"THIS IS ENGLAND?": PROJEÇÕES DA INGLATERRA E DA SUA IDENTIDADE A PARTIR DO *HERITAGE FILM* NO PANORAMA DO TURISMO CULTURAL

"THIS IS ENGLAND?" – ENGLAND AND ITS IDENTITIES THROUGH THE LENS OF THE *HERITAGE FILM* IN THE PANORAMA OF CULTURAL TOURISM

Margarida Esteves Pereira*

Este ensaio visa debater um género cinematográfico que tem sido discutido no âmbito do cinema inglês (mas não só), o *heritage film*, incidindo no modo como este tem projetado uma imagem particular da Inglaterra e da sociedade inglesa. Pretende-se questionar a projeção para o mundo de uma certa imagem da identidade inglesa fundada na ideia nostálgica do Império. Neste sentido, incidir-se-á sobre a forma como muitos dos filmes produzidos ou co-produzidos em Inglaterra nos últimos trinta a quarenta anos fazem uso do património cultural (arquitetónico, natural, histórico) do país, perpetuando uma certa ideia nostálgica daquilo que constitui a identidade inglesa e ajudando a promover essa ideia do país no exterior, algo que é também aproveitado pela indústria turística.

Palavras-chave: *heritage film*; identidade; Inglaterra; turismo cultural.

This paper aims to discuss a film genre that has been debated in the context of British film (but not only), the 'heritage film', focusing on how it has projected a particular image of England and of English society. We intend to question the projection for the world of a specific image of English identity founded on the nostalgic idea of the Empire. In this sense, focus will be on the way many of the films produced or co-produced in England in the last thirty to forty years make use of the country's cultural heritage (architectural, natural, historical), perpetuating a certain nostalgic idea of what English identity is and helping to promote this idea of the country abroad, something that is also utilized by the tourism industry.

Keywords: heritage film; identity; England; cultural tourism.

* Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Os termos *heritage film* ou *heritage drama*[1] têm surgido recorrentemente associados a uma certa ideia de cinema mas também de drama televisivo provenientes, principalmente, de Inglaterra. Trata-se de uma classificação que põe em evidência a possibilidade de existência de um género, que poderíamos de outro modo designar de 'drama histórico' ou 'filme de época'[2], mas que nos anos oitenta do século XX começa a surgir com esta designação muito específica na imprensa e na academia inglesas, assumindo desde logo uma ligação com a indústria *heritage* encarregue de fazer a promoção do património cultural britânico como um elemento importante da sua atração turística.[3] É, portanto, no âmbito do panorama da indústria *heritage* e da ligação do cinema e da televisão a esta indústria que nos propomos aqui lançar uma breve análise desta questão.

Críticos como Andrew Higson, Cairns Craig, entre outros, atribuem o termo *heritage* a um punhado de filmes e séries televisivas surgidos a partir dos anos oitenta – de que são exemplos o oscarizado *Chariots of Fire* (1981, real. por Hugh Hudson) ou a paradigmática série *Brideshead Revisited* (1981, real. por Charles Sturridge), adaptada do livro de Evelyn Waugh, – que tinham em comum a incidência nostálgica numa determinada identidade inglesa centrada no modo de vida das classes altas. Num artigo publicado em 1991, Cairns Craig[4] refere:

> Imaginem um filme rico em cenas filmadas nos colégios de Cambridge ou na exuberante paisagem rural inglesa, em cenas acompanhadas por carruagens

(1) Optamos aqui por manter a designação inglesa, embora se possa arriscar uma tradução de filme patrimonial, tal como foi feito, aliás, na língua francesa por Pierre Beylot e Raphaëlle Moine (2009).

(2) Em inglês, os termos mais comummente associados serão o *period film*, o *costume film* e o *historical film*, embora este esteja mais distintamente associado aos filmes que se centram sobre a representação de temas e/ ou personagens históricas reais enquanto os outros dois termos se associem a todos os dramas fílmicos situados no passado, mas não necessariamente centrados sobre eventos históricos reais. A este respeito Belén Vidal refere, a propósito dos termos *period film* e *costume film* (ou *costume drama*): "Todos os termos denotam um tipo de cinema que coloca as personagens num momento reconhecível do passado, realçado pela *mise-en-scène* da reconstrução histórica. O enfoque em personagens ficcionais, intrigas românticas e espetáculo de época situa este género fora do domínio demarcado pelo filme histórico" (Vidal, 2012: 1-2, tradução da autora do artigo). Contudo, Andrew Higson prefere usar a designação de um modo mais alargado, referindo que o termo *heritage* pode ser aplicado tanto a filmes que tratam temas históricos reais (e dá como exemplo o filme *Elisabeth*) como não. Ver a este respeito Andrew Higson (2003: 12-14).

(3) *Cf.* Sargeant (2000: 301). Em Portugal, este assunto foi tratado por Norma Santos Ferreira (2012), na sua dissertação de mestrado (Universidade do Minho).

(4) Todas as citações, deste livro como da demais bibliografia consultada, foram traduzidas para o português pela autora do artigo.

> puxadas a cavalo e pontuadas ocasionalmente por explosões de vapor em estações ferroviárias. Longe de imaginária, esta obra faz parte de um género fílmico que tem tido uma proeminência invulgar nos anos 1980: um género cujo enfoque são a classe média e alta inglesa no país e no estrangeiro antes de se terem afundado no dilúvio da I Grande Guerra e do fim do Império. (Craig, 2001: 3)

Como exemplo deste género são normalmente invocadas, para além dos já citados *Chariots of Fire* e *Brideshead Revisited*, as adaptações cinematográficas de E. M. Forster da dupla Ismail Merchant (produtor)/ James Ivory (realizador), que, entre 1985 e 1992 fizeram *A Room with a View* (1985), *Maurice* (1987) e *Howards End* (1992).

Ilustração 1: *Howards End* (1992, real. por James Ivory)

Estes autores faziam uma associação do *heritage drama* a uma mercantilização nostálgica do passado na tentativa conservadora de reinventar uma Inglaterra pastoral e bucólica, por oposição a um presente conturbado, o qual, em plena década de oitenta estava marcado pelas políticas neo-liberais e nacionalistas impostas pelo governo de Margaret Thatcher e que despoletaram a Guerra das Malvinas (em 1982) e a greve dos mineiros (1984). Como refere Higson, *a posteriori*:

> O que nos interessava era o modo como alguns dramas de época ingleses desse período pareciam articular uma celebração nostálgica e conservadora dos valores e estilos de vida das classes privilegiadas e como, ao fazê-lo, uma Inglaterra que já não existia parecia ter sido reinventada como algo carinhosamente recordado e desejado. (Higson, 2003: 12)

Deste modo, o *heritage film* é recorrentemente associado, por um lado, a uma fantasia simultaneamente desfasada e nostálgica da sociedade inglesa e, por outro, a uma necessidade de dar visibilidade a uma estratégia articulada de explorar cultural e comercialmente uma ideia, algo revivalista, de uma 'inglesidade' bucólica e rural, mais centrada nas classes média e altas do que nas classes trabalhadoras, mais masculina do que feminina, mais branca do que etnicamente diversificada, enfim, uma 'inglesidade' ainda presa aos estereótipos coloniais do passado imperial inglês.(5) Este revivalismo, que marca especialmente todo o final do século XX, não está somente associado ao cinema inglês, estando disseminado um pouco por todas as artes e modos de produção cultural, da literatura ao *design* de moda e de interiores, passando pela arquitetura e, mesmo, a música. Associado ao final do século e do milénio, há um conjunto de manifestações culturais que nos remetem para o passado e muito predominantemente para o passado mais próximo, nomeadamente, o *fin-de-siècle* e o Vitorianismo, mas também para a primeira metade do século XX até à II Guerra Mundial. Na literatura, por exemplo, há uma tendência de revisitação do passado patente em obras como *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles, mas que se estende a um vasto conjunto de romances, muitos deles posteriormente adaptados ao grande ou ao pequeno ecrã (senão todos), como é o caso de *Atonement* de Ian McEwan ou *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro, para citar apenas dois exemplos muito conhecidos.(6)

Deste ponto de vista, a designação de *heritage* poderia, de algum modo, estender-se a filmes que, não sendo filmes de época ou históricos, se centram na representação nostálgica de uma certa ideia da classe média e das classes altas inglesas, tal como o muito popular *Four Weddings and a Fune-*

---

(5) Em plenos anos oitenta os filmes considerados *heritage* (alguns deles citados no segundo parágrafo deste artigo) são criticados por transformarem "o património das classes altas no património nacional: o interesse privado surge naturalizado como interesse público. Com a exceção, claro está, de que estes são filmes ainda para um público relativamente privilegiado e o *heritage* é, ainda, refinado e exclusivo, em vez de realmente público no sentido de massivamente popular. O passado nacional e a identidade nacional emergem nestes filmes não apenas como aristocráticos, mas também centrados no masculino, enquanto a nação propriamente é reduzida à suave paisagem do sul de Inglaterra não contaminada pela modernidade do urbanismo ou da industrialização …" (Higson, 2006: 96).

(6) A lista de romances centrados no passado é muito grande e a questão da revisitação ou reescrita histórica e literária foi alvo de teorização alargada no âmbito dos estudos pós-modernistas, nomeadamente, por teóricos como Linda Hutcheon (1989; 2000a; 2000b) – a qual cunhou a expressão "metaficção historiográfica" para englobar um certo tipo de romance pós-moderno que se inscrevia nesta tendência de revisitação do passado –, ou Fredric Jameson (1999), entre outros.

ral (1994), mas também *Notting Hill* (1999), *About a Boy* (2002), ou *Bridget Jones's Diary* (2001), todos eles com o ator Hugh Grant. Como refere Martin Amis num artigo intitulado "Jane's World" publicado na *New Yorker* em 1996, trata-se de uma fórmula que recorre à exploração dos mesmos ingredientes daqueles que se podem encontrar nas adaptações fílmicas de Jane Austen (cf. Amis, 1996). Todos estes filmes em muito contribuíram para promover e popularizar nos anos recentes o cinema inglês através da exportação de uma ideia mais ou menos estereotipada da identidade inglesa – fundada em larga medida na representação das classes abastadas e da sua associação ao *English countryside* –, mas não serão eles os candidatos mais óbvios para a designação *heritage*.

É necessário clarificar que houve uma evolução daquilo que entendemos por filme *heritage* e alguns filmes que são hoje assim designados estão longe de ser vistos como projetando uma visão conservadora de exploração nostálgica do passado e da identidade inglesas.(7) No seu livro de 2003, Andrew Higson elabora uma listagem extensiva de títulos que poderão ser abrangidos pela qualificação de *heritage* e percebemos aí a incorporação de filmes muito diferenciados, transformando o *heritage* numa categoria bem mais abrangente do que aquela que é definida nos seus primeiros ensaios. Na verdade, vários críticos se insurgiram contra esta visão monolítica do cinema *heritage* como veiculador de uma ideologia e de um estilo fílmicos essencialmente conservadores, feita inicialmente por críticos como Cairns Craig ou Andrew Higson. Claire Monk contesta o tratamento deste tipo de filmes de época como uma entidade unificada ou mesmo um género "sobre o qual se possam fazer alegações generalizadas e ao qual uma crítica monolítica possa ser aplicada" (Monk, 2002: 177). Para esta autora, o conceito de cinema *heritage* não é estático e tem vindo a ser aplicado a filmes muito diferenciados do ponto de vista estético e temático. A mesma autora havia anteriormente designado filmes de época como *Carrington* (1995, real. por Christopher Hampton), *Orlando* (1992, real. por Sally Potter) ou mesmo filmes provenientes de outras latitudes, como o americano *The Age of Innocence* (1993, real. por Martin Scorcese) ou o Francês / Neozelandês *The Piano* (1993, real. por Jane Campion), entre outros, como filmes pós-*heritage*, sustentando que do ponto de vista da representação do

(7) Veja-se, a este respeito, o debate compilado em a *Film / Literature/ Heritage: A Sight and Sound Reader* (Vincendeau, 2001), sob o título genérico "The British Heritage Cinema Debate" (3-17), com artigos anteriormente publicados na *Sight and Sound* da autoria de: Cairns Craig, "Rooms Without a View" (Junho 1991); Claire Monk, "Sexuality and Heritage" (Outubro 1995); Andy Medhurst, "Dressing the Part" (Junho 1996); e Liz Lochhead, "The Shadow" (Junho 1995).

género e da sexualidade todos eles apresentam perspetivas que não poderão ser consideradas conservadoras (*cf.* Monk, 2001: 6-8). E embora trate o género *heritage* um pouco fora da conceção que aqui estamos a levar em conta (uma vez que o inscreve no âmbito do cinema europeu de um modo geral), Richard Dyer chama a atenção para o modo como o cinema *heritage* tendencialmente retrata uma sexualidade fora dos padrões da heteronormatividade (*cf.* Dyer, 2001: 43-48). Por outro lado, Sheldon Hall (2005: 191-99) ataca o uso continuado do termo *heritage* no âmbito da crítica ideológica do anti-Thatcherismo[8] e refere que para continuarmos a usar o termo *heritage* como um termo crítico de alguma utilidade este terá de se desvincular desta conceção ideológica, passar a abranger outros períodos históricos e outros ciclos de cinema inglês do passado e do presente e, do ponto de vista crítico, mais atenção deverá ser prestada a uma análise textual (*cf.* Hall, 2005: 197).

No âmbito deste ensaio, porém, o conceito de cinema *heritage* está reservado para aqueles filmes que, situados no passado, fazem uso de forma ostensiva do património histórico e cultural inglês, exibindo aquilo que pode ser designado de uma "estética pictórica de museu", como foi rotulado por Andrew Higson (2003: 39). Do ponto de vista cinematográfico, a designação *heritage film* sugere a existência de um género em si mesmo, género esse que configuraria a existência de um grande número de filmes (no livro de 2003 de Andrew Higson dedicado ao tema estão listados 125 filmes), os quais poderiam, de outro modo, ser agrupados na designação genérica de "filme de época inglês". Os filmes que se poderão enquadrar dentro deste género assumem uma estética de exibição museológica do património histórico, seja ao nível mais óbvio do património arquitetónico das casas de campo, palácios e castelos, seja ao nível do guarda-roupa de época, detalhes do *design* de interiores ou dos meios de transporte de outros tempos, enfim, uma série de sinais do passado que contribuem para conferir ao filme uma autenticidade histórica particular.

A exibição patrimonial é uma característica marcante destes filmes, onde são recorrentes enquadramentos de palácios ou mansões senhoriais em planos gerais, rodeados por colinas verdejantes. A *mise-en-scène* de muitos destes filmes está pejada de artefactos históricos trazidos dos arquivos patrimoniais do país, que são exibidos através de planos em movi-

(8) A este respeito, Sheldon Hall refere que a típica atitude académica relativamente aos "filmes *heritage* dos anos 1980 e 90, partindo da antipatia dos críticos ao thatcherismo em geral, vê os filmes como extensões virtuais dessa ideologia, e ataca-os de acordo com isso" (2005: 195).

mento, distanciados e lentos, numa verdadeira estética de exibição museológica. Um bom exemplo dessa estética exibitória pode encontrar-se num filme já do século XXI, como é o caso de *Pride and Prejudice* (2005) do realizador Joe Wright, onde em várias cenas assistimos a uma exibição quer de casas senhoriais (como Chatsworth House, Wilton House ou Burghley House), quer da paisagem rural inglesa, em momentos fílmicos a que não é alheio o potencial turístico do que se mostra. No filme em questão, tal como acontece no romance de Jane Austen, Elizabeth Bennet vai em viagem com os seus tios, Mr. e Mrs. Gardiner, pelo Derbyshire, onde visita a casa pertencente a Darcy, a famosa Pemberley. Este filme, tal como havia já acontecido na série de 1995 (com Colin Firth e Jennifer Ehle nos papéis de Darcy e Elizabeth)[9], faz uso da casa dos Duques de Devonshire, a Casa de Chatsworth, que serve de *set* exterior a Pemberley, numa cena onde a grandiosidade e magnificência arquitetónicas da casa, sendo algo a que é dado relevo na própria obra de Jane Austen, surge de tal forma a criar admiração, tanto nas personagens do filme, como nos espectadores. Por outro lado, em cenas do interior da casa, filmadas já em Wilton House, a câmara detêm-se vagarosamente nos objetos que vai percorrendo, de algum modo emulando aquilo que acontece no romance de Austen quando Elizabeth visita Pemberley, mas exemplificando vivamente a tal estética museológica de que nos fala Andrew Higson. É verdade que o romance dedica todo o capítulo XLIII à visita de Lizzie e dos tios a Pemberley, contando com longas descrições quer da casa (que muito impressiona Elizabeth pela sua magnificência e bom gosto), quer de toda a extensa propriedade envolvente e que, portanto, o filme apenas põe em relevo características que se podem encontrar já no romance de Austen. Contudo, comparações com versões fílmicas ou televisivas anteriores (à exceção da famosa série de 1995) ficam muito aquém destas na escolha das casas senhoriais em que filmaram e no apelo turístico destas imagens.

(9) Nesta série é Lyme Park, outra grande casa senhorial (e parque envolvente) que serve de cenário para as cenas exteriores em Pemberley.

Ilustração 2: Chatsword House (Pemberley), no filme *Pride and Prejudice* (2005, real. por Joe Wright)

Ilustração 3: Cena de interior de Pemberley, filmada em Wilton House no filme *Pride and Prejudice* (2005, Joe Wright)

Nas palavras de Andrew Higson: "A estética museológica pictórica – o cinema de atrações patrimoniais – propicia o mostruário ideal para o esplendor visual e a riqueza periodológica dos interiores e locais cuidado-

samente selecionados" (Higson, 2003: 39). Nesse sentido, estes são filmes que colocam um cuidado inusitado e evidente no *design* e construção cénicos, bem como no *design* de guarda-roupa e que, por isso, são normalmente alvo de prémios importantes (nomeadamente, Óscares e Prémios Bafta) também a este nível, o que, consequentemente, aumenta a sua visibilidade e capacidade de captação de financiamento. Do ponto de vista do estilo fílmico, portanto, o detalhe colocado no *design* de interiores e no guarda-roupa é uma qualidade distintiva; como refere Andrew Higson, "é um sinal de que um certo tipo de obra foi produzido para determinados públicos" (Higson, 2003: 39).

De um ponto de vista cultural, a autenticidade histórica promovida por estes filmes levanta tantas questões quanto a autenticidade histórica promovida pela indústria patrimonial no seu todo. Questões que se prendem com a própria impossibilidade de reprodução da história e com a ideia muito presente na historiografia atual, a partir de Hayden White (1993)[10], de que a história é, antes de mais, uma narrativa e, muito especialmente no caso da ficção, uma narrativa fundada no presente. Como já foi referido por outros críticos, é importante termos presente que os filmes históricos, ou filmes de época, enquanto documentos de estudo, nomeadamente da história, podem revelar-se de interesse tanto pelo que nos mostram sobre o passado, como pelo que nos podem dizer sobre o presente[11]. E, sobretudo, é preciso não esquecer que estas são formas comerciais e comercializáveis de entretenimento. Como refere Robert A. Rosenstone em *History on Film/ Film on History*, um dos três géneros de filmes históricos, o filme ficcional dramático[12], é o modo mais importante de disseminação da história no meio audiovisual, sendo, portanto, deste modo 'presentista' que muitas pes-

(10) Hayden White assenta o seu estudo sobre a imaginação histórica nas premissas de que a obra histórica é, acima de tudo, uma estrutura verbal sob a forma de um discurso em prosa narrativa e, ao fazê-lo, implicitamente recusa modelos mais científicos de abordagem ao objeto da história. Conforme já referimos num outro contexto (cf. Pereira, 2007: 44), Hayden White distingue três níveis estruturais através dos quais os historiadores projetam as suas explicações; são eles: o modo da intriga, que condiciona o tom da narrativa; o modo do argumento, através do qual o historiador se propõe explicar a estória por meio de certos princípios ou leis; por fim, o modo da implicação ideológica (White, 1993: 7-29).

(11) Em todos os casos, como é referido por Julianne Pidduck, visão com a qual concordamos, "o cinema não pode jamais oferecer uma janela não mediatizada para o passado e a ficção histórica, tal como o drama de época [costume drama] representam o passado dos vocabulários estilísticos, críticos e genéricos da produção cultural do presente" (2004: 4).

(12) Os outros dois géneros de filme histórico, segundo Rosenstone, são o documentário e o filme histórico posicional ou inovador (*idem*, 16-19).

soas têm acesso não só à história, mas à sua visualização e experienciação (*cf*. Rosenstone, 2006: 16).

No caso do cinema *heritage* a notória preocupação com a autenticidade histórica, visível no cuidado dedicado ao guarda-roupa, na reconstituição (e não raro reconstrução) dos *sets*, bem assim como na exibição dos mais variados itens de época (desde pequenos objetos a grandes meios de transporte e às casas senhoriais), não nos devem fazer esquecer que estes *sets* não passam disso mesmo e, nesse sentido, a sua verosimilhança com a época histórica retratada é, antes de mais, um construto, não raro altamente estilizado, de um tempo passado. A este respeito, refere Amy Sargeant: "Mas a investigação académica revela às vezes que até as restaurações do *National Trust* são frequentemente um produto estilizado da sua época e não podem ser invocadas como uma garantia absoluta de verosimilhança histórica" (Sargeant, 2000: 310).

Mas não é o ponto de vista estritamente histórico que nos ocupa neste ensaio, senão o modo como o passado é exibido de forma a promover uma ideia da identidade da nação inglesa num certo tipo de filme muito disseminado a partir dos últimos anos do século XX e no princípio do século XXI. Desse ponto de vista, estes filmes poderão ser contextualizados como parte de um movimento cultural (e, principalmente, económico) mais abrangente, que é a indústria turística e, muito especialmente, a indústria *heritage*. Como é referido num relatório de 2007 sobre a influência do cinema e dos dramas televisivos na promoção do turismo inglês, a história inglesa é uma das mais importantes formas de promoção da Inglaterra como marca turística. Nas palavras desse relatório:

> O Reino Unido tem uma história rica e bem conhecida e um grande número de casas, edifícios e lugares de eras distintas ainda de pé como testamento de tempos passados. A história do Reino Unido não só serve de inspiração para os dramas fílmicos e televisivos apreciados por todo o mundo, mas ao mesmo tempo atua como um 'isco' poderoso para os turistas, quer domésticos, quer estrangeiros, visitarem locais específicos em todo o Reino Unido. Globalmente, a história do Reino Unido é possivelmente o mecanismo mais potente e efetivo para promover a imagem e a marca do país e um dos mais fáceis de utilizar na mais abrangente variedade de contextos. (Olsberg / SPI, 2007: 14)

Assim, a estética exibitória dos filmes *heritage* ganha autonomia relativamente à narrativa fílmica, surgindo como um *asset* em si mesmo. Para além da capacidade de promoção dos arquivos museológicos do passado, a estética exibitória destes filmes passa também pela promoção do patrimó-

nio natural inglês – o famoso "English countryside" – que é posto em evidência em planos fílmicos muito gerais e/ ou panorâmicos, que promovem a sua beleza natural. Mais uma vez, no filme *Pride and Prejudice* (2005) esse património natural não é negligenciado, aproveitando-se a viagem de Elizabeth Bennet e dos seus tios pelo Peak District para exibir algumas paisagens de verdadeiro cartaz turístico.

Ilustração 4: Plano geral do filme *Pride and Prejudice* (2005, real. por Joe Wright), mostrando uma paisagem de Stanage Edge, no Peak District

Embora o cinema *heritage* esteja longe de se restringir a adaptações cinematográficas dos clássicos da literatura, é talvez a este nível que atinge o seu maior apogeu, pois é aqui que o termo *heritage* adquire um sentido reforçado de herança patrimonial. Trata-se de conjugar um reduto de património cultural e literário com a materialidade do património arquitetónico, num movimento que permite a encarnação plástica de uma boa parte do imaginário literário da nação. Se é verdade que a adaptação dos clássicos literários tem sido uma constante ao longo da história do cinema, remontando aos primórdios do cinema mudo, não é de desprezar a quantidade de obras e de autores que, sistematicamente, e a partir do cinema e da televisão ingleses foram adaptados na década de 90 do século XX e que continuaram a sê-lo ao longo da primeira década do século XXI. Isso implica que hoje em dia tenhamos à nossa disposição um repositório periodicamente atualizado, em forma de filme para o grande ecrã, filme televisivo ou de série de televisão, de todo o cânone do romance realista inglês, mas não só. De Jane Austen às irmãs Brontë, de Charles Dickens a Thomas Hardy, de William Makepeace Thackeray a E. M. Forster, de George Eliot a Anthony Trollope,

de Oscar Wilde ao inevitável William Shakespeare, entre muitos outros, o cinema e, posteriormente, a televisão fizeram desde sempre uso do capital literário da nação de forma muito consistente. Mas no final do século XX e inícios do XXI houve, de facto, uma preponderância inusitada de adaptações para a televisão e o cinema ingleses, com incidência em alguns autores específicos.

Um bom exemplo disso são as adaptações dos anos oitenta e noventa dos romances de E. M. Forster, desde *A Passage to India* (1984, real. por David Lean), *A Room With A View* (1985), *Maurice* (1987) e *Howards End* (1992), estes três últimos, das produções *Merchant-Ivory* e todos dirigidos por James Ivory, mais especificamente enquadrados numa estética *heritage*, bem assim como as posteriores adaptações dos romances da Jane Austen. Neste último caso, as produções não são sempre inglesas, sendo muitas vezes americanas ou co-produções inglesas e americanas, mas isso apenas vem reforçar a capacidade que este tipo de património cultural tem para se 'vender' e financiar. É indubitável, tal como tem sido já referido por vários autores, que a marca 'Jane Austen' é um produto de grande atratividade económica quer para a indústria cinematográfica (inglesa, mas não só), quer, através desta, para a indústria turística[13]; e a as inúmeras adaptações cinematográficas e televisivas de que todos os seus romances têm sido alvo nos últimos vinte e cinco anos são bem a ilustração disso mesmo.[14] Mas o mesmo poderia ser dito, por exemplo, de um autor como Charles Dickens, cujos romances têm sido, ao longo da história, dos mais continuamente adaptados (ao cinema e à televisão e, antes destes, ao teatro) e não só na Inglaterra.[15]

Do ponto de vista da produção, a existência de um tão grande número de filmes, especialmente adaptações de clássicos da literatura, que se centram sobre o passado, indicia que esta é uma fórmula popular, no sentido em que consegue atingir uma faixa de mercado cinematográfico suficientemente grande para lhe permitir a sobrevivência e a replicação. Trata-se,

(13) A este respeito, ver, entre outros: Margolis (2003: 22-43); Bowles (2003: 15-21); Lynch (2000: 3-24); Higson (2011, cap. 4 e 5).

(14) Para não falar já das transposições dos seus romances em adaptações mais livres, como é o caso de filmes como *Clueless* (1995, real. por Amy Heckerling) ou *Bride and Prejudice* (2004, real. por Gurinder Chadha), mas também, de algum modo, *Bridget Jones's Diary* (2001, real. por Sharon Maguire), bem assim como outro tipo de reescritas paródicas como a série televisiva *Lost in Austen* (2008, real. por Dan Zeff) e o filme *The Jane Austen Book Club* (2007, real. por Robin Swicord), entre outros.

(15) A este respeito, veja-se o recente livro *The Reception of Charles Dickens in Europe*, editado por Michael Hollington (2013) e especialmente, os dois últimos capítulos do livro dedicados às adaptações europeias de Dickens para cinema e televisão.

contudo, de um tipo de filme considerado de 'qualidade' e que ambiciona atingir nichos de público específicos – na sua grande maioria estes não são produtos direcionados, por exemplo, ao público jovem ou juvenil, mas sim a um público mais maduro e, preferencialmente, instruído. Por isso é, com certeza, um tipo de produto especialmente estimado pela indústria turística, a qual vai dele tirar proveito através da promoção dos filmes e livros aos quais estão associados.

Grande parte destas adaptações históricas projetam uma ideia mais ou menos uniforme do imaginário identitário da nação inglesa, um imaginário onde prevalece a ideia nostálgica de uma inglesidade rural e bucólica, branca e aristocrata. Esta é a "green and pleasant land" do poema de William Blake, a terra verdejante e amena, tradicional, que é evocada em textos literários que fazem, de facto, parte do imaginário da nação. Essa é a terra que E. M. Forster exemplarmente descreve em alguns dos seus romances, mas em nenhum melhor do que em *Howards End,* um texto de 1910, quando a certa altura descreve a nação a partir das colinas de Purbeck (no sul de Inglaterra)[16], numa evocação muito *avant-la-lettre* do cenário fílmico dos dramas *heritage* a que podemos hoje assistir no grande ou pequeno ecrã:

> Se alguém quisesse mostrar a Inglaterra a um estrangeiro, o melhor que poderia fazer talvez fosse levá-lo até à secção final das Colinas de Purbeck e colocá-lo no seu ponto mais alto, a alguns quilómetros a leste de Corfe. Aí vê sistema após sistema da nossa ilha a rolar simultaneamente debaixo dos seus pés. Abaixo dele está o vale do Frome e todas as terras atiradas daí para baixo a partir de Dorchester, negro e dourado, espelhando o seu tojo nas extensões de Poole. O Vale do Stour é para além, fluxo inexplicável, sujo em Blanford, puro em Wimborne – o Stour, deslizando para fora de gordos campos, até casar com o Avon abaixo da torre de Christchurch. E por detrás deste fragmento estendem-se Southampton, anfitriã de nações, e Portsmouth, um fogo latente, e ao seu redor, com dupla e tripla colisão de marés, revolteia o mar. Quantas aldeias surgem nesta vista. Quantos castelos! Quantas igrejas, conquistadas ou triunfantes! Quantos navios, caminhos-de-ferro e estradas! Que incrível variedade de homens trabalhando debaixo desse céu luminoso para que fim último! A razão desvanece-se, como uma onda na praia de Swanage; a imaginação dilata-se, estende-se e aprofunda-se, até se tornar geográfica e circundar a Inglaterra. (Forster, 2000: 142)

(16) Esta descrição foi-me sugerida pelo livro *Writing Englishness 1900–1950: An Introductory Sourcebook on National Identity*, organizado por Judy Giles e Tim Middleton.

Esta visão de Inglaterra restringida aos vales e colinas do sul e à sua região costeira é, sem dúvida, uma visão possível; é, por outro lado, uma visão prazenteiramente turística de Inglaterra, aquela que se quer mostrar a um estrangeiro. É também esta a visão que ressalta de muitos filmes *heritage*, que assim conjugam na perfeição, do ponto de vista da promoção turística, locais históricos e soberba paisagem natural, tornando toda esta região uma forte candidata ao prémio de melhor *shooting site* de Inglaterra, com exceção de Londres, que é sem dúvida o local privilegiado de filmagens em inúmeros filmes ingleses e estrangeiros. Na verdade, o *National Trust*, o organismo que superintende a preservação de todo o património histórico, arquitetónico e natural do Reino Unido é uma das entidades fortemente interessadas na promoção da ligação entre a indústria cinematográfica e o turismo, uma vez que o aluguer das suas propriedades para locais de filmagem é um negócio bastante rentável. Simultaneamente, a visibilidade fílmica desses locais fomenta, como sabemos, as visitas e, portanto, por essa via contribui também para as atividades desenvolvidas pelo Trust (*cf*. Sargeant, 2006: 307-11).

Do ponto de vista doméstico, isto é, dos públicos nacionais ingleses, este tipo de filme pode gerar contradições relativamente àquilo que é aqui constituído como a identidade inglesa, uma identidade que é, de certa forma, fundada numa visão ultrapassada de uma sociedade homogénea do ponto de vista das etnias, por exemplo, ou da distinção de classes, mas para um público internacional essa imagem pode ser ainda mais desestabilizadora, como é referido por David Cannadine:

> À medida que o século XX se aproxima do fim, a imagem da Grã-Bretanha que é projetada lá fora (e cá dentro) torna-se cada vez mais a de um parque temático da Ruritânia, uma fantasia inventada de *hype* e *heritage* e enquanto a monarquia ainda ocupa a parte de estrela neste fantasioso desfile de atraso histórico autoindulgente, o culto da casa de campo segue logo atrás. (David Cannadine, citado em Higson, 2003: 49)

Como já foi aqui referido, essa será uma visão válida de Inglaterra, uma visão mais do que produtiva do ponto de vista turístico, mas é só, eventualmente, isso mesmo, uma Inglaterra de cartaz turístico. Na verdade, tal como se insinua com a interrogação apensa ao título deste ensaio, e que foi diretamente inspirado num filme de 2006, do realizador Shane Meadows, com o título *This is England*, essa é apenas uma das múltiplas possibilidades de representação do país, a que parece 'vender' melhor para o exterior, naquilo que diz respeito à produção audiovisual (seja através de filmes ou séries de

televisão)[17], embora pareça evidente que esteja muito longe de espelhar a Inglaterra contemporânea em todas as suas facetas e multiplicidades. O filme de Shane Meadows é também um filme de época, remetendo para um passado mais recente da história da Inglaterra, uma vez que a narrativa se situa em 1983, precisamente, no ponto da história em que o cinema *heritage* e a *heritage industry* começam a ganhar força económica. Contudo, neste filme, assim como na série que entretanto é produzida pelo *Channel 4* para a televisão, e que se situa em 1986, a incidência é na representação de uma Inglaterra urbana, mas das classes baixas, onde os conflitos sociais e, especialmente, os conflitos étnicos são uma constante. A narrativa deste filme que de algum modo pode ser considerado tão revivalista quanto os melhores filmes *heritage* (pois também aqui se apela à memória histórica recente através de uma cuidada atenção ao guarda-roupa, mas especialmente, através da utilização de gravações televisivas da época) põe a nu as tensões sociais dos anos oitenta, invocando a cultura jovem urbana, a cultura racista dos *skinheads* e o seu aproveitamento pelos nacionalistas da Frente Nacional, a guerra das *Falklands*, enfim, põe a nu o reverso da suposta harmonia de classes e da estabilidade gentil evocada pelos filmes *heritage*. Num filme como *This is England*, onde se faz o contraponto crítico ao nacionalismo heróico que pode ser visto, por exemplo em *Chariots of Fire*, uma outra memória da nação emerge. Esta é a Inglaterra que não surge no material mais diretamente relacionado com a promoção turística da nação (seja em forma de cartazes turísticos, filmes promocionais propriamente ditos ou outros), mas que não raramente nos chega de forma mais pungente através dos noticiários.

Se, como é referido por estudiosos do cinema nacional inglês, "[o] cinema é uma das formas através das quais as comunidades nacionais se mantêm e as pessoas são relembradas dos laços que as ligam entre si e que as ligam à história e às tradições da nação" (Higson, 2011: 1), isto é, se através do cinema um povo se pode reconhecer com uma unidade identitária específica, a pergunta que se poderá colocar será: que identidade é promovida através do cinema *heritage* por oposição, por exemplo, a um cinema que dá relevo à história mais recente da nação, como é o caso de *This is England*? Por outro lado, tendo em conta o sucesso internacional e as estratégias de distribuição dos filmes *heritage* – que foram e são, em larga medida alvo de financiamento transnacional em co-produções com a indústria de Hollywood –, por oposição a outras produções mais pequenas – que, sendo

(17) Para uma revisão detalhada das políticas de financiamento e produção do cinema inglês, nomeadamente, entre os anos 1990 e os anos 2000, remete-se para o livro de Andrew Higson (2011).

igualmente financiadas por fundos públicos (seja através do extinto *British Film Council*, seja através do *British Film Institute*) –, não conseguem obter o sucesso de distribuição que este tipo de produção tem alcançado, que imagem se promove da Inglaterra para o exterior através destes filmes? Que impacto tem isso sobre a nossa perceção do que é a nação inglesa ou, se quisermos, a Grã-Bretanha?

Do ponto de vista das políticas de financiamento do cinema, conforme nos é dito por Andrew Higson (2011), sempre terá havido na Grã-Bretanha uma política de financiamento público do cinema com base em critérios económicos, mas também culturais, mas pela primeira vez durante os anos 1990 e 2000 se implementaram políticas muito concretas que estabeleciam critérios culturais que permitiriam selecionar alguns filmes em detrimento de outros. O estabelecimento de um Teste Cultural[18] em 2007, no seguimento de um esquema de desagravamento fiscal para a produção fílmica britânica, veio ainda mais claramente estabelecer critérios de seleção com base em determinadas características culturais (entre outras) que as produções deveriam demonstrar, nomeadamente, a "representação significativa ou reflexo quer do património cultural britânico, quer da diversidade cultural britânica", bem como "a representação da cultura britânica que pudesse ser vista como envolvendo 'uma abordagem inovadora e criativa da produção fílmica'" (Higson, 2011: 59).

Tendo em conta esta política cultural naquilo que ao cinema diz respeito e mesmo reconhecendo a grande abrangência de critérios que o Teste Cultural prevê, parece certo que continuaremos a poder contar da parte do cinema inglês com filmes que tendencialmente promoverão uma imagem de cartaz turístico de uma Inglaterra pastoral ou heroica, bucólica ou Imperial, turística e autopromocional, como os recentes exemplos de séries televisivas de sucesso (veja-se o exemplo de *Downtown Abbey*) parecem indiciar. E se é certo que filmes como *This is England*, entre muitíssimos outros, nos remetem para uma representação do país que em muito difere da candura rural ou da grandiosidade imperial do cinema *heritage* também é relativamente certo que estes outros filmes mais dificilmente são encontrados nos nossos cinemas comerciais, evidenciando apesar de tudo que continua a haver uma tendência ao nível da distribuição para vender uma imagem da Inglaterra (e da Grã-Bretanha) mais nitidamente fundada nas

(18) A este respeito Higson refere: "Era a primeira vez que um esquema oficial da indústria fílmica adotara qualquer forma de critério cultural e é, portanto, uma espécie de marco, uma vez que explicitamente se propõe encorajar a produção de cinema britânico de um ponto de vista cultural" (Higson, 2011: 56).

adaptações dos clássicos, na reconstituição histórica de um passado grandioso e na promoção patrimonial e turística do país.

Referências

Amis, Martin (1996), "Jane's World", *The New Yorker*, January 8. Available online at: http://www.newyorker.com/archive/1996/01/08/1996_01_08_031_TNY_CARDS_000374562?currentPage=all. [acedido em 24/09/2011].

Beylot, Pierre & Moine, Raphaëlle (2009), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran: Contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, Collection cinéma, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

Bowles, Kate (2003), "Commodifying Jane Austen: The Janeite Culture of the Internet and Commercialization through product and Television Series Spinoffs", in MacDonald, Gina & MacDonald, Andrew F. (eds), *Jane Austen on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 15-21.

Craig, Cairns (2001), "Rooms without a View", in Vincendeau, Ginette (ed.), *Film / Literature / Heritage: A Sight and Sound Reader*, London, British Film Institute.

Ferreira, Norma dos Santos (2012), *Da Paisagem Fílmica à Paisagem Real: Inter-relações entre o cinema e o turismo – o caso de Pride and Prejudice*, Braga, Universidade do Minho [texto policopiado, dissertação de mestrado].

Forster, E. M. (2000), *Howards End*, London, Penguin Books [1910].

Giles, Judy & Middleton, Tim (1995), *Writing Englishness 1900–1950: An Introductory Sourcebook on National Identity*, London and New York, Routledge.

Higson, Andrew (2003), *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*, Oxford, Oxford University Press.

—— (2011), *Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s*, London and New York, I. B. Tauris.

Hollington, Michael (ed.) (2013), *The Reception of Charles Dickens in Europe*, London and New York, Bloomsbury Academic.

Hutcheon, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, New York and London, Routledge.

—— (2000a), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, [1988].

—— (2000b), *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, [1985].

Jameson, Fredric (1999), "The Cultural Logic of Late Capitalism", *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York, Verso, (1991), pp. 1-54. Também em: *New Left Review*, vol. 146, 1984, pp. 53-92.

Lynch, Deirdre (2000), "Introduction: Sharing with Our Neighbours", in Lynch, Deirdre (ed.), *Janeites: Austen's Disciples and Devotees*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000, pp. 3–24.

Margolis, Harriet (2003), "Janeite Culture: What Does the Name Jane Austen Authorize?", in MacDonald, Gina & MacDonald, Andrew F. (eds), *Jane Austen on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 22-43.

Olsberg / SPI (2007), "Stately Attraction: How Film and Television Programmes Promote Tourism in the UK", Report Commissioned by UK Film Council, Scottish Screen, EM Media, East Midlands Tourism, Screen East, South West Screen, Film London and Visit London. Em: http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/a/6/Final_Stately_Attraction_Report_to_UKFC_and_Partners_20.08.07.pdf [acedido em 23/09/2011] .

Pereira, Margarida Esteves (2007), *Do Romance Vitoriano ao Romance Pós-moderno: A Reescrita do Feminino em A. S. Byatt*, Coleção Poliedro 19, Braga, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.

Pidduck, Julianne (2004), "Introduction: Microcosms and Miniatures", Contemporary *Costume Film: Space, Place and the Past*, London, British Film Institute.

Rosenstone, Robert A. (2006), *History on Film / Film on History*, Harlow, Pearson / Longman.

Sargeant, Amy (2006), "Selling Heritage Culture: Style and Authenticity in Historical fictions on Film and Television", in Ashby, Justine & Higson, Andrew (eds), *British Cinema, Past and Present*, London and New York, Routledge.

Troost, Linda V. (2007), "The Nineteenth-Century Novel on Film: Jane Austen", in Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (eds), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press.

Troost, Linda & Greenfield, Sayre (2001), "Introduction: Watching Ourselves Watching", in Troost, Linda & Greenfield, Sayre (eds), *Jane Austen in Hollywood*, 2nd ed., Lexington, The University Press of Kentucky, pp. 1-12.

Vidal, Belén (2012), *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*, New York e Chichester, Columbia University Press.

Vincendeau, Ginette (ed.) (2001), *Film / Literature / Heritage*, A Sight and Sound Reader, London, British Film Institute.

White, Hayden (1993), *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, [1973].

Wiltshire, John (2001), *Recreating Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press.

[Recebido em 7 de junho de 2013 e aceite para publicação em 4 de setembro de 2013]

entrevista