da classe trabalhadora, circula pelo mesmo espaço que os indivíduos da classe alta londrina devido ao seu interesse

pela cultura erudita. O primeiro contato entre o personagem e as irmãs Schlegel acontece durante um concerto de Beethoven. É interessante observar esse sobrenome. Fica evidente na narrativa a referência aos filósofos August e Friedrich Schlegel, irmãos e figuras históricas do romantismo alemão. Os irmãos Schlegel, como se sabe, foram figuras centrais para a “Escola Romântica” (SAFRANSKI, 2010), que se estabeleceu na Alemanha após o movimento *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto) responsável, segundo Martin Fontius (2002, p. 145), pela “onda patriótica de ser ‘genuinamente alemão’”.

Assim, parece-nos oportuno identificar na construção de personagens fictícios que repercutem figuras históricas, a estratégia utilizada por Forster para discutir conflitos de classes, pois, segundo Benedito Nunes (1978), foi devido à força das classes sociais, na época transicional em que se deu o Romantismo, que se iniciou “o efeito ideológico, distorsivo e encobridor das posições e dos interesses”, adensando-se “as relações possessivas da moral e do casamento”, e “a estrutura social emergente dessas mudanças torna-se menos móvel” (NUNES, 1978, p. 55). Ao fazermos associações a esses princípios, podemos dizer que a conscientização de setores sociais marginalizados sobre sua situação, a opressão que brota de algumas convenções sociais e a possibilidade de se desafiar tais convenções apenas quando amparado pela segurança financeira são temas centrais em *Howards End*.

Essa situação pode ser vista através de Leonard, que percebe Margaret e Helen mais como seres fictícios do que reais: “eles, para o jovem, eram habitantes do romance, e deviam ater-se à aresta a qual os circunscrevera, retratos proibidos de deixar suas molduras”³¹ (FORSTER, 2006, p. 152). Esse ponto de vista do personagem torna-se muito significativo quando o relacionamos com sua posição social. O mundo das Schlegel, portanto, parece tão inacessível que ele o dimensiona na ficção, nos domínios da arte.

Como mais um elemento ambivalente em *Howards End*, é importante observar que essa equação das personagens Schlegel como objetos artísticos não é exclusivo do ponto de vista de Leonard. Tibby, irmão de Margaret e Helen, por

³¹ [...] they to him were denizens of Romance, who must keep to the corner he had assigned them, pictures that must not walk out of their frames.

exemplo, relembra da ocasião de sua última conversa com Helen. Em sua opinião, Helen se excedeu ao levar o casal Bast ao casamento de Evie Wilcox. A reação de Helen a tal observação tem um efeito plástico: ela arregala os olhos e põe a mão sobre a boca. No momento exato de tal evocação, a imagem de Helen é “absorvida” por outra semelhante: a estátua de Virgem Maria, a qual Tibby observa no caminho para casa (FORSTER, 2000, p. 218). Essa associação entre personagens e objetos de arte será aproveitada posteriormente por diretores de cinema, resultando numa das características mais marcantes dos filmes de herança, gênero no qual se inserem cinco adaptações das obras de Forster.

Livros, literatura e conversa inteligente são alguns elementos com os quais o personagem Leonard Bast procura se identificar. No âmbito do romance, há um tratamento desses elementos – que generalizamos com o termo “cultura” – orientado pela contradição. A contradição do termo estaria na ideia de cultura como uma “força integradora”. Apesar de, aparentemente, integrar indivíduos de classes sociais distintas, como percebemos no caso de Leonard e Schlegels, a ideia de integração é, ao mesmo tempo, um procedimento arriscado. O risco é temido principalmente pela personagem Margaret Schlegel, quem primeiro travou diálogo com Leonard. O narrador pondera que, para Margaret

[...] a cultura funcionara, mas ao longo das últimas semanas ela tivera dúvidas se humanizava a maioria, tão separado e separador é o abismo que se estende entre o homem natural e o filosófico, tantos foram os bons sujeitos que se arruinaram ao tentar cruzá-lo³² (FORSTER, 2006, p. 144).

Podemos perceber acima uma distinção entre instruídos (*philosophic man*) e não-instruídos (*natural man*), separação que parece intransponível, pois como sugere o narrador, a tentativa de ascender ao grupo dos instruídos pode levar à ruína. Tal observação antecipa em parte o desfecho do romance.

Ao analisar a contradição da ideologia, Peter Bürger (2008) utiliza as reflexões de Marx sobre religião – que não deixa de ser um traço da cultura – e essa análise pode nos auxiliar na compreensão do modo contraditório com que a cultura é discutida no romance de Forster. Bürger refere-se à função social da religião e

³² [...] culture had worked in her own case, but during the last few weeks she had doubted whether it humanized the majority, so wide and so widening is the gulf that stretches between the natural and the philosophic man, so many the good chaps who are wrecked in trying to cross it.

afirma que esta é contraditória, pois “alivia a existência na miséria, na medida em que permite a experiência de uma ‘felicidade ilusória’, mas, com isso, ao mesmo tempo, impede a produção da ‘verdadeira felicidade’” (BÜRGER, 2008, p. 30). O autor discute a questão da contradição da ideologia de forma mais profunda, que no escopo deste trabalho torna-se impossível adentrar. Porém, de modo semelhante, a função da cultura em *Howards End* sinaliza para uma força contraditória, que tanto integra quanto separa os indivíduos, uma vez que estaria atrelada à função social, precisamente, ao conflito de classes.

Se Leonard contempla e admira o universo cultural das irmãs cultas e, progressivamente, liga-se a elas, é exatamente por intermédio delas que ele cai dentro do abismo de que tanto fala o narrador. As irmãs são informadas por Henry Wilcox de que a empresa na qual Leonard trabalha irá falir em breve. Henry sugere a mudança de emprego antes que Leonard fique desempregado. Ele segue a orientação, e, em seu novo emprego, sua remuneração é bem menor. No entanto, sua antiga empresa não entra em falência, como anunciara Henry. A situação desdobra-se numa série de equívocos que resultam na perda do novo emprego. A antiga empresa onde trabalhava é então descrita como um empreendimento sólido do qual ele jamais deveria ter se desligado.

Considerando Leonard e as irmãs Schlegel como elementos mediadores de uma interseção de espaços distintos, percebemos que esse processo sempre resulta em maior desvantagem para ele. Os infortúnios do personagem se complicam no final da trama. Após a união de Margaret e Henry, Helen se vê obrigada a prestar contas de sua gravidez para os membros da nova família. Coincidentemente, e, sem nada saber de seu filho, Leonard chega a *Howards End*, onde se encontra Helen. Quando percebe ser aquele o homem que engravidara sua cunhada, o filho mais velho de Henry, Charles Wilcox, ataca Leonard com uma espada, açoitando-o com a lâmina. A lâmina não o fere. Porém, o impacto assusta-o de modo que seu coração não resiste ao susto e Leonard morre. A morte do personagem é emblemática: com o golpe de espada, Bast cai sobre uma estante de livros: “Livros caíram em cima dele como uma enxurrada. Nada fazia sentido”³³ (p. 368). O personagem é metaforicamente sepultado pela cultura (ou pelo imaginário desta refletida na estante de livros), a qual ele tanto buscara adquirir. O cruzamento

³³ Books fell over him in a shower. Nothing had sense.

da fronteira espacial, que limitava a rígida divisão social inglesa, bem como a aspiração do personagem de fazer parte do “romance” custa-lhe a vida. Entretanto, o filho gerado com Helen parece sinalizar para que, além dos efeitos negativos, o advento da modernidade também surge como desafio às convenções sociais na Inglaterra do início do século XX. Assim, novas visões, modelos familiares alternativos aos tradicionais, e, portanto, a criação de novos espaços, nos quais o intercâmbio entre as diferenças é mais livre, surgem como perspectivas otimistas para aquela sociedade.

2.5 A metamorfose do espaço urbano: transformações sociais

Entre os diversos tópicos desenvolvidos por Batchelor (2005, p. 123-49) para discutir a literatura eduardiana, o mito patriótico da Inglaterra rural é bastante significativo para enriquecer a leitura de *Howards End*. Esse mito aparece em diversos romances daquele período, e salienta os aspectos positivos da vida no campo através, principalmente, da referência a opulentas casas de campo, erguidas no decorrer de décadas de prosperidade econômica, quando o Império Britânico estava no auge de seu poder e influência ao redor do mundo. Tal mito, portanto, articula-se por meio de um retorno nostálgico aos anos de glória daquele país. As transformações no cenário urbano londrino, lugar em que a rapidez das inovações tecnológicas ditava um novo ritmo, e os problemas gerados pelo crescimento populacional vertiginoso são alguns fatores que ajudam a explicar a casa de campo como imagem de refúgio, dentre outros aspectos positivos, em obras literárias da época.

No início do século passado, Londres era lugar tanto de luxo e riqueza expostos em prédios e fachadas quanto do fenômeno reverso: a proliferação de cortiços e favelas, reflexo do empobrecimento de setores sociais menos favorecidos. A condição de vida insalubre dessas comunidades fez com que a degeneração, decorrente da subnutrição, fosse um assunto bastante debatido. Entre os subúrbios, lugares próximos do centro financeiro, porém comodamente distantes da cada vez mais heterogênea capital, figuravam locais onde Londres era “mais inglesa”.

No romance de Forster, a paisagem urbana londrina é repetitivamente descrita em seu processo de reconstrução: casas antigas são demolidas para a

construção de blocos de apartamentos. A grande demanda por novas moradias devia-se ao grande número de pessoas que chegavam à cidade (FORSTER, 2000, p. 40).

Desse modo, *Howards End* problematiza a questão das transformações também por meio da ambivalência. Por um lado, a casa de campo figura como refúgio para o intenso processo de transformação e fragmentação do espaço londrino. Por outro lado, essa casa funciona como espaço no qual se enreda, simbolicamente, mudanças na forma em que os indivíduos se relacionam, e onde um novo núcleo familiar é formado por duas mulheres e uma criança, como mencionamos anteriormente.

Armstrong Taylor (2003, p. 167) demonstra que Forster, assim como outros autores do início do modernismo, percebia os avanços tecnológicos como inimigos da arte. Havia também a crença de que as rápidas transformações possibilitadas pelo progresso implicavam também numa nova “construção do humano” (TAYLOR, 2003, p. 160). Isso era algo que preocupava autores como Forster, Yeats, D. H. Lawrence, dentre outros. O reflexo desta inquietação fica visível no trecho a seguir, quando Ruth Wilcox sente-se contrariada por ter seu convite para visitar Howards End (então desocupada) recusado por Margaret:

Margaret ficou observando a figura alta e solitária deslizar pelo saguão em direção ao elevador. Quando as portas de vidro se fecharam, teve a sensação de um aprisionamento. A bela cabeça desapareceu primeiro, ainda mergulhada no regalo; [...] a mulher de raridade indefinível subia rumo ao céu, como um espécime numa garrafa. E que céu – uma catacumba do inferno, preta como fuligem, de onde fuligem descia!³⁴ (FORSTER, 2006, p. 111).

A atmosfera de confinamento é construída com a entrada da personagem num elevador (aparato tecnológico), que a conduz para o apartamento, cujo luxo não ameniza o desconforto que ele representa. Esse quadro de grande carga simbólica serve de contraste a Howards End, posto como um espaço de liberdade e de ligação entre os indivíduos. Trata-se de uma noção confirmada em determinado ponto da narrativa, quando Margaret então já está envolvida com Henry: a casa é relacionada

³⁴ Margaret watched the tall, lonely figure sweep up the hall to the lift. As the glass doors closed on it she had the sense of imprisonment. The beautiful head disappeared first, still buried in the muff; [...] a woman of undefinable rarity was going up heavenward, like a specimen in a bottle. And into what a heaven – a vault as of hell, sooty black, from which soots descended!

com o companheirismo enquanto traço ancestral do povo inglês (FORSTER, 2000, p. 228). O elevador é descrito como espaço opressor, que conduz a personagem a um céu ressignificado, funcionando como se fosse o conceito oposto (inferno), uma vez que sua residência (apartamento) aparta-a do senso de comunhão com o seu local de origem (Howards End).

Outro elemento da modernidade que figura como desestabilizador do espaço é o automóvel, visto de maneira pejorativa: “O carro se aproximou com a capota erguida e, mais uma vez, ela perdeu todo o senso de espaço”³⁵ (p. 233). O meio de transporte que permitiu um deslocamento mais rápido, dando a impressão de que as distâncias haviam diminuído, faz com que Margaret perca a noção de espaço. Essa novidade, portanto, parece articular o advento da modernidade com a ideia de instabilidade e fragmentação do ser, caso sigamos o raciocínio de Bachelard (1978, p. 202), para quem fixações nos espaços implicam a estabilidade do ser.

A imagem de Londres como um lugar intenso, em contínua metamorfose, é mostrada claramente no trecho a seguir:

[...] a própria cidade, emblemática de suas vidas, subia e caía num fluxo contínuo, enquanto seus baixios depositavam-se mais amplamente nas encostas de Surrey e sobre os campos de Hertfordshire. Um edifício famoso era erguido aqui, outro, condenado acolá. Hoje Whitehall fora transformada; seria a vez de Regent Street amanhã. E mês após mês as ruas ficavam com um cheiro cada vez mais forte de gasolina e mais difíceis de atravessar, e os seres humanos ouviam uns aos outros com maior dificuldade, aspiravam menos ar e viam menos céu³⁶ (FORSTER, 2006, p. 135).

Passagens como essa, que descrevem contínuas mudanças do espaço urbano londrino, acumulam-se no corpo do romance, servindo de pano de fundo para as relações entre Schlegels e Wilcox. Nessas descrições, observa-se o emprego de um vocabulário que passa a ideia de movimento, não-estagnação, mudanças. O uso da palavra fluxo para descrever Londres é bem recorrente. Sobre

³⁵ The car came round with the hood up, and again she lost all sense of space.

³⁶ [...] the city herself, emblematic of their lives, rose and fell in a continual flux, while her shallows washed more widely against the hills of Surrey and over the hills of Hertfordshire. This famous building had arisen, that was doomed. Today Whitehall had been transformed; it would be the turn of Regent Street tomorrow. And month by month the roads smelt more strongly of petrol, and were more difficult to cross, and human beings heard each other speak with greater difficulty, breathed less of the air, and saw less of the sky.

a personagem Margaret, por exemplo, o narrador observa que a estabilidade do casamento com Henry Wilcox não a livrara do “sense of flux” (FORSTER, 2000, p. 222). Henry possui diversas residências e opta por não se fixar em nenhuma, como bom expoente da “civilização nômade” (londrina) a qual pertence.

Tendo em vista vários aspectos ambíguos característicos do romance de Forster, os quais demonstramos como fatores que permitem leituras divergentes, seria então possível compreender a construção do espaço no romance como um meio para se criticar simbolicamente a modernidade e a vanguarda modernista? Levantamos esse questionamento ao constatarmos que tal leitura orientou a apresentação (possivelmente a própria tradução) da obra publicada no Brasil. Algumas indicações dessa leitura podem ser observadas no prefácio do romance:

[...] pode-se levantar a hipótese de que Forster, com sua economia de recursos estilísticos e a concentração de artifícios na figura do narrador e na organização temporal da trama, estivesse também sutilmente e de maneira bastante precoce criticando o exagero criativo que gerou algumas das maiores obras da modernidade, mas que, é possível compreender assim, também se alimentaram da euforia totalizante que acabou conduzindo às grandes crises políticas dos últimos anos da primeira metade do século XX. Se for mesmo assim, E. M. Forster não poderia figurar mesmo no centro da modernidade, até porque ele já estava, em um tempo muito adiantado, identificando diversas de suas fraturas (LÍSIAS, 2006, p. 19).

A questão abordada por Ricardo Lísias no texto acima se concentra em torno da ambiguidade da posição de Forster no cânone literário, pois sua posição oscila entre o centro e a periferia do sistema literário inglês. Logo, percebemos que as referências à contínua mudança do espaço urbano londrino, descritas algumas vezes num tom melancólico, foram aproveitadas para sugerir elementos de crítica à modernidade e ao modernismo no texto de Forster.

Em nosso ponto de vista, *Howards End*, realmente, aborda os efeitos negativos das transformações geradas pelos avanços tecnológicos. O romance recria com pesar uma Londres que se assemelha a um canteiro de obras no início do século XX e coteja um interessante rearranjo na posição dos sexos, através da “antropomorfização” do espaço, especificamente da casa de campo Howards End, elemento central da narrativa. Poderíamos até pensar na residência como espaço limite, na margem da sociedade, uma vez que está localizada no subúrbio, o qual

ainda conserva traços semirrurais, como local que separa um modelo familiar alternativo (ao final da narrativa, Margaret, Helen e o filho de Leonard passam a residir na casa) da sociedade londrina. No entanto, o romance de Forster contempla ainda uma noção de espaço urbano em rápido processo de expansão, que desfaz essa ideia de exílio da sociedade. A casa de campo perde este *status* em favor de residência fixa para personagens com perfis e identidades fluidas. O novo espaço de Howards End assume também um valor simbólico no intercâmbio entre o presente em transformação e o passado como registro da dinâmica histórica.

3. O ESPAÇO NO FILME *RETORNO A HOWARDS END*

Neste capítulo, analisamos o espaço no filme *Retorno a Howards End* [Howards End] (1992), de James Ivory. Para isso, discutimos primeiramente algumas implicações políticas e culturais na conformação dos filmes de herança, gênero ao qual pertence a produção de Ivory, bem como mencionamos alguns procedimentos estéticos comuns a esses filmes, que foram determinantes para a reescritura do romance de Forster nas telas. Como no capítulo anterior, o espaço será o foco de análise da narrativa. Por essa razão, primeiro discorreremos sobre a construção do espaço no meio cinematográfico. Em seguida, abordamos alguns aspectos da construção deste elemento no filme, os quais indicam mudanças significativas na visão sobre a identidade inglesa a partir dos filmes de herança.

Retorno a Howards End [Howards End] (1992) foi a quinta adaptação fílmica de uma obra de E. M. Forster e, dentre essas, a terceira realizada pela Merchant Ivory, uma produtora independente bem sucedida e reconhecida internacionalmente pelo trabalho com adaptações da literatura para o cinema.

A narrativa trata de questões como classe social, família, herança e modernidade com foco em três grupos distintos: a família Schlegel, a família Wilcox e o casal Bast. O principal laço entre Schlegels e Wilcox se dá com a amizade entre Ruth Wilcox (Vanessa Redgrave) e Margaret Schlegel (Emma Thompson), cuja proximidade leva Ruth a legar sua casa de campo, Howards End, para a amiga. O desejo de Ruth é recusado por sua família. Porém, sua vontade é finalmente satisfeita quando Henry (Anthony Hopkins), o viúvo, casa com Margaret.

Leonard Bast (Samuel West) é um jovem vendedor de seguros com aspirações de ascender social e intelectualmente. Ele conhece Helen (Helena Boham-Carter) logo após um mal-entendido, quando ela deixa uma sala de concertos e leva para casa o seu guarda-chuva por engano. Ele a segue até Wickham Place para resgatar o objeto. Após o incidente, as irmãs Schlegel passam a procurar meios de ajudá-lo. Jackie Bast (Nicola Duffet), esposa de Leonard, ao que parece, é uma ex-prostituta, cujos serviços prestados a Henry, no passado, deixa patente a infidelidade do patriarca dos Wilcox a Ruth. A esse erro de Henry, junta-se o fato de ele ter aconselhado Leonard a deixar sua empresa de seguros e a procurar outro emprego, pois havia a informação de que a empresa iria abrir falência

em breve. A informação não se confirma. Leonard passa a ganhar bem menos num outro emprego e, em pouco tempo, fica desempregado. Helen empenha-se em ajudá-lo, pois as indicações errôneas de Henry foram seguidas através de sua intermediação. A jovem Schlegel decide confrontar Henry por seu duplo erro, e conduz o casal Bast ao casamento de Evie Wilcox (Jemma Redgrave).

Em meio à confusão orquestrada por ela mesma, Helen acaba por ter uma relação com Leonard. O que resulta numa gravidez independente. Ao descobrir esse fato, Charles Wilcox (James Wilby) ataca Leonard violentamente, resultando na morte do rapaz. A prisão de Charles faz com que Henry procure reparar a arrogância com que vinha justificando seus erros para sua atual esposa e para a sua cunhada. Desse modo, ele finalmente decide que Margaret ficará com a posse de Howards End, um desejo que ela havia indicado anteriormente, devido à localização tranquila da residência, relativamente distante da agitação de Londres. E assim, indiretamente, a vontade de Ruth é atendida.

Esse enredo é construído num filme de época, o que resulta numa detalhada recriação do período eduardiano, que destaca bastante os traços arquitetônicos, assim como diversos objetos antigos na exibição da *mise-en-scène*. O filme alcançou uma projeção sem precedentes para uma produção de época, assim como gerou um enorme interesse da crítica, tanto acadêmica quanto jornalística, que inicialmente o destacava como símbolo de um estilo de filmar caracteristicamente britânico (HIGSON, 2008, p. 146).

Por tal estilo, faz-se menção a um conjunto de produções de baixo orçamento, esmerada reconstituição de época, atuações elogiadas pela crítica, e majoritariamente adaptadas do cânone literário inglês, que desde a década de 1980 sinalizava para a formação de um importante nicho mercadológico e cultural do cinema britânico, posteriormente associado à poderosa indústria do cinema americano.

Andrew Higson (2008) analisa essas produções e identifica-as como um gênero específico, o qual ele denomina como filmes de herança. Essa nomenclatura vincula tais produções à indústria do patrimônio cultural inglês (*heritage industry*), setor fundamental para o turismo, e, conseqüentemente, para a economia daquele país. Higson delimita sua análise a filmes que apresentam uma versão do passado inglês até antes da Segunda Guerra Mundial (que marca a derrocada do império

britânico) por ter identificado neles uma discussão em comum e em sintonia com o debate político na época: a identidade nacional inglesa.

Nesse contexto, os problemas do cinema britânico em se estabelecer enquanto cinematografia nacional integrava o debate acerca da identidade inglesa. Dentre as cinematografias europeias que tiveram mais dificuldades em se firmar no decorrer do século XX, diante da ascensão e hegemonia da indústria do cinema norte-americano no ocidente, o caso britânico é bem significativo. 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 parece bem curiosa. 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 do cinema britânico. Baptista salienta 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) também 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 projetou-se expressivamente no exterior nas duas últimas décadas do século passado. No exterior, essas produções eram geralmente exibidas em salas de cinema de arte, ao passo que, para o público doméstico, os filmes eram exibidos na televisão pública.

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” (apud BAPTISTA, 2008, p. 76). Os filmes de herança se estabelecem no mesmo período da 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. É nessas circunstâncias que emergem os filmes de herança dentro do cinema britânico.

A evocação do passado como “resgate” de uma identidade primordial, segundo Ryan S. Trimm (2005), recebia atenção especial desde a década de 1970, quando se observa o apelo de setores da sociedade para que se preservasse símbolos do passado, como prédios históricos, mansões senhoriais (*country houses*), etc. Assim, a proliferação de museus e a concomitante produção em série de filmes de época na televisão e no cinema, que aparentemente atendiam àquela demanda social, podem ser vistos como eventos sintomáticos do período. Somam-se a isso, medidas políticas que materializavam todo um programa de “restauração” de versões da identidade inglesa e de pertencimento projetadas por imagens do passado imperialista. Essa tomada de medidas pode ser vista através de atos governamentais em favor da preservação da herança nacional (*National Heritage Acts*), implementados em 1980 e 1983, durante o governo ultraconservador de Margaret Thatcher (1979-1990). Portanto, a alegação de que os filmes de herança refletem uma conjuntura conservadora e problemática, uma vez que o termo herança restringe seus herdeiros por critérios de classe social, raça e gênero, como afirmam John Corner e Sylvia Harvey (1991, p. 49), fundamenta-se devido a esse contexto.

Ann-Marie Cook (2005, p. 116) argumenta que os filmes ingleses da Merchant Ivory podem ser vistos como resposta à atmosfera conservadora durante o governo Thatcher. A analista enumera uma série de artigos da época em que o filme foi lançado, e demonstra o estabelecimento de tal visão, aproveitando opiniões como as do crítico Blake Morrison, para quem temas caros ao mundo ficcional de Forster, como classe social, dinheiro, propriedade, cultura, sexualidade e raça eram assuntos

que, nas décadas de 1980 e 1990, tinham mais significância do que na época de Forster.

Ainda de acordo com Corner & Harvey (1991), o enfoque sobre o tema da herança enquanto resgate identitário foi inspirado tanto pela perda do império como pela ameaça de assimilação com a entrada da Inglaterra na União Europeia. Essa leitura é bastante significativa quando analisamos o estabelecimento da indústria da herança em seus aspectos políticos, ideológicos e culturais. Soma-se a isso, o reconhecimento de que, para se analisar filmes relacionados ao conceito de cinema nacional, como é o caso do gênero de herança, faz-se necessário levar em consideração não apenas a textualidade fílmica, mas também os contextos de produção e de recepção. Para Mascarello (2008, p. 44), forma e conteúdo nos filmes são fortemente determinados pelo contexto artístico e cultural, bem como pelos cenários políticos e sociais.

No entanto, ao concentrar nossa atenção nos filmes de herança, deparamo-nos com incongruências que desestabilizam uma relação imediata de causa e efeito entre o gênero fílmico e os fatores externos citados pelos autores acima. Isso porque os filmes de herança também se estabeleceram como produtos culturais altamente lucrativos, atraindo o interesse de estúdios estrangeiros, que passaram a investir no segmento, e, com isso, contribuíram para relativizar a noção de cinema nacional no contexto da globalização.

Outra questão importante está na própria composição de uma adaptação cinematográfica, que, seguindo a noção de reescritura de Lefevere (2007), está circunscrita tanto a fatores ideológicos quanto poetológicos. Por fatores poetológicos, entendemos não apenas a poética (conjunto de obras) que serve de parâmetro no processo de criação, mas uma série de escolhas estilísticas feitas, no caso do cinema, por diretores e produtores. Portanto, acreditamos ser necessário não apenas estabelecer conexões entre os filmes de herança e o seu contexto histórico, mas também atentar para as escolhas estéticas de re-escritores/diretores.

Todas as adaptações da obra de Forster para o cinema pertencem ao gênero de herança. Em sua grande maioria, os personagens do autor pertencem à classe média alta, traço que os relacionam de modo especial a uma geografia e paisagem bem delimitada, como bem observa Landy (2007, p. 236). Essa característica é possivelmente um dos fatores preponderantes para a recorrência

aos romances de Forster por diretores de filmes de herança, já que, de acordo com Higson (2008, p. 27), esses filmes enfatizam a propriedade, a cultura e os valores de uma reduzida fração da sociedade, principalmente aquela cuja fortuna a aproxima do poder político. Por conseguinte, ainda segundo Higson, somente as adaptações da obra de Forster constituem um ciclo-chave do gênero.

Os filmes de herança exploram principalmente os costumes de classes abastadas do passado, sendo esse um traço distintivo, bem como um dos principais alvos da crítica que questiona a invisibilidade de outros setores sociais. Além de concentrarem-se no estilo de vida de classes privilegiadas, esses filmes também recorrem com frequência a temas controversos como a identidade inglesa, a sexualidade e o poder. Esse último aspecto pode ser compreendido como representações de hegemonia ou exploração na relação da Inglaterra com outros países em filmes como *Passagem para a Índia* (1984) e *Elizabeth* (1999), por exemplo.

A discussão crítica sobre essas produções tem se polarizado principalmente entre duas leituras. A primeira considera que o gênero busca reproduzir uma imagem conservadora e ultrapassada do país. Seria uma reconstrução nostálgica e seletiva de um mundo elitista, o qual as narrativas fílmicas procuram 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 e apuro na reconstituição histórica 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 esse expediente, 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, considera as 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). Nesse caso, observa-se que tais narrativas, além de focar os problemas das elites passadas, também constroem com frequência histórias de dissolução e deslocamento, através das quais temáticas marginais ou tabus são tratadas, servindo como uma espécie de reparação para o

silêncio do passado. Um exemplo disso está no fato dos filmes de herança, em sua maioria, privilegiar papéis femininos como protagonistas bem como abordar a homossexualidade em filmes como *Maurice* (1987), *Carrington* (1995) e *Wilde* (1997).

A estética dos filmes de herança os diferencia de outras produções de época. Majoritariamente, tais produções enfatizam o drama romântico como principal elemento de organização do enredo, o que favorece um maior dinamismo narrativo se comparado com os filmes de herança; ao passo que este gênero acrescenta ao elemento organizador (drama romântico) uma atenção excessiva em objetos e imagens que remetem à cultura da herança através da visualização de registros arquitetônicos do passado, como prédios históricos, e de cenários internos e externos exuberantes, que passam a ideia de fidelidade histórica por aparentemente conseguir “capturar” um momento específico do passado inglês. Para Higson (2008, p. 39), essa característica transforma a narrativa fílmica em espetáculo visual. Nessa perspectiva, a *mise-en-scène* teria menos a função de narrar do que de mostrar algo para ser admirado. Essa distinção, Higson enfatiza, é um elemento diferenciador dos filmes de herança enquanto produto cultural feito para um público específico e não algo que sirva para censurá-los como produções esteticamente conservadoras ou “anticinematográficas” (narrativas paradas), como sugeriu uma parcela da crítica.

A adaptação de *Howards End* integra uma extensa filmografia realizada pelo diretor americano James Ivory em parceria com o produtor Ismail Merchant e a roteirista Ruth Praver Jhabvala. Apesar de conhecidos como realizadores independentes, Ivory salienta que muitos trabalhos da Merchant Ivory têm ligação financeira com Hollywood (IVORY & LONG, 2005, p. 68). Um exemplo primordial é o longa *The Householder* (1963), uma película ambientada na Índia, feita em duas versões (inglês e híndi) e cujos direitos de exibição foram comprados pela Columbia.

A longa parceria entre os integrantes da Merchant Ivory, que durou quase meio século, pode ser dividida em ciclos. *The Householder*, por exemplo, pertence ao primeiro deles, que denominamos livremente como “indiano”, pois foram produções filmadas na Índia, com elenco majoritariamente indiano, totalizando sete filmes. Em seguida, surgiram os ciclos norte-americanos (nove filmes), o inglês (cinco filmes) e o francês (cinco filmes). Apesar de gozar de boa reputação desde a década de 1960, a Merchant Ivory passou a ser reconhecida internacionalmente

como sinônimo de filme de arte de qualidade com *A Room with a View* (1984), adaptado da obra de Forster, e indicado a oito prêmios da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas norte-americana, incluindo indicações aos prêmios de melhor filme e direção. O próprio Ivory (2005, p. 2) reconhece que foi somente após essa produção que Hollywood passou a assediá-la, uma vez que a película conseguiu transformar 3,5 milhões de dólares de orçamento em mais de 70 milhões nas bilheteiras, bem como gerar críticas excelentes e angariar muitos prêmios.

Enquanto recursos estéticos em comum, os filmes de herança apresentam uma decupagem³⁷ lenta, longas tomadas e cenas de intensa atuação (performance), além da predominância de planos gerais e de conjunto em detrimento de primeiros planos e *close-ups*. Isso porque a *mise-en-scène*, utilizada para mostrar detalhes de época, cumpre uma função central no gênero e é bastante destacada. Desse modo, se por um lado, o bom desempenho de atores aparece como uma das características atreladas ao gênero, por outro, o movimento da câmera parece guiado mais pelo desejo de oferecer ângulos centrados nos cenários e objetos do que em seguir a movimentação dos personagens (HIGSON, 2008, p. 38). Nesse quesito, filmes do ciclo inglês da Merchant Ivory, como *Retorno a Howards End*, são exemplos expressivos.

O espaço no romance de Forster, como expomos no capítulo anterior, serve de recurso simbólico para se discutir questões de gênero, classe social e as transformações socioculturais em curso na sociedade londrina do início do século XX. Tendo em vista que a constituição do espaço nos filmes de herança é um elemento fundamental para a estética do gênero, analisaremos a sua reescrita no filme *Retorno a Howards End*, as imagens projetadas e o modo pelo qual a narrativa fílmica e a literária dialogam. Para isso, analogamente à análise do romance, discutiremos a construção de espaços internos e externos na narrativa fílmica. Antes disso, apresentamos alguns aspectos teóricos sobre a constituição do espaço no cinema.

³⁷ O termo decupagem é utilizado na perspectiva de Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 71), que significa a estrutura do filme como segmento de planos e de sequências, tal como o espectador percebe.

3.1 A construção do espaço no cinema

Além da palavra, diversos outros recursos são empregados na criação de narrativas no cinema. A imagem e sua manipulação por meio do trabalho com a câmera e, com isso, a disposição de planos, perspectiva, focalização, cortes, justaposição, e a própria edição (montagem) são alguns dos procedimentos utilizados nesse tipo de narrativa e, conseqüentemente, possuem grande significação na conformação de um filme.

Marcel Martin (2005) recorre à história da pintura, especificamente a do período renascentista, para demonstrar a evolução das técnicas de representação do espaço nas artes visuais e as implicações deste longo processo para o cinema. Se nos primórdios da pintura renascentista, o espaço não tinha valor representativo, sendo um mero quadro aberto à ação (os elementos espaciais representavam um meio e não um fim plástico), observa-se, ao longo da história da arte, uma crescente conscientização das possibilidades representativas do espaço. Assim, gradativamente, as artes visuais avançaram para conquistar “um espaço estético específico” que, consolidado no cinema, tornou-se uma realidade figurativa, tridimensional, dotada de temporalidade como o espaço real, contribuindo enormemente para a criação de um realismo espacial fundamental para a adesão à ação narrativa por parte dos espectadores (MARTIN, 2005, p. 256).

Martin apresenta alguns processos de expressão ou de evocação do espaço fílmico e que ele denomina como “espaço representado”. Deste modo, o espaço pode cumprir a função de localizar (a partir de aspectos físicos, do vestuário dos personagens, do cenário, etc.), de representar deslocamentos, de dramatizar a narrativa (espaços fechados e abafados, por exemplo, servindo para intensificar sentimentos diversos como amor e ódio), e, com isso, metaforizar a interioridade dos personagens. O autor menciona, porém, a importância para a estética fílmica de alguns diretores que utilizaram o cenário como elemento puramente estético, desligado de conotações dramáticas, como o japonês Ozu e, posteriormente, Wim Wenders, Theo Angelopoulos e Chantal Akerman, dentre outros. Estes diretores valorizaram o espaço ao se deterem em aspectos plásticos e psicológicos em detrimento de aspectos simbólicos.

André Gaudreault e François Jost (2009, p. 105) destacam a importância do espaço em narrativas fílmicas, uma vez que a imagem é, enquanto unidade básica neste meio, um significante espacial. Os autores ilustram essa característica por meio da antecedência do fotograma (elemento sobre o qual figura o espaço) à sucessão de fotogramas (quando a noção de tempo “começa a existir”). Assim, as ações que compõem a narrativa na tela, em sua grande maioria, estão ligadas ao seu contexto de ocorrência. Devido a isso, os elementos que informam dados espaciais em um filme são mostrados abundantemente.

Nesse meio, a imagem em movimento cria a impressão de realidade ao passo que representa visualmente um espaço imaginário. No entanto, essa impressão se estabelece também através da cenografia, do figurino, da maquiagem dentre outros detalhes que enriquecem a *mise-en-scène*, e, por extensão, o senso de realidade. A organização de todos esses elementos, para Vanoye & Goliot-Lété (1994, p. 130), implica na criação de um espaço diegético. Este é formado a partir de uma relação dialética entre o “representado” e o “não representado”: o primeiro é formado pelo conteúdo da imagem; o segundo é criado pela imaginação do espectador que deduz ou reconstitui aquilo que não aparece na imagem, mas que se pode inferir mentalmente, por continuidade.

Para Jacques Aumont (1995, p. 24), o espaço visível (campo) e o não visível (fora de campo) são ambos pertencentes ao que ele denomina como espaço fílmico ou cena fílmica. Desse modo, campo e fora de campo manteriam entre si uma relação de homogeneidade. Alguns elementos, mesmo quando não incluídos no campo, como personagens, cenários, etc., estariam vinculados ao campo, por prolongamento, na imaginação do espectador. Essa diferenciação parece análoga a que faz Vanoye & Goliot-Lété (1994) entre “representado” e “não representado”. No entanto, Aumont inclui em suas considerações um terceiro termo, que ele chama de fora de quadro, que seria o espaço da produção, domínio em que fica evidente todo o aparato técnico da direção.

Silva (2007, p. 103) ressalta que a construção espacial de um filme, por ter como característica a elaboração da narrativa através do jogo entre o campo e o fora de campo, delega ao espectador uma grande participação no processo de leitura do texto fílmico. Isso se deve à necessidade de se preencher lacunas, pois o fora de campo permite que espaços sejam criados pela própria imaginação do

leitor/espectador. Desse modo, seu contexto cultural e sua experiência leitora são acionados, desconstruindo assim a noção de passividade no processo de leitura de narrativas fílmicas.

A perspectiva de Vanoye & Goliot-Lété (1994, p. 131), a qual estabelece a união entre espaço representado e espaço “representante” (resultado de escolhas estéticas e formais feitas pela direção) para dar origem ao espaço narrativo, é bastante vantajosa para a nossa análise. Isso por conta da noção de que conteúdo e expressão estão imbricados na criação do espaço fílmico, elemento fundamental para a constituição do sistema cinematográfico.

De acordo com Gaudreault e Jost (2009, p. 117), a construção do espaço fílmico se dá através de diversos tipos de relações espaciais, que orientam a movimentação dos personagens. Essas relações se estabelecem principalmente com a alternância de planos que, com os cortes, transportam os personagens de um lugar para outro. A primeira relação, os autores classificam como “identidade espacial”, a qual articula dois segmentos espaciais do mesmo espaço diegético. Esse tipo de articulação coloca em evidência, num plano seguinte, algum detalhe do segmento espacial mostrado no plano anterior, através de *close-ups*, por exemplo. Em contraste a esse procedimento narrativo, verificam-se as relações de alteridade espacial por contiguidade e a disjunção. A alteridade por contiguidade acontece quando os planos mostram um deslocamento entre dois segmentos espaciais distintos, porém adjacentes. Já a disjunção ocorre quando está visualmente evidente que dois segmentos espaciais, mesmo quando adjacentes, separam-se devido a algum obstáculo físico.

A articulação do espaço fílmico por disjunção, por sua vez, desdobra-se em dois tipos: a disjunção proximal e a disjunção distal. Com a primeira, percebe-se a comunicação visual ou sonora entre dois espaços não contíguos, aproximados pela montagem. Já a disjunção distal alterna planos que nitidamente separam os personagens, indicando uma distância física entre eles.

Em *Retorno a Howards End*, o uso da disjunção proximal alterna, em algumas cenas, a imagem de Wilcox e Schlegels a imagens do acervo da herança (prédios e fachadas antigas, paisagem pastoral). Discutiremos sobre esse procedimento na análise do espaço no filme. Em seguida, examinamos algumas possibilidades interpretativas quanto ao processo de reescritura do espaço em

Retorno a Howards End. Por fim, discorreremos sobre a adaptação do filme no contexto britânico.

3.2 A construção do espaço em *Retorno a Howards End*

A época eduardiana é recriada em *Retorno a Howards End* (1992). Como já mencionamos no capítulo anterior, esse foi um período de transição e também de tensões decorrentes da crescente conscientização da classe trabalhadora, que, apesar de violentamente reprimida, questionava as condições de trabalho insalubres e os baixos salários que os mantinham na miséria. As mulheres reivindicavam o direito ao voto, ao trabalho e à igualdade de direitos em relação aos homens. A instabilidade política na Europa e o estado de alerta quanto à possibilidade de guerra no continente também contribuía para aumentar as tensões do período.

Como argumenta Batchelor (2005), esse período também ficou marcado pelo contraste entre o estilo de vida opulento das elites e o crescimento da pobreza no espaço urbano londrino. A reconstituição de época no filme de Ivory enfatiza bastante a primeira característica: o luxo, e muitas vezes, a ostentação em que viviam as classes mais abastadas. Se lembrarmos que o romance de Forster dialoga com o segundo aspecto por meio da ironia, excluindo os muito pobres da narrativa, percebemos uma simultaneidade óbvia entre o texto literário e o fílmico. No entanto, a discussão sobre os gêneros sexuais e o processo de transformação do cenário urbano, marcantes no texto de Forster, são reescritos na tela numa perspectiva diferente, devido principalmente à estética dos filmes de herança.

As primeiras imagens do filme focalizam uma cauda de vestido deslizando em uma paisagem bucólica, dominada pelo verde. A luz fraca indica uma hora crepuscular. Na cena, a personagem Ruth Wilcox admira os arredores de sua casa num final de tarde. A câmera acompanha seus movimentos até posicionar-se diante de uma janela. Através dela, vê-se um grupo de pessoas reunido no interior da casa em conversa vivaz. Ruth direciona-se mais a frente e, em outra janela, ela observa o trabalho dos criados. A construção desta cena ilustra bem o tom nostálgico acerca de grandes propriedades, que, para serem mantidas, requeriam uma micro-estrutura social composta de patrões e de empregados. É interessante observar que a

tonalidade da luz crepuscular e a contemplação de Ruth parecem sinalizar um sentimento de despedida de tal conjuntura.

Para Raymond Williams (2011, p. 181), as mansões senhoriais significavam um índice exibicionista das elites que, após expropriarem o homem do campo, buscavam demonstrar (através de fachadas, alamedas e suntuosos portões de ferro) seu poder e riqueza visando à intimidação e à dominação de outras classes sociais. Se a cena que descrevemos acima aparentemente indica que tal configuração estava se aproximando do fim, o restante da narrativa fílmica utiliza semelhantes índices de exibição elitista em cores vivas. Esse fato está relacionado com a estética da exposição, elemento fundamental dos filmes de herança. Por extensão, como já discutimos, esse gênero é visto por alguns críticos como parte de uma manifestação em favor de um resgate da identidade inglesa, incluindo com isso o seu histórico de dominação, prontamente repellido pela *intelligentsia* contemporânea.

A narrativa fílmica apresenta características marcantes do período eduardiano, como a figuração de Londres enquanto espaço subjugado aos efeitos da modernização e conseqüente fragmentação das relações entre os indivíduos. O espaço semirural de Howards End, por sua vez, serve de contraste, como um local de integração.

A Londres que se apresenta no filme passa a noção de patrimônio histórico bem conservado, através de tomadas que focalizam fachadas de belas e antigas edificações. O romance de Forster, no entanto, destaca bastante as transformações do espaço urbano com a descrição de construções e demolições de prédios. Na tela, procura-se recriar a situação transitória do período eduardiano através de cenas nas quais automóveis e carruagens dividem o mesmo espaço, como se para indicar a confluência de presente e passado, uma característica do momento de transição entre os séculos XIX e XX. Contudo, para um espectador contemporâneo, tanto a carruagem quanto o automóvel antigo são objetos que funcionam como signos do passado, sendo difícil de identificar um momento de transição.

No romance, Londres é descrita como um lugar semelhante a um canteiro de obras. No filme, a cidade é mostrada como uma espécie de museu a céu aberto. Edificações antigas, bem preservadas, e que na atualidade constituem pontos de visita turística, foram utilizadas como locação, como é o caso do prédio ao fundo,

na imagem abaixo à direita (figura 1), que serviu de locação para Wickham Place, a residência da família Schlegel.



Figura 1 – Wickham Place



Figura 2 – Wickham Place (Interior)

Segundo Cook (2005, p. 110), esse tipo de caracterização foi um dos alvos centrais da crítica, que contestava a conversão da crítica social presente em Forster em uma “atração turística”, além de transformar símbolos do passado segregacionista e xenófobo inglês, como as mansões que aparecem no filme, em espaços acolhedores, a serviço da indústria do turismo.

No interior da residência (figura 2), Margaret Schlegel lê em voz alta a carta de sua irmã, Helen, na qual ela relata sobre o seu caso amoroso com Paul Wilcox (Joseph Bennett). Podemos observar na imagem um cenário rico em detalhes e no qual todo o espaço é ocupado por itens de decoração. A farta mesa do café da manhã também acrescenta à cena elementos que transmitem tanto informações relacionadas a uma época passada quanto à posição social dos personagens. Desse modo, percebemos no filme uma ênfase no uso de itens de decoração para reconstruir o período eduardiano, bem como para situar os personagens num espaço social específico: a classe média alta. No caso das famílias Schlegel e Wilcox, enquanto representações da elite inglesa, é notável a frequência em que figuram reunidos em torno de mesas fartas de comida.

Essa representação ganha uma significação importante quando associamos a narrativa fílmica em questão ao período anterior à Segunda Guerra Mundial. Higson (2008) delimitou para sua análise as produções que se encaixam ao período pré-guerra. No entanto, diversos filmes registraram o período posterior à guerra, como *84 Cross Charing Road* (1987), do diretor David Hugh Jones. Este filme ilustra bem a escassez de alimentos na Inglaterra do pós-guerra: a escritora americana

Helene Hanff (Anne Bancroft) presenteia o livreiro Frank Doel (Anthony Hopkins) com bolos, enlatados e frutas, enviados pelo correio, em troca dos livros raros que recebe dele por um preço que, para ela, era irrisório.

A menção ao filme de Jones serve de contraste a *Retorno a Howards End*, no qual as várias cenas de personagens à mesa, além de auxiliar na construção de uma *mise-en-scène* rica em detalhes, servem também para reforçar a prosperidade das elites durante o período pré-guerra.

Outro ponto de destaque para a delimitação do espaço dos personagens são os encontros entre o personagem Leonard Bast e Helen. Eles aparecem lado a lado em um recital de música clássica. Ao ir embora, Helen toma o guarda-chuva surrado e torto de Leonard por engano. Em seguida, ele a acompanha até Wickham Place, protegendo-se da chuva com um jornal. No caminho, a câmera focaliza os pés de Leonard descendo da calçada para a lama que corre junto ao meio-fio. Tal sequência recria a antecipação sobre o destino (descida) do personagem, que no texto de Forster se dá por meio da indicação de que muitos foram os que naufragaram ao tentarem ultrapassar a fronteira que divide o homem filosófico (culto) do homem natural (inculto), em clara afirmação dos limites segregacionistas da sociedade refletidos na cultura.

Leonard torna-se protegido das irmãs Schlegel após a busca pelo guarda-chuva. Em suas visitas a Wickham Place, ele depara-se sempre com muita comida. Na primeira delas, Helen oferece um prato com sanduíches de maneira enfática. Leonard parece ofendido e logo vai embora. Na segunda ocasião, o personagem aceita tomar chá, porém, durante a conversa com as irmãs, ele aparece durante toda a cena segurando um prato vazio. Apesar de ter a opção de preenchê-lo com comida, a imagem do personagem assinala a sua condição de despossuído.

A situação seguinte ilustra a questão. Na tela, a Londres em que vive Leonard é um lugar sombrio. No caminho para casa, o personagem passa por entre pessoas protegendo-se da escuridão e do frio, próximas de fogueiras na rua. Durante o trajeto, ele assovia a música clássica que ouvira no recital. Essa imagem procura discutir o impasse sobre a questão da democratização da cultura. De acordo com David Medalie (2002, p. 7) o romance de Forster discute de maneira negativa questões relacionadas à modernidade, como o crescimento populacional e dos subúrbios, a democratização da cultura e até mesmo a invasão de veículos

automotores. Em concordância com essa observação, percebemos que o filme retoma o ponto sobre o acesso à cultura, de modo a tratá-la como elemento que conduz Leonard à própria destruição.

Anteriormente, a música erudita havia se juntado à imagem de dois personagens de classes sociais distintas em um mesmo espaço. Quando Leonard surge em meio a mendigos, a mesma música reaparece, só que produzida pelo próprio personagem. Interpretamos essa atitude do personagem como uma provável referência ao seu desejo de ascender socialmente.

Se compararmos o emprego da música nas duas cenas, podemos perceber a discussão sobre a complexidade das fronteiras entre os espaços sociais quando mediados pela cultura: na primeira, todos os presentes na sala de concertos têm acesso à música erudita; na segunda, a música serviu para o personagem manter o contato com o mundo das elites mesmo estando fisicamente ausente dele. Luís Martino (2009, p. 14-23) explica que o uso de bens simbólicos, no caso da música erudita, é legitimado socialmente pela importância dada a esse bem pela elite financeira. Ainda de acordo com o autor, os consumidores deste tipo de música a associam “a posses intelectuais e financeiras” (p. 16). Deste modo, o emprego do gênero musical no filme é um elemento de conformação do espaço social financeiramente privilegiado.

Isso se evidencia no romance, quando pensamos que o texto de Forster separa Schlegels e Wilcox mediante a disposição intelectual do primeiro grupo e a disposição mais materialista do segundo, que faz pouco caso da erudição. Já no filme, quando aparecem tomadas enfocando Howards End (ainda residência dos Wilcox), ouve-se ao fundo uma peça musical ao piano. Seria essa, portanto, outra caracterização a representar os Wilcox como uma família bem mais erudita do que a representada no romance. Um exemplo bem ilustrativo seria o momento em que Ruth recebe Margaret pela primeira vez em sua residência londrina. A sala de estar aparece repleta de livros, jornais e papéis avulsos, como podemos perceber na imagem abaixo:



Figura 3 – A casa londrina dos Wilcox (Interior)

A narrativa fílmica, assim, parece reforçar a ideia de que a cultura pode tanto integrar indivíduos de classes sociais distintas, como no caso do encontro de Leonard e Helen após o recital, quanto refletir sobre a feição segregacionista da sociedade, quando representa os dois grupos da elite inglesa (Wilcox e Schlegels) formados de pessoas cultas, com fácil acesso a bens culturais, ou melhor, associados a esses bens. Tal associação surge como importante elemento de reescritura, basta lembrarmos que o gênero de herança procura articular em seu discurso, a imagem das elites com signos de sofisticação como pinturas clássicas, literatura, esculturas, arquitetura e música, que, juntos, acrescentam aos filmes a noção de bom gosto (HIGSON, 2008, p. 42). Nesse sentido, observamos traços particulares na leitura do livro para o filme. Se Forster reforça bastante em seu texto que os Wilcox são pessoas intelectualmente pouco sofisticadas, Ivory reescreve-os de maneira diferente, de acordo com as características do gênero fílmico.

A música erudita quando surge entre os pobres, é somente na perspectiva de Leonard, a partir dele e para ele mesmo, como se para criar uma aura sonhadora para o personagem, desligado de sua realidade. Este desligamento por parte do personagem, intermediado por produtos culturais, é utilizado em outras ocasiões, como quando a câmera mostra Leonard tendo acesso à leitura. Nessas situações, percebemos uma possível discussão que o filme estabelece com o gênero ao qual pertence, pois, assim nos parece, a narrativa comenta sobre uma das características a qual está relacionada. Tal comentário parece utilizar o discurso fílmico, ou um índice estabelecido pela estética do cinema de herança, enquanto elemento conformador de um espaço socialmente marcado, a exemplo da música erudita.

Nas cenas em que Leonard aparece iniciando uma leitura, outra imagem se sobrepõe a essa e o mostra caminhando em meio a uma paisagem de natureza exuberante (figuras 4 e 5). Se, por um lado, isso indica uma transposição comum a qualquer ato de leitura, quando o leitor interage com o texto, conotando a imersão no ato de ler, por outro, a imagem projeta o personagem numa relação de metatextualidade com o gênero de herança, uma vez que esse tipo de imagem bucólica no gênero está ligado à figuração das elites.

Higson (2008, p. 26-7) argumenta que o cinema de herança foca-se nas tradições de um círculo restrito: os privilegiados, brancos, anglo-saxões que residem numa Inglaterra semirural. É como se o país fosse reduzido, nas narrativas fílmicas, a uma paisagem pastoral amena, raramente “contaminada” pelos processos de urbanização e industrialização.



Figura 4 – transposição de espaços



Figura 5 – transposição de espaço

Por alguns instantes, como podemos perceber nas imagens acima, o personagem aparece numa imagem comumente associada à representação das elites no cinema de herança. Porém, no filme, essa projeção parte do ponto de vista do próprio Leonard, ou melhor, de uma experiência mental sua. Mais uma vez, essa articulação do personagem com o espaço social ao qual não pertence, insere-o nele por meio do devaneio, sugerindo tanto uma feição sonhadora quanto a intransponibilidade de fronteiras entre as classes.

Ao fechar o livro, a câmera retoma Leonard em sua pequena residência. O texto de Forster faz referência à imagem de Jackie Bast, esposa de Leonard, como uma mulher não respeitável (FORSTER, 2000, p. 43). Isso provavelmente influenciou na recriação da residência dos Bast no filme. Há uma predominância da cor vermelha nos aposentos em que vive o casal, o que empresta ao cenário uma atmosfera de sensualidade (figura 6). A primeira cena em que Jackie aparece, ela tem uma rosa

vermelha nos cabelos, e aos poucos vai se despindo, tentando atrair a atenção de Leonard. O casal vai para a cama e, ao fundo, ouve-se o barulho do correr de um trem sobre os trilhos.



Figura 6 – os aposentos dos Bast



Figura 7 – o casal Bast

O ambiente retratado expõe a realidade dos personagens, cuja posição determina uma maior proximidade com os efeitos negativos da urbanização, como a poluição sonora, ao passo que é justamente neste espaço que figura uma representação erótica, como ilustra a imagem acima (figura 7). Esse aspecto contrasta com a imagem pastoral da representação das elites. Ou seja, o espaço social desses personagens, de fato, opõe-se claramente ao que Higson alega ser uma paisagem típica da representação das elites na tela, a qual Leonard adentra somente através de sua imaginação.

Se a residência dos Bast, através do cenário e da atuação dos personagens, parece-nos mostrar a associação de um espaço social menos privilegiado (lembramos que o casal representa os únicos personagens de posição financeiramente instável na narrativa) com uma atmosfera erótica, as mansões das elites, por sua vez, conotam o inverso. Um exemplo para tal disposição pode ser percebido na dimensão do interior de umas das mansões londrinas de Henry Wilcox, especificamente aquela para a qual Margaret é convidada sob o pretexto de tornar-se uma possível locatária. O cenário é tão grandioso que os personagens, no momento em que Henry pede Margaret em casamento, parecem emocionalmente desconectados, literalmente distanciados: Henry coloca-se no topo de uma escadaria, enquanto Margaret posiciona-se no andar de baixo. Podemos visualizar essa construção na imagem abaixo (figura 8). A situação que encenam mostra mais frieza do que amorosidade.



Figura 8 – Henry pede Margaret em casamento

Se no romance é possível identificar uma discussão sobre o engendramento do espaço, no filme, se há algum elemento que aponte para esse processo, este se aproxima mais de um sentido ligado à exploração colonial. A cena mostra um estonteante conjunto de artefatos (vasos luxuosos, lustres, esculturas, telas, vitrais, peças em madeira talhada), o que realmente leva-nos a ver em Henry um verdadeiro colecionador de itens de decoração de luxo oriundos de diversas partes do mundo.

Gaudreault e Jost (2009) abordam o funcionamento da imagem como índice. Nessa perspectiva, para o espectador, a imagem parece afetada pela espacialidade e pela temporalidade do objeto representado:

um signo que remete a um objeto que ele denota, porque ele é realmente afetado por esse objeto [...]. Na medida em que ele é afetado pelo objeto, ele possui necessariamente alguma qualidade em comum com o objeto, e é dando atenção às qualidades que ele pode ter em comum com o objeto que ele remete a esse objeto (GAUDREULT & JOST, 2009, p. 46).

Acreditamos que essa noção auxilia na leitura dos signos arquitetônicos e detalhes de época que se manifestam em *Retorno a Howards End* como elementos que cumprem uma função narrativa. Higson (2008, p. 39) percebe que os movimentos de câmera, as angulações das imagens e as tomadas nesses textos fílmicos excedem uma motivação narrativa. Com isso, o espaço narrativo transforma-se em espaço da “herança”. Todavia, acreditamos que esse procedimento, típico da estética da exposição, cumpre uma função narrativa de conformação do gênero fílmico em questão.

Como mencionamos anteriormente, a inserção de signos de “herança”, nessas narrativas, já foi questionada por teoricamente “parar” a ação narrativa e

assim oferecer o espetáculo da imagem (HIGSON, 2008). Em parte, esse tipo de crítica perde sua validade tanto se aderirmos à visão que considera a imagem como elemento sob a ação tanto de espacialidade quanto de temporalidade, bem como no caso de concordarmos que mesmo a imagem parada, como uma pintura, mostra um aspecto estático do mundo, porém, não deixa de colocar em pauta o problema da duração (MARTIN, 2005, p. 247). Martin segue a linha de pensamento de que o espaço (representado na tela) sempre implica o tempo, pois desde cedo os artistas conseguiram compensar visualmente a “impossível” expressão da temporalidade na pintura.

Em nossa visão, a estética da exposição funciona na realidade como uma associação da exuberância arquitetônica das edificações com o fausto das elites. Essa ligação, no entanto, ao contrário da percepção que a identifica como expressão de uma pretensa “imutabilidade” e até de uma recusa a encarar as mudanças ocorridas no *status* da Inglaterra no cenário mundial, surge na produção de Ivory de um modo fantasmagórico, como se fosse uma tentativa de reforçar o caráter ilusório ou pretérito quanto ao retorno destas elites nas narrativas fílmicas. Exemplificamos essa leitura através de algumas cenas em que membros dos Wilcox e dos Schlegel atuam em meio a paisagens de natureza preservada ou relíquias arquitetônicas e, na sequência de um plano para outro, ouvimos somente suas vozes. Suas imagens cedem lugar para as de edificações que perduram até os dias atuais, sendo muitas vezes parte dos atrativos turísticos ingleses.

Numa destas cenas, a personagem sra. Juley (Prunella Scales), tia dos irmãos Schlegel, encontra Charles Wilcox numa estação de trem e a partir dali, ambos se encaminham para Howards End no reluzente automóvel de Charles. Aos poucos, os personagens iniciam a discussão que irá separar as duas famílias pela primeira vez: Juley confunde Charles com Paul, com quem Helen teria iniciado namoro. No trajeto, Juley e Charles trocam hostilidades em meio a belas paisagens rurais ao fundo. Num dos cortes, um plano-sequência privilegia uma ponte de contornos sólidos e antigos (figura 9). Os personagens deixam de figurar na imagem por um instante, enquanto esta apresenta um cenário bucólico, de natureza preservada. O diálogo entre os personagens, no entanto, é mantido sobre essas imagens. Por um lado, esse trecho ilustra uma das características do gênero de herança: a representação da elite inglesa em cenários bucólicos. Sendo essa

montagem decorrente de convenções que se estabeleceram para esse tipo de filme. Por outro, a permanência das vozes dos personagens em detrimento de suas imagens, no plano posterior, parece indicar um processo de dissociação entre o referido grupo social e aquelas imagens.



Figura 9 – Signo da herança (Ponte)

Quando os personagens ressurgem na tela, aparecem ao lado de Paul Wilcox, que se encaminha para Howards End numa bicicleta (figura 10). A partir disso, as imagens recriam uma figuração característica da época eduardiana. Observa-se, nessa época, por parte da elite, uma grande preocupação com a saúde. Assim, o campo era um espaço muito procurado por conta de seu ar puro. Nessa cena, quando os três personagens citados acima adentram a propriedade, vê-se também Ruth e Evie Wilcox praticando exercícios físicos. Com isso, Ivory demonstra seu empenho e habilidade em traduzir para sua narrativa muitos traços do texto de partida. Uma característica que provavelmente serviu para estabelecer o senso de que seus filmes são modelos de apuro na reconstrução histórica.



Figura 10 – Signo da herança (Inglaterra semirrural)



Figura 11 – Signo da herança (Fachada do prédio dos Wilcox)

Em outra situação, Margaret acompanha Ruth às compras. Elas conversam sobre listas de presentes e sobre o fato de a família Schlegel ter que deixar Wickham Place, residência na qual viveram por toda a vida. Ruth demonstra grande consternação pelo fato de alguém ter que deixar o lugar onde nascera, ainda mais quando a perspectiva é a de que tal lugar seja demolido. A imagem em primeiro plano, que enquadra as duas personagens no interior de uma loja de departamentos, é substituída por uma panorâmica mostrando a fachada do prédio onde residem os Wilcox em Londres. Mesmo fora do campo, as personagens têm sua conversa articulada com a imagem, que vai sumindo aos poucos, como se para reforçar o fato de que aquela conjuntura foi extinta.

A permanência do prédio antigo, onde atualmente funciona um hotel ³⁸(figura 11), e o recurso ao *voice-over* (em detrimento de suas imagens) como elemento de ligação entre os planos parece dimensionar os personagens como espectros do passado. Se por um lado, a utilização de locações que atualmente integram a rede turística, como o prédio utilizado de fachada para a residência dos Wilcox, serve para a narrativa de Ivory se beneficiar do patrimônio arquitetônico inglês bem preservado e dotar o espaço fictício em seu filme de um senso de fidedignidade na reconstrução histórica, por outro lado, a narrativa fílmica contribui para desarticular o aparato arquitetônico tradicional de uma associação harmoniosa à identidade inglesa. Sobre esse complexo processo de desarticulação, Mascarello (2008) informa o seguinte:

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade tradicional ou a uma tradição “recebida” (MASCARELLO, 2008, p. 21).

Se em princípio, os filmes de herança integraram um projeto de reafirmação da identidade inglesa através de um retorno ao ideário imperialista daquela sociedade, uma produção como *Retorno a Howards End* acaba por colocar em evidência a inviabilidade de se implementar tal projeto nos dias atuais. Isso porque o conceito de cultura nacional homogênea, ou tradição histórica, carece justamente da

³⁸ Trata-se do 51 Buckingham Gate, um hotel de luxo. Fonte: <http://www.movie-locations.com/movies/h/howardsend.html>

fixidez com a qual já foi relacionada no passado e, no presente, essa concepção passa por contínuas redefinições.

Quando mencionamos anteriormente que a alegação de que o enfoque dado a signos da herança não seria algo que necessariamente “estaciona” a narrativa, aderimos à ideia de que tal enfoque apresenta aqueles signos de modo a dimensioná-los enquanto parte integrante da narrativa. Higson (2008, p. 173), para quem tal procedimento explora a imagem como espetáculo, menciona a cena em que Ruth encontra-se em seus últimos momentos no hospital. Após Margaret repousar um buquê de flores ao lado da amiga, a câmera desloca-se numa panorâmica longa que enquadra o belo conjunto arquitetônico do alto. A câmera retorna para o interior do prédio, e mostra Charles e sua irmã diante da janela, contemplando a mesma imagem apresentada segundos antes pela panorâmica (figuras 12 e 13). Higson pondera sobre como ler essa sequência. Entendemos que o filme de Ivory, mais uma vez, faz uso da metatextualidade. Se o gênero de herança recorre ao esplendor da arquitetura de época para mostrar a imagem como espetáculo, o filme posiciona seus próprios personagens numa atitude comumente associada aos espectadores.



Figura 12 - Fachada do hospital



Figura 13 - Charles e Evie contemplam a fachada

Esse tipo de relação metatextual entre o filme e seu gênero, especificamente a respeito da “espetacularização” da imagem, coloca o filme de Ivory em diálogo privilegiado com nossa contemporaneidade. O termo “sociedade do espetáculo”, cunhado por Guy Debord (1997), situa o momento atual do capitalismo. Nesse contexto, as produções criam representações que objetivam a imagem por si mesma, ou seja, essa tendência propõe “curvar-se à ditadura da imagem” (p. 23). Assim, a imagem não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom

aparece”, resultando em sua aceitação passiva (DEBORD, 1997, p. 16). Discussões que apontam tal disposição abundam em forma de crítica. Sendo assim, percebemos essa perspectiva no filme de Ivory como um tipo de metatextualidade, uma vez que o recurso é utilizado com certo exagero. A tomada que mostra a panorâmica do hospital, por exemplo, dura vinte segundos.

O recurso da estética da exposição, no filme de Ivory, aproveita-se do ritmo mais lento comum aos filmes de época para explorar a *mise-en-scène*, que aparece bem focalizada em aspectos arquitetônicos, e que claramente manipula a imagem por meio de uma descrição visual. Como já pontuamos anteriormente, a descrição é um meio de expressão considerado por uma parcela da crítica como antinarrativo, por aparentemente parar o fluxo de uma narrativa e deter-se em detalhes de objetos, indivíduos ou lugares.

A exemplo de *Candido* (2004), que compreende a descrição como uma forma de narração, Bal (2006, p. 571-610) percebe a descrição como uma forma discursiva “natural da narrativa”. A autora afirma que a desaceleração do ritmo narrativo para a inserção de trechos descritivos serve para a narrativa explorar melhor sua heterogeneidade, e através disso, abre espaço para a reflexão metanarrativa, uma tendência marcante das narrativas pós-modernas. Essa perspectiva, que sempre esteve presente na literatura, mas que se tornou “visível” somente após o modernismo, considera o discurso descritivo como uma forma de resistência à representação. Ou seja, autores como Proust, que se notabilizaram pelo uso exímio da descrição, “teorizam sobre a representação: sua (im)possibilidade, sua ética e sua necessidade” (BAL, 2006, p. 590). Bal concentra sua análise em romances e personagens de Flaubert, Proust e Zola. No entanto, acreditamos ser possível aproveitar essa noção para propor uma analogia com o uso da descrição feito por Ivory. É nesse sentido que percebemos que *Retorno a Howards End*, através de várias estratégias metatextuais, questiona o próprio gênero de herança como representação, e assim, sinaliza para a impossibilidade de se resgatar um universo social no qual a Inglaterra exercia grande poder sobre o restante do mundo e quando a ideia de identidade nacional era uma noção fixa, homogênea e elitista.

Ao analisar o filme, Higson (2008, p. 149) afirma que caso se detenha a atenção no discurso narrativo do filme em detrimento do discurso visual, que, na

perspectiva do autor, está ligado à noção de autenticidade (tanto no que se refere à recriação de interiores da época eduardiana quanto à “fidelidade” ao romance de Forster) e a uma aura de reverência ao passado, percebe-se um exame das mudanças sociais e das identidades em transição. Contudo, a sugestão de Higson para que se desconsidere o discurso visual, como um modo para se perceber a ambivalência do filme, parece-nos problemática. Em primeiro lugar, de acordo o próprio autor, o discurso visual é vital para o *status* cultural do filme. Em segundo, a aplicação de sua proposta complica-se quando pensamos que a imagem é a unidade básica de significação em narrativas fílmicas (GAUDREULT & JOST, 2009, p. 105).

Na sequência a que Higson alude, Henry Wilcox anuncia para a família que Howards End a partir daquele momento pertenceria à Margaret. Em seguida, mostra-se uma tomada externa na qual um empregado ara a terra, a pouca distância de Helen, que ajuda o filho a dar os primeiros passos. A intenção de Margaret é futuramente passar a propriedade para o seu sobrinho. A personagem ouvira parte da conversa entre Evie e Dolly Wilcox (Susie Lindeman), ocasião em que a última comenta sobre a coincidência de Ruth ter desejado que a propriedade fosse deixada para Margaret e esse fato ter finalmente se concretizado. Margaret confirma essa história com Henry, no exterior da casa. A câmera focaliza Helen e o filho mais uma vez em meio ao gramado. A imagem é gradualmente afastada num *zoom* até aparecer uma vasta extensão de terra, o empregado e dois cavalos. É então que as cores vivas tornam-se sépia, antes que o enquadramento desapareça sinalizando assim o fim da narrativa.



Figura 14 – Helen e o filho em Howards End

Para Higson, 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 Leonard. 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. Higson salienta a ambivalência na apreciação dos filmes de herança, o que conduz a diferentes interpretações.

Os filmes de herança são considerados elementos híbridos (ao mesmo tempo conservadores e liberais) por, de um lado, representar o modo de vida das elites, e de outro, reparar a ausência até então de representações de minorias nos produtos audiovisuais, tais como mulheres e homossexuais. Alguns aspectos do gênero de herança colocam *Retorno a Howards End* como uma reescritura realmente conservadora. As personagens femininas, que no texto de Forster apresentam-se de maneira pouco tradicional, são reescritas no filme de modo a não destoarem dos padrões sociais. Por exemplo, Margaret na tela é bem mais submissa que no romance, e seus desejos não são retratados. O envolvimento homossexual de Helen também é eliminado na versão fílmica. Essas escolhas, em nosso entender, atendem às aspirações do filme, feito desde o início para agradar tanto aos espectadores usuais do gênero como a outras platéias. O que corrobora a importância de considerar o contexto de produção e recepção em nossa análise.

Contudo, em nossa opinião, todo o filme pode ser interpretado como um avanço na estética do gênero de herança. Demonstramos anteriormente uma leitura que percebe a dissociação de algumas características que haviam se tornado convenções de gênero, como a que conjuga imagens pastoris com a figuração da elite inglesa. Na descrição que fizemos da cena final, a qual Higson sugere ater-se ao discurso narrativo, é justamente o discurso visual que parece desafiar a noção de que o filme reforça traços de elitismo e conservadorismo. A visão exuberante do campo, exterior à casa, é o espaço no qual se movimenta uma mulher que, por mais que ainda seja membro da elite financeira, é alguém que desafiou as convenções da sociedade e optou por cumprir o papel de mãe solteira. O seu filho, que na imagem não é possível identificar se seria menino ou menina, também aparece no cenário, o qual um dia os antepassados do seu pai habitaram. Tanto a narrativa fílmica como a

literária menciona a origem de Leonard: seus antepassados eram pastores e agricultores.

É por caminhos tortuosos que a saga de retorno às origens se completa na narrativa, para assim completar uma ligação que mostra caminhos para que se possa superar a segregação social característica daquela sociedade.

Todavia, mesmo se houvesse apenas a interpretação de *Retorno a Howards End* (1992) como reflexo de uma visão conservadora da sociedade inglesa, 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).

3.3 Considerações sobre a adaptação de *Howards End*

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). *Retorno Howards End* (1992), como a maioria dos filmes de herança, apresenta uma leitura sobre a identidade inglesa, tendo por base sua literatura, mas vista por estrangeiros. O que confirma a complexidade do conceito de cinema nacional a partir dos filmes de herança.

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 o filme a 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 mostrando os atores Samuel West e Helena Bohan-Carter 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 *A Room with a View* (1985), filme que alcançou grande popularidade entre o público feminino. Nesse filme, a mesma atriz representou um papel romântico, o de Lucy Honeychurch. No pôster de *Retorno a Howards End* (1992), Samuel West beija a mão de Bonhan-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. Acrescenta-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* (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 sistema 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que a discussão sobre o processo de produção e recepção dos filmes de herança como manifestação cultural requer bastante atenção numa análise como a nossa. Isso porque procuramos articular a relação entre cinema e literatura como tradução, a qual propicia a discussão de algumas questões referentes ao gênero fílmico para o qual o romance de Forster foi traduzido: os conceitos de identidade nacional, cultura, gênero etc. Por isso, temos a impressão de que precisaríamos de mais tempo e espaço para desenvolver com mais propriedade a discussão iniciada.

No entanto, nossa reflexão revelou-se produtiva no sentido de contribuir para o estudo sobre a interação entre as artes, amparando-nos numa concepção ampliada de tradução. Essa concepção percebe que o processo de tradução resulta de escolhas tomadas, as quais cumprem determinada função no contexto para o qual um texto foi traduzido. Logo, a adaptação da literatura para o cinema é necessariamente uma forma de tradução, pois, como vimos, a transmutação de um meio narrativo para outro sempre implica reformulações. No caso da produção de *Ivory*, observa-se um interessante diálogo com o gênero de herança, gerando com isso uma discussão metatextual. Nesse tocante, é interessante observar que selecionamos um gênero fílmico que se estabeleceu, sob a premissa de “fidelidade” na reconstrução de época, bem como na adaptação do texto literário.

Nosso estudo demonstrou que tal premissa tem um papel importante na estratégia de *marketing* para vender essas produções. Entretanto, tanto na reconstituição histórica do filme quanto em relação ao texto literário, a questão da fidelidade não se sustenta.

Acreditamos que tanto o romance *Howards End* quanto sua versão fílmica fornecem elementos para discussões de grande interesse na atualidade, em que podemos observar um momento de instabilidade não apenas da posição de hegemonia da cultura inglesa no mundo, mas da cultura hegemônica como um todo. Esta posição, historicamente ligada à relação entre opressores e oprimidos, enfrenta grandes dificuldades num mundo globalizado, em que contextos de opressão histórica são questionados, e, gradativamente, alterados pela mobilização popular, auxiliada pela tecnologia e pelas redes sociais.

Quanto à concentração de nossa pesquisa no espaço das narrativas literária e fílmica, percebemos que esse elemento, no romance, serve para se levantar, além da evidente discussão sobre classe social, a questão dos gêneros sexuais. Autores modernos, como Forster, procuraram tratar a questão de modo mais profundo do que o simples direito feminino ao voto, por exemplo. O autor em questão, a seu modo, retratou em sua obra os problemas que surgiriam numa sociedade hierarquizada, na qual poucos detêm o direito de ditar regras em detrimento do direito à liberdade da maioria. O nosso estudo observou que o espaço também cumpre a função de refletir as rápidas transformações do cenário londrino. Por um lado, há no romance uma conscientização de que as mudanças espaciais (implicando mudanças sociais) representavam um caminho sem retorno para aquela sociedade. Por outro, transparece o desejo de que o passado não fosse apagado e, ao invés disso, seu registro convivesse com o presente.

Essa vontade, expressa no discurso romanesco, coincide com a implementação da cultura da herança, através de todo um aparato governamental, da indústria do turismo e da sociedade civil, décadas depois da publicação do romance. A versão fílmica do romance de Forster integra um empreendimento complexo de preservação de determinada versão da identidade inglesa. No entanto, ao figurar num gênero fílmico, altera-se gradativamente a função de resgate identitário. Entendemos que a narrativa de Ivory discute o próprio gênero de herança, sinalizando para a impossibilidade de se restabelecer a conjuntura de mais de um século atrás. Nesse sentido, o filme recria tal contexto sugerindo, de maneira sutil, “imagens mortas”, através de vozes desarticuladas da imagem dos personagens e de símbolos arquitetônicos do passado atualmente aproveitados pela indústria do turismo.

Na versão literária, além da nítida discussão sobre diferenças de classes, a discussão sobre gênero surge como expediente para abordar a distinção, ou a arbitrariedade que implica a distinção entre o que é masculino e feminino. No filme, o elemento espacial, fundamental para o gênero, é aproveitado como recurso metatextual, servindo para tratar da articulação entre imagem e classe social enquanto uma das características do gênero de herança.

Não deixamos de observar a maneira privilegiada por qual o gênero de herança dialoga com a contemporaneidade, contribuindo para a discussão de assuntos em voga como o fim da noção de homogeneidade de identidades, de

classes sociais e dos gêneros, bem como refletindo sobre a própria constituição do gênero fílmico por meio de relações metatextuais.

Tivemos a oportunidade de comprovar que a tradução do texto literário para o fílmico resultou em escolhas condicionadas principalmente pelo gênero de herança. A análise do espaço em ambas as narrativas revelou que, no romance, o espaço tem como característica a mobilidade. No nível simbólico, o espaço da mansão Howards End altera-se segundo as características de gênero dos seus proprietários: passa-se de uma casa predominantemente masculina, através da família Wilcox, para um espaço feminino, logo depois que a família Schlegel toma posse. Quanto à figuração do espaço londrino, o romance também destaca as alterações no cenário urbano, refletindo as rápidas transformações em curso naquele período. O rápido crescimento da população e a conseqüente demanda por moradias são descritas no romance de Forster em passagens sobre a construção de apartamentos, a demolição de prédios antigos e a proliferação de moradias mais simples.

A narrativa fílmica, por outro lado, registra um espaço que se caracteriza pela noção de imobilidade. Por tratar-se de um filme de época, precisamente do gênero de herança, no qual o enfoque em exuberantes traços arquitetônicos é uma de suas características, a representação do espaço passa a noção de conservação. Quanto ao reflexo de traços dos gêneros nos espaços, não identificamos essa associação no filme. Observamos, por outro lado, que a residência da família Wilcox é representada como se seus membros fossem pessoas bem mais cultas do que sugere a versão literária. Esse fato decorre, mais uma vez, de um traço comum ao gênero de herança, que é a representação das elites associadas à cultura erudita através de seu gosto por pinturas, literatura, arquitetura e música.

Esse tipo de associação foi um dos principais pontos que identificamos no recurso do diretor de *Retorno a Howards End* à metatextualidade. O personagem Leonard Bast, como membro da classe trabalhadora, tem acesso a bens culturais. Ele, porém, só aparece em imagens bucólicas, típicas da representação dos ricos, por meio de sua imaginação, nos momentos em que ele inicia uma leitura. Entendemos que a narrativa fílmica sugere com isso a intransponibilidade de fronteiras entre as classes. Isso fica patente quando verificamos que o personagem é derrotado por transpor a fronteira que divide ricos e pobres na narrativa. Em outro

nível de discussão, a sobreposição de imagens de Leonard entre espaços sociais bem delimitados comenta sobre o segregacionismo do próprio gênero de herança.

Essa análise foi possível a partir da leitura de Even-Zohar (1990), Stam (2000) e Lefevere (2007), dentre outros apontados em nossa pesquisa, cujos conceitos nos serviram de orientação. A percepção sistêmica de Even-Zohar, que sugere que os textos são manifestações de um movimento dinâmico, sob a influência de fatores como a ideologia literária, as editoras, e a crítica, dentre muitos outros, foi importante para que formássemos uma opinião própria sobre um autor de língua estrangeira, cuja reputação no sistema literário inglês ainda gera impasses na crítica. O aprofundamento dessa discussão por meio da concepção de reescritura, de Lefevere, que propõe a incorporação do estudo dos mecanismos de controle à pesquisa, foi bastante utilizado neste trabalho.

As considerações de Stam sobre a adaptação e as possibilidades de análise sobre obras que guardam entre si algum tipo de relação também demonstraram ser bastante produtivas. O teórico contempla diversas abordagens alternativas ao exame da fidelidade ou não no exame de uma tradução entre meios semióticos diferentes. Tivemos a oportunidade de comprovar que mesmo num filme pertencente a um gênero estabelecido como sinônimo de fidelidade ao texto-fonte, como é o caso de *Retorno a Howards End*, a construção se dá por meio de imagens que o diferenciam do romance, levando-se em consideração apenas o espaço nas duas narrativas. Em comum, os autores que citamos, bem como outros presentes no corpo de nossa discussão, citam que o reconhecimento do contexto cultural e o papel da cultura receptora são de grande importância para se compreender o diálogo entre as diversas manifestações artísticas e culturais na atualidade.

Nossa experiência cotidiana demonstra uma situação bastante comum, que é quando alguém comenta sobre algum livro tendo por base o filme a que assistiu. Ou seja, ainda é bastante difundida a ideia de que o filme adaptado da literatura são textos intercambiáveis. Nossa análise demonstrou que o texto fílmico reescreve o romance de Forster, acrescentando à imagem da obra outras representações: se o romance discute um contexto em transformação no início do século XX, o filme trata de outra investigação, sobre aspectos como conservação e estabilidade da sociedade inglesa no final do século passado.

Essa pesquisa despertou o desejo de continuarmos estudando o assunto, dado o enriquecimento de perspectivas no exame de narrativas na atualidade, e

também um maior comprometimento em divulgar a importância da tradução para a democratização da arte e para se discutir a própria arte em nosso tempo. Assim, pretendemos nos aprofundar em outros temas comuns aos filmes de herança como a identidade nacional em *Passagem para a Índia* (1984), de David Lean, e a sexualidade em *Maurice* (1987). Todas essas produções são traduzidas da obra de Forster.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, T. Technology: "Multiplied Man". In: BRADSHAW, D. (ed.). *A Concise Companion to Modernism*. Boston: Blackwell Publishing, 2003.
- ARROJO, R. *Oficina de Tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1992.
- AUMONT, J. (et al.). *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Heloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos... (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAL, M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- _____. Over-writing as Un-writing: Descriptions, World-Making, and Novelistic Time. In: MORETTI, F. (ed.) *The Novel*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- BAPTISTA, M. "O cinema britânico: realismo, classe e televisão pública." In: _____; MASCARELLO, F. (orgs). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.
- BATCHELOR, J. Edwardian Literature. In: BLOOM, H. (ed.). *Edwardian and Georgian Fiction*. Philadelphia: Chelsea House, 2005.
- BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. Tradução de José Lino Grünnewald. In: _____. (et al.) *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRADSHAW, D. Howards End. In: _____ *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- BURGESS, A. *English Literature: A survey for students*. Essex: Longman, 1996.
- BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CÂNDIDO, A. Duas Vezes "A passagem do dois ao três". In: _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: editora 34 / Duas Cidades, 2002.

CÂNDIDO, A. Degradação do Espaço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 47-79.

CARDOSO, Luís Miguel. "Literatura e Cinema: Dissídios e Simbioses". In: NASCIMENTO, E. (org.) *Literatura em Perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.

CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. *Screen Adaptation: Impure Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

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

CATTRYSSE, P. Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. *Target* 4:1, 53-70. Amsterdam: John Benjamins, 1992.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COOK, A. *Parallels With the Past: The Politics of British Heritage Films of the 1990s*. Thesis. University of East Anglia, 2005.

CORNER, J.; HARVEY, S. Mediating Tradition and Modernity: The Heritage/Enterprise Couplet. In: _____ *Enterprise and Heritage*. New York: Routledge, 1991. pp 45-75.

CRUZ, D. T. Traduções de traduções. In: *Jornal A Tarde*, Salvador, Março 1996, pp. 2-3.

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, T. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: UFOP, 1999.

_____. *Lendo e Reescrevendo o Passado: Shakespeare Apaixonado*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 9, 2006. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/htm/revista/revista-09.jsp> Acesso em: 02/01/2012.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Theory. In: *Polystem Studies*. Tel Aviv, 11:1:1990, pp. 9-26

_____. The position of translated literature within the literary polysystem. In: *Polystem Studies*. Tel Aviv, 11:1:1990, pp. 45-51.

_____. The Literary System. In: *Polystem Studies*. Tel Aviv, 11:1:1990, pp. 27-44.

FONTIUS, M. "Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura." In: LIMA, L. C. (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. London: Penguin, 2005.

_____. *Howards End*. London: Penguin, 2000.

_____. *Howards End*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Howards End*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

_____. *A Mais Longa Jornada*. Tradução de Alfredo Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

FRANK, J. *The Idea of Spatial Form*. London: Rutgers University Press, 1991.

GARDNER, P. (ed.) *E. M. Forster: The Critical Heritage*. London: Routledge, 2002.

GAUDREULT, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UnB, 2009.

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

GOLDMAN, J. Forster and Women. In: BRADSHAW, D. (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

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

HIRSCH, I. *Versão Brasileira: traduções de autores de ficção em prosa norte-americanos do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2006.

IVORY, J.; LONG, R. E. *James Ivory in Conversation: How Merchant Ivory makes its movies*. Berkeley: University of California Press, 2005.

LAMBERT, J. *Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies*. In: *Traduction, Terminologie, Rédaction (TTR)*, vol. 8, nº 1, 1995, p. 105-52.

LAN, Y. Returning to Naples: Seeing the End in Shakespeare Film Adaptation. In: WELSH, J. M.; LEV, P. (eds.). *The Literature/Film Reader: issues of adaptation*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2007.

LANDY, M. Filmed Forster. In: BRADSHAW, D. (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007

LANGLAND, E. Gesturing Towards an Open Space: Gender, Form, and Language in E. M. Forster's *Howards End*. In: _____ and CLARIDGE, L. (eds.). *Out of Bounds: Male Writers and Gender(ed) Criticism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1990.

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

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

LÍSIAS, R. Prefácio. In: FORSTER, E. M. *Howards End*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Globo, 2006.

LUKÁCS, G. Narrar ou Descrever? In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Leandro Konder (et al). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTIN, M. A Linguagem Cinematográfica. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINO, L. M. S. Música Erudita e Distinção de Classe. Thesis, São Paulo, ano VI, n. 11, pp. 14-23, 2009. Disponível em:
http://www.cantareira.br/thesis2/atual/luismauro_11_final.pdf Acesso: 12/11/2011.

MASCARELLO, F.. "Reinventando o conceito de cinema nacional." In: BAPTISTA, M.; _____. (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008.

MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

NABOKOV, V. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. *Lolita*. Tradução de Jório Dauster. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

_____. *Lolita*. Tradução de Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SAFRANSKI, R. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SAID, E. W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, A. R. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2001.

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

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

STOLL, R. H. "Aphrodite with a Janus Face": Language, Desire, and History in *The Longest Journey*. In: TAMBLING, J. (ed.) *E. M. Forster: Contemporary Critical Essays*. Basingstoke and London: Macmillan, 1995.

TRILLING, L. E. *M. FORSTER: A Study*. London: The Hogarth Press, 1962.

TRIMM, R. S. "Nation, Heritage and Hospitality in Britain after Thatcher". In: *Comparative Literature and Culture* 7.2 (2005). Disponível em: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol7/iss2/8> Acesso: 03/11/2011.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VIEIRA, E. R. P. *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em estudos lingüísticos da FALE (UFMG), 1996.

WALKER, E. Pop Goes the Shakespeare: Baz Luhrmann's William Shakespeare's *Romeo and Juliet*. In: WELSH, J. M.; LEV, P. (eds.). *The Literature/Film Reader: issues of adaptation*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2007.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FILMOGRAFIA

Gilbert, B. dir. *Wilde*. Com Stephen Fry, Vanessa Redgrave, Jude Law, Michael Sheen. Reino Unido, 1997, 118 min.

Giral, S. Dir. *El Otro Francisco*. Com Miguel Benavides, Alina Sánchez, Ramoncito Veloz, Margarita Balboa. Cuba, 1975, 100 min.

Hampton, C. dir. *Carrington*. Com Emma Thompson, Jonathan Price, Steven Waddington. Reino Unido, 1995, 121 min.

Hugh, D. dir. *84 Charing Cross Road*. Com Anne Bancroft, Anthony Hopkins, Judy Dench. Reino Unido, 1987, 100 min.

Ivory, J. dir. *Retorno a Howards End* [Howards End]. Com Emma Thompson, Anthony Hopkins, Helena Bohan-Carter, Vanessa Redgrave. Reino Unido, 1992, 136 min.

Ivory, J. dir. *Maurice*. Com James Wilby, Hugh Grant, Rupert Graves. Reino Unido, 1987, 140 min.

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

Jeffs, C. *Sylvia: Paixão Além das Palavras* [Sylvia]. Com Gwyneth Paltrow, Daniel Craig e Jared Harris. Reino Unido / Estados Unidos, 2003, 110 min.

Kapur, S. dir. *Elizabeth*. Com Cate Blanchet, Geoffrey Rush, Joseph Eccleston, Joseph Fiennes. Reino Unido, 1998, 118 min.

Kubrick, S. dir. *Lolita*. Com James Mason, Shue Lyon, Shelley Winters e Peter Sellers. Estados Unidos, 1962, 152 min.

Lean, D. dir. *Passagem para a Índia* [A Passage to India]. Com Judy Davis, Victor Banerjee, Peggy Ashcroft, Alec Guinness. Reino Unido / Estados Unidos, 1984, 163 min.

Lyne, A. dir. *Lolita*. Com Jeremy Irons, Melanie Griffith, Dominique Swain e Frank Languella. França / Estados Unidos, 1997, 137 min.

Parker, A. *Armadilhas do Coração* [The Importance of Being Earnest]. Com Rupert Everett, Colin Firth, Reese Witherspoon, Judi Dench. Reino Unido / Estados Unidos, 2002, 97 min.

Pollack, S. *Entre Dois Amores* [Out of África]. Com Meryl Streep, Robert Redford e Klaus Maria Brandauer. Estados Unidos, 1985, 161 min.