UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

SOLANGE DE ALMEIDA GROSSI

**AS POSSIBILIDADES NÃO-REALIZADAS EM *ASSASSINATO EM GOSFORD PARK*, DE ROBERT
ALTMAN**

São Paulo

2012

(versão corrigida)

SOLANGE DE ALMEIDA GROSSI

As possibilidades não-realizadas em *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman

Tese apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

São Paulo

2012

(versão corrigida)

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: GROSSI, Solange de Almeida

Título: As possibilidades não-realizadas em *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 22/11/2012

Banca Examinadora

Profª Drª: Adriana Fernandes Morelli

Instituição: _____

Prof. Dr.: Daniel Puglia

Instituição: Universidade de São Paulo

Profª Drª: Luiza Cristina Lusvarghi

Instituição: Uninove

Profª Drª: Mayumi Denise Senoi Ilari

Instituição: Universidade de São Paulo

Aos meus pais, com muito amor

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento de nossa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares, pela orientação.

Aos professores da banca, pela leitura e sugestões a este trabalho.

Aos funcionários do DLM.

Aos colegas de pós-graduação, pelas discussões (sobretudo ao Elder Tanaka).

Aos meus familiares e amigos, pelo apoio (em especial o seu, Cézar Corrêa da Silva).

Ao meu irmão Luiz Paulo, pelo trabalho!

Thank you very much: John Kerr, Ryan Hammond and Rebecca Chesworth.

O fascismo se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, como se este fosse uma norma histórica. O espanto em constatar que os acontecimentos que vivemos “ainda” sejam possíveis no século XX não é nenhum espanto filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o de mostrar que a concepção de história da qual provém aquele espanto é insustentável.

Walter Benjamin

Nunca entendi as distinções sutis incessantemente repetidas entre as diferentes formas de governo. Só conheço duas formas: as boas, que ainda estão para ser criadas, e as ruins, cuja arte toda consiste em fazer passar, por vários meios, o dinheiro da parte governada para os bolsos da parte governante.

Helvécio

O presente é amplamente formado por aquilo que deixou de acontecer no passado.

Terry Eagleton

“Para que os peixinhos não ficassem melancólicos, haveria grandes festas aquáticas de vez em quando, pois os peixinhos alegres têm melhor sabor do que os tristes (...). O mais importante seria, naturalmente, a formação moral dos peixinhos. Eles seriam informados de que nada existe de mais belo e mais sublime do que um peixinho que se sacrifica contente, e que todos deveriam crer nos tubarões, sobretudo quando dissessem que cuidam de sua felicidade futura (...). Acima de tudo, os peixinhos deveriam evitar toda inclinação baixa, materialista, egoísta e marxista, e avisar imediatamente os tubarões, se um deles mostrasse tais tendências. Se os tubarões fossem homens, naturalmente fariam guerras entre si, para conquistar gaiolas e peixinhos estrangeiros. Nessas guerras eles fariam lutar os seus peixinhos, e lhes ensinariam que há uma enorme diferença entre eles e os peixinhos dos outros tubarões. Os peixinhos, iriam proclamar, são notoriamente mudos, mas silenciam em línguas diferentes, e por isso não podem se entender. Cada peixinho que na guerra matasse alguns outros, inimigos, que silenciam em outra língua, seria condecorado com uma pequena medalha de argaço e receberia um título de herói. Se os tubarões fossem homens, naturalmente haveria também arte entre eles. Haveria belos quadros, representando os dentes dos tubarões em cores soberbas, e suas goelas como jardim em que se brinca deliciosamente. Os teatros do fundo do mar mostrariam valorosos peixinhos nadando com entusiasmo para as gargantas dos tubarões, e a música seria tão bela, que a seus acordes todos os peixinhos, com a orquestra na frente, sonhando, embalados nos pensamentos mais doces, se precipitariam nas gargantas dos tubarões (...). Além disso, se os tubarões fossem homens também acabaria a ideia de que os peixinhos são iguais entre si. Alguns deles se tornariam funcionários e seriam colocados acima dos outros. Aqueles ligeiramente maiores poderiam inclusive comer os menores. Isso seria agradável para os tubarões, pois eles teriam com maior frequência, bocados maiores para comer. E os peixinhos maiores, detentores de cargos, cuidariam da ordem entre os peixinhos, tornando-se professores, oficiais, construtores de gaiolas, etc. Em suma, haveria uma civilização no mar, se os tubarões fossem homens.”

Bertoldt Brecht

RESUMO

GROSSI, S. A. **As possibilidades não-realizadas em *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman**. 2012. 236 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O objetivo desta tese é apresentar como se dão as relações entre capital, militarismo, luta de classes e indústria cultural no filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman (2001). Contextualizada no ano de 1932, a obra a princípio pareceria lidar exclusivamente com o Reino Unido; mais especificamente, com as relações entre duas classes sociais (*gentry* e classe trabalhadora). Entretanto, a inserção de elementos complicadores (a saber: um produtor de Hollywood; um ator, também norte-americano, que se passa por empregado escocês; e um ídolo das matinês, Ivor Novello, único personagem baseado numa figura real) na narrativa fílmica parece não permitir a interpretação de que tudo se resume apenas ao âmbito sócio-cultural Britânico. São abarcadas não só considerações acerca da influência da indústria cultural (sobretudo a norte-americana) nas classes sociais ali figuradas, como também reflexões sobre as possibilidades mais progressistas de uso deste mesmo aparato técnico (o cinematográfico).

Palavras-chave: violência, Reino Unido, cinema, classes sociais, cultura.

ABSTRACT

GROSSI, S. A. **The unaccomplished possibilities in *Gosford Park*, by Robert Altman.** 2012. 236 p. Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This thesis aims to present how the relationships between capital, militarism, social struggle and the culture industry are dealt within Robert Altman's *Gosford Park* (2001). Set in 1932, the film would at first glance seem to deal exclusively with the United Kingdom; more specifically, with the relationships between two social classes (gentry and the working class). However, the insertion of complicating factors (namely, a Hollywood producer; an American actor pretending to be a Scottish valet, and matinée idol Ivor Novello – the sole character based on a real historic figure) in the filmic narrative seems to disallow the interpretation that it all comes down to the British socio-cultural scope. The film extends its considerations not only to embrace the influences of the (American) culture industry upon the social classes portrayed, but also to point to more progressive possibilities of use regarding the cinematographic apparatus.

Keywords: violence, United Kingdom, cinema, social classes, culture.

Sumário

Introdução	1
Capítulo I – Reino Unido.....	6
Introdução	6
A propriedade	7
A história de detetive.....	12
Paródia.....	17
Mistificação, fetiche, reificação e alienação	23
Sorte, amor e esforço	28
Neoliberalismo	30
Individualidade X coletividade	35
Dois tipos de aparência.....	35
Capitalismo e militarismo	37
Industrialização, Império e classes sociais.....	38
“Negócios são negócios”	43
Conquista “pacífica”	44
Objetores de consciência.....	45
Duas classes sociais	47
Citações.....	65
The Remains of the Day	65
La Règle du Jeu.....	75
Capítulo 2 – Cultura	79
Introdução	79
“Alta” cultura	80
Cultura popular	88
Indústria cultural.....	92
Indústria cinematográfica.....	99
O produtor.....	100
O ator	105
Ivor Novello	109
O diretor	141
Considerações Finais.....	151
Referências Bibliográficas	154
Artigos e ensaios	162
Filmes e documentários	162
Websites.....	163
Resenhas e ensaios online:.....	165
Anexos	169

Introdução

Gosford Park (2001), filme do diretor norte-americano Robert Altman (1925-2006), se passa numa mansão na Inglaterra, em novembro de 1932. As personagens ali estão para um fim de semana dedicado à caça (a narrativa começa na tarde de uma sexta-feira e termina ao meio-dia e meia de segunda¹), e se dividem em dois grupos (os do andar de cima e os de baixo) que, por sua vez, subdividem-se em dois, a saber: a família anfitriã; os convidados; os empregados de Gosford Park e os dos convidados. No total são aproximadamente quarenta personagens.

Figura 1 - A escada como metáfora social (no topo, a elite da elite; mais abaixo, a elite dos trabalhadores e, finalmente, na base da escada, representantes dos não-qualificados)

¹ Tal precisão temporal deve-se à estrita observância das regras de etiqueta da época: quando o convite para um fim de semana era realizado, costumava-se seguir a convenção da chegada na tarde de sexta-feira (preferencialmente, a tempo para o chá das cinco) e saída no domingo (adiada, no filme, pelo “contratempo” da morte). Momentos após a chegada a Gosford Park, as horas podem ser vistas num relógio acima do cofre em que uma das empregadas deposita as joias da patroa; já ao final do filme, a anfitriã pergunta que horas são ao mordomo, e em resposta ouvimos: “meio dia e trinta e cinco”.

Em determinado ponto da narrativa, um assassinato é cometido, e aos personagens mencionados juntam-se um detetive e seu ajudante, que proibem a partida dos convidados até que tenham investigado o caso suficientemente (ou seja, todos se vêem obrigados a estender a estadia por mais algumas horas). Entretanto, como notou o pesquisador Elder Tanaka,

ao parafrasearmos o filme dessa maneira, deixamos de lado boa parte dos elementos que constituem a narrativa. Assim, faz-se necessária uma investigação sobre os materiais que não são contemplados por essa paráfrase para que possamos compreender o filme em sua totalidade (TANAKA, 2010, p.4).

Em tal observação, Tanaka se referia ao filme *Kansas City*, mas podemos dizer que é válida a todos os filmes do diretor Robert Altman, inclusive, como veremos no desenrolar da presente tese, a *Gosford Park*.

*

“O que faz um diretor norte-americano ao realizar um filme inglês sobre boas maneiras?”² Este é o título de um artigo de autoria de Geoffrey MacNab, publicado no jornal *The Guardian* em maio de 2.001, a respeito das filmagens (então ainda em andamento) do longa-metragem³.

Curiosamente, – ou não – em resposta ao comentário “Este é um filme muito britânico...”, o diretor declarou, numa entrevista⁴: “Fomos muito, muito cuidadosos ao ambientar este filme apropriadamente, e tudo isso foi feito porque eu não queria ter que lidar com aquele tipo de coisa: ‘O que um americano está fazendo num filme britânico?’”

De fato, pensamos ser esta uma questão pertinente, mas em outra chave (mesmo porque consideramos a caracterização do filme como “um filme sobre boas maneiras”, senão um equívoco, ao menos uma tentativa extremamente incompleta e simplista de defini-lo – caso tivéssemos de defini-lo em poucas palavras, utilizaríamos as de Luiz Renato Martins: o filme “repassa o processo de produção [inclusive o estético] pelo crivo de uma análise centrada nas relações de dominação e submissão”⁵). O que levaria um diretor norte-americano – que, aliás, havia ameaçado abandonar os Estados Unidos caso George W. Bush ganhasse as eleições

² No original: “What’s an American director doing making an English movie about manners?”

³ Vide o artigo completo nos “Anexos” (p. 169).

⁴ Concedida a Paul Fisher, e também reproduzida em anexo (p.172) – foi encontrada no *website Inside Out Film* (Disponível em: <http://www.iofilm.co.uk>).

⁵ Este excerto pode ser encontrado à p. 116 do livro *Conflito e interpretação em Fellini* (1994).

presidenciais (foi empossado em janeiro de 2.001)⁶, no início dos anos 2.000, a tratar da Inglaterra dos anos 30 (sendo que durante sua extensa carreira até então havia tratado quase exclusivamente de assuntos norte-americanos⁷)? Suspeitamos que um dos fatores preponderantes para tal escolha tenha sido econômico (é notória a luta de Altman nos Estados Unidos pelo financiamento de seus filmes); também suspeitamos que o interesse suscitado pela Inglaterra do entreguerras provenha da maior visibilidade e acirramento dos conflitos de classe; além disso, o impacto da indústria cultural fora dos Estados Unidos talvez o interessasse (bem como a incorporação de certos conteúdos pela indústria cinematográfica). Voltaremos a tais assuntos oportunamente.

Quando do lançamento de *Gosford Park*, em vista da excelente recepção crítica, acreditava-se que Altman, após trinta e quatro anos (seu primeiro filme em Hollywood, *Countdown – No assombroso mundo da lua*, data de 1.968), seria finalmente agraciado com o mais cobiçado prêmio da indústria cinematográfica, concedido anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas: o Oscar.

Apesar das nomeações em diversas categorias⁸, via de regra os filmes de Altman conquistavam prêmios internacionais e de outras instituições norte-americanas, exceto os da Academia.

Gosford Park foi, em 2.002, a quinta (e última) indicação de Altman como melhor diretor. O filme concorria em sete categorias (a saber: melhor filme; diretor; roteiro original, atriz coadjuvante – Helen Mirren e Maggie Smith – direção de arte e *design* de figurino); ganhou

⁶ Em setembro de 2.000, o diretor afirmou que, se Bush Jr. fosse eleito, ele migraria para a França, pois a ascensão de Bush ao poder seria “uma catástrofe para o mundo todo”. Vide artigo em anexo, intitulado “Director vows to flee U.S. if Bush wins”, encontrado no *website*: <http://www.abcnews.co.com>

⁷ Dentre seus 37 filmes de longa-metragem, apenas nove (incluindo *Gosford Park*) não foram filmados e/ou ambientados nos EUA. *That Cold Day in the Park* foi filmado no Canadá; *M.A.S.H.* se passa durante a Guerra da Coreia (mas sua temática é, justamente, a atuação norte-americana na guerra – tanto da Coreia quanto do Vietnã); *Images* foi filmado e ambientado na Irlanda; *Quintet* e *Popeye* (filmados, respectivamente, no Canadá e em Malta) se passam em lugares imaginários, sejam eles utópicos ou distópicos; *Beyond Therapy*, apesar de ambientado em Nova Iorque, foi filmado em Paris (como se vê na cena final do longa-metragem); *Vincent & Theo* se passa na Europa, e *Prêt-à-Porter* é ambientado na França e na Rússia.

⁸ *M.A.S.H.*, primeiro grande sucesso do diretor, foi indicado a cinco categorias, mas ganhou apenas o de melhor roteiro. Nos anos subsequentes, *McCabe and Mrs. Miller*, *Images*, *Nashville*, *The Player* e *Short Cuts* seriam nomeados em várias categorias (melhor atriz; trilha sonora original; melhor filme; diretor; roteiro original; atriz coadjuvante, melhor edição), porém, apenas o ator Keith Carradine ganhou o Oscar, em 1976 (de melhor canção, por “I’m Easy”, do filme *Nashville*).

apenas o Oscar de melhor roteiro (Julian Fellowes). Ao todo, o filme foi indicado a aproximadamente cinquenta prêmios (nacionais e internacionais), dos quais ganhou vinte⁹.

Atribuiu-se a perda do Oscar às declarações controversas à imprensa¹⁰, sobretudo a respeito da relação entre a indústria cinematográfica – a qual Altman culpabilizou – e os episódios de 11 de setembro¹¹:

O prêmio da Academia importava sim, mesmo se fosse só financeiramente. Se [*Gosford*] ganhasse como melhor filme, seriam mais 25 milhões [de dólares] (...) e houve muita luta suja, o que acontece nessas coisas de premiação da Academia. Tentam desenterrar coisas que você disse e o que você fez. No caso de Bob [Altman] era muito fácil desenterrar coisas que ele havia dito. (...) Havia uma campanha para sujar sua imagem(...)¹².

Altman viria a ganhar o Oscar honorário pelo conjunto de sua obra, em março de 2006, alguns meses antes de falecer (o diretor morreu em novembro)¹³. Apesar de ter finalmente sido premiado pela Academia e de não ter concretizado sua ameaça-protesto de auto-exílio, convém recordar que o diretor sempre teve notórios atritos com Hollywood, a ponto de ter

⁹ Dentre estes, o BAFTA. Ver lista completa em anexo (p. 177).

¹⁰ Altman teria dito: “Quando vejo uma bandeira norte-americana tremulando é uma piada” e que ficaria “muito feliz em permanecer aqui na Inglaterra... Não há nada na América de que eu sentiria falta”. Durante nossa pesquisa, encontramos somente um artigo, publicado no jornal *The Observer*, que especificou estas supostas declarações do diretor.

¹¹ “Os filmes estabeleceram o padrão [de violência], e essas pessoas copiaram os filmes. Ninguém teria pensado em cometer uma atrocidade assim a menos que tivessem visto num filme. Como ousamos continuar a mostrar esse tipo de destruição em massa nos filmes? Eu simplesmente acredito que criamos esta atmosfera e os ensinamos como fazer isso.” Tal pronunciamento foi dado em 18 de outubro, um mês após os ataques ao Pentágono e às Torres Gêmeas (e à tentativa de jogar um terceiro avião sobre a Casa Branca). Lembramos que *Gosford Park* estreou em 07 de novembro de 2001.

¹² No original: “*The Academy Award thing mattered, if only financially. If it did win Best Picture, that was going to be another twenty-five million (...). There was a lot of dirty fighting during it, which happens in Academy Award things. Trying to dig up what you said and what you did. In Bob’s case it was easy to dig up things he had said (...). There was this smear campaign going on (...)*”. Bob Balaban em ZUCKOFF (2009, p. 477).

¹³ O testemunho do ator Harry Belafonte nos dá a medida de quanto o reconhecimento da Academia significava para Altman: “Como o Oscar escapou de suas mãos por tanto tempo, ele desenvolveu essa fachada. Ele assistia [a premiação] para ver o que acontecia, mas agia como se aquilo fosse uma merda qualquer. Ele transformou o fato de ser um não-ganhador em uma virtude – o trabalho dele estava acima disso tudo. Eu disse: ‘Bob, se você não gosta tanto assim dessa merda, por que você continua a se arrumar todo quando é nomeado e vai lá?’ Ele disse ‘Bem, Belafonte, há uma puta dentro de cada um de nós. [O Oscar] Significaria muito para qualquer coisa que eu fizer do ponto de vista da bilheteria. Mas fora isso, não dou a mínima.’ Só depois do Oscar honorário e do jeito que ele falou [no discurso de agradecimento] é que entendi a real profundidade de sentimento que ele tinha e o que o Oscar representava para ele.” (ZUCKOFF, 2009, p. 498).

aberto sua própria empresa produtora independente (Lion's Gate) nos anos 70 e de ter passado a maior parte dos anos 80 na Europa devido a eles¹⁴.

*

No intuito de explorar uma parcela do vasto e rico material oferecido em *Gosford Park*, dividimos nosso trabalho em duas partes. Na primeira, intitulada Reino Unido, examinaremos o sistema sócio-político-econômico britânico, baseando-nos não apenas na representação fílmica em si, mas também nos escritos de teóricos como Raymond Williams, Eric Hobsbawn e Perry Anderson, no intuito de procurar esclarecer tal sistema. Já na segunda, daremos ênfase à cultura (termo complexo, amplo e genérico que poderíamos subdividir, grosso modo, em cultura popular, “alta” cultura e indústria cultural).

¹⁴ Há quem discorde. Baseado em Stephen Prince, o pesquisador da Faculdade de História da Universidade de São Paulo, Flávio Vilas-Bôas Trovão, assinala que “a tendência em contrapor o diretor [Robert Altman] e os interesses da indústria cinematográfica, apesar de parecer mais romântico, pode conduzir a equívocos” – tese a respeito do filme *Streamers*, *Exército inútil* (TROVÃO, 2010, p. 41). Exploraremos esta questão em detalhes posteriormente.

Capítulo I – Reino Unido

Introdução

A sequência de abertura e o título do filme de Robert Altman (no original em inglês: *Gosford Park*), já nos apontam para um dos assuntos centrais do mesmo: a questão da propriedade¹⁵. Nesta sequência inicial – cuja função é expositiva –, enquanto ouvimos o barulho da chuva, a câmera focaliza o reflexo de certa casa numa poça d'água no chão de terra e cascalho, e, em tomada panorâmica (feita com grua) de movimento ascendente, por detrás dos galhos desfolhados de uma árvore¹⁶, revela enorme mansão de três andares¹⁷ cuja fachada é adornada por colunas, na frente da qual encontra-se estacionado um veículo. Logo são vistos três empregados – os trajes que portam, o fato de ficarem expostos à chuva (com exceção do mordomo, Sr. Burkett¹⁸, munido do guarda-chuva com o qual deverá guiar sua patroa no breve trajeto entre a porta da mansão e o carro) e o tipo de trabalho que desempenham são dados que apontam para sua função “subalterna”. Assim que o chofer, Merriman, a empregada, Mary (cujo cargo profissional exato ainda desconhecemos neste momento do filme), e a patroa, *Lady Trentham*, se instalam no automóvel, começa a viagem pelas pequenas estradas lamacentas que cruzam os campos ingleses¹⁹, até a chegada a outra

¹⁵ Uma plateia anglófona, ou familiarizada com a cultura anglo-saxônica, ao deparar com um título que contenha um nome próprio seguido da palavra “Park”, imediatamente reconhece que se trata de uma propriedade com determinadas características (e não, por exemplo, de um “parque”).

¹⁶ Ou seja, a presença da câmera se faz notar, pois percebemos um “narrador” que movimenta-se constantemente, o que fica bastante explícito em diversos momentos, inclusive aqui, por entre os galhos da árvore. A câmera se move de modo contínuo (seja por meio do *zoom in*, do *zoom out*, por movimentos ascendentes ou descendentes e laterais) ao longo do filme inteiro, como Altman e seu operador de câmera, Vilmos Zsigmond, já haviam feito em *The Long Goodbye*, filme de 1973: “[Bob] disse: ‘Vamos fazer o filme todo desse jeito!’ e eu disse ‘Robert, você está brincando? As pessoas ficarão zonzas, não vão gostar disso’. Ele disse: ‘Não se preocupe.’ Eu ganhei o Prêmio dos Críticos de Filmes Nacionais por isso.” (ZUCKOFF, 2009, p.253).

¹⁷ Trata-se de uma locação real, *Hall Barn*, situada em Beaconsfield, Buckinghamshire, Inglaterra. A sequência do almoço após a caça também foi filmada nesse local.

¹⁸ A tabela com os nomes de cada personagem do filme pode ser vista no anexo I (p. 224 à p. 226).

¹⁹ Note-se a diferença de representação do espaço campestre inglês em *Gosford Park* e nos filmes de Merchant-Ivory (como *Return to Howard's End*, *Os vestígios do dia*, e nas adaptações filmicas dos romances de Jane Austen em geral), nos quais o campo é figurado de modo estetizante e idealizado. O tratamento da imagem em Altman é diferente, mais frio e escurecido (apesar do número excessivo de fontes artificiais de luz em cena, como lareiras, abajures, candelabros e superfícies espelhadas), quase sem atrativos, com baixo contraste. Este efeito deliberado foi obtido graças à película utilizada para a gravação do filme. Neste caso, foi a Super 35 mm Kodak Vision Expression 500T (5284). Segundo o

propriedade, cuja fachada imponente é mostrada ao espectador enquanto os veículos dos diversos convidados ali chegam. É Gosford Park.

A propriedade

Figura 2 - *Fachada da Wrotham House (de arquitetura neoclássica), uma das casas utilizadas nas filmagens.*

Não se trata de uma propriedade qualquer, e sim de uma propriedade rural inglesa, uma *country house*, que remonta a um período histórico bem anterior àquele retratado no filme.

diretor de fotografia, Andrew Dunn, ela foi usada (e funcionou bem) tanto para cenas interiores (bem iluminadas ou escuras) quanto exteriores (com pouca ou muita luz). Além disso, a película possuía propriedades escurecidas e de profundidade: “It dug into the blacks, even with a combination of a stocking on the back of the lens and a black dot filter on the front. There were huge latitudes and I loved the depth and creamy texture. It was like looking through a glass darkly at the shenanigans of a period between World War I and World War II, but in the same breath there is also a naturalistic feel so the audience won’t feel too divorced from what actually goes on”. (do artigo “Andrew Dunn BSC tracks mysterious movements at Gosford Park”, que pode ser encontrado no *website*: <http://www.kodak.com/US/plugins/acrobat/en/motion/newsletters/inCamera/jan2002/gosford.pdf>).

Como nos indica um letreiro nessa sequência inicial, os eventos da narrativa se passam no período entre-guerras, mais especificamente em novembro de 1932²⁰.

Na obra *O Campo e a Cidade*, o crítico britânico Raymond Williams nos explica que, no início do século XVI, as mansões senhoriais (*country houses*) começaram a ser erguidas em substituição aos castelos medievais, tendo como auge de seu poderio o período entre os séculos XVI e XVIII²¹. Tratava-se, agora, de um “sistema de controle mais sócio-econômico do que diretamente militar e físico”²² por parte da classe dominante. Se os castelos fortificados tinham como principal função a defesa, o papel da mansão senhorial era mais propriamente dito exibicionista – índice da expropriação dos camponeses²³ e da concentração fundiária²⁴ –, como nos esclarece Williams:

²⁰ Auge do período da depressão econômica mundial iniciada em 1929 com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque. Na Itália, um regime autoritário, fascista, se encontrava no poder desde 1922 (Mussolini); na Alemanha, país que saíra arrasado da Primeira Guerra Mundial e que foi responsabilizado unicamente por ela (tendo assim que pagar pesadas indenizações aos países vencedores), Hitler tomaria o poder em seguida (janeiro de 1933), com a promessa de reerguer a moribunda economia alemã. Nos EUA, devido à inabilidade governamental em lidar com a crise econômica (que tomava proporções jamais vistas), Roosevelt tomaria posse também no início de 1933, iniciando a política do New Deal (*c.f.* Schivelbush, 2007 e Schlesinger Jr., 1988). Na Espanha, dentro de poucos anos teria início a Guerra Civil, cujo desfecho foi a ascensão do ditador Franco. Na Grã-Bretanha, após o segundo mandato fracassado (o primeiro havia ocorrido em 1924, e o segundo, de 1929 a 1931) do Partido Trabalhista (minoritário), o rei George V convence Ramsay MacDonald (líder do *Labour Party*) a encabeçar um governo de coalizão com o Partido Conservador e o Partido Liberal, formando o Governo Nacional (1931-1935). O Partido Trabalhista, que discordava da coalizão com partidos que apregoavam ideologias e objetivos tão diversos dos seus, expulsou MacDonald de seus quadros e o acusou de traição (*c.f.* Taylor, 1976).

²¹ Lembremos que já no ano de 1516, *Sir Thomas More* descreveu, em sua obra *Utopia*, o impacto dos cercamentos sobre a população camponesa, protestando contra o ocorrido. Trecho de ‘De leis não elaboradas de acordo com a equidade’: “A avidez sem escrúpulos de uma minoria transformou em calamidade o que consistia no principal elemento de prosperidade de vossa ilha (...). Decretem que os que arruinaram granjas e aldeias as reconstruam ou as vendam a pessoas decididas a restaurá-las e a reconstruí-las no mesmo local (...). Que se diminua o número dos que vivem sem fazer nada. Que se retorne o trabalho da lã, a fim de que uma indústria honesta possa ocupar utilmente essa massa ociosa, aqueles que a miséria já transformou em ladrões e aqueles que por enquanto são apenas lacaios de braços cruzados. Pois tanto uns quanto outros, estejam certos, mais cedo ou mais tarde roubarão. Se não remediarem esses males, será em vão enaltecer vossa maneira de reprimir o roubo. Ela é mais ilusória do que justa ou eficaz. Com efeito, vocês deixam desviar-se e deteriorar-se aos poucos o caráter das pessoas desde a primeira infância, e punem adultos por crimes cuja promessa garantida eles carregam desde os primeiros anos. Que outra coisa fazem vocês, pergunto, senão fabricarem vocês mesmos os ladrões que a seguir enforcam?” (tradução de Paulo Neves, p. 34-35. O excerto original pode ser encontrado no *website* <http://www.outlawsandhighwaymen.com/more.htm>).

²² Op. Cit. Williams (1990, p. 61).

²³ No vol. II do livro primeiro *d'O Capital*, no capítulo XXIV, intitulado “A chamada acumulação primitiva”, Karl Marx expõe detalhadamente o processo de expropriação dos camponeses na Inglaterra. Eis aqui um excerto: “Nos fins do século XIV, a servidão tinha praticamente desaparecido da Inglaterra. Então no século XV, a imensa maioria da população consistia de camponeses proprietários (...) [que] dispunham do usufruto das terras comuns, onde pastava seu gado e de onde

O que essas “grandes” casas fazem é quebrar a escala mediante um ato volitivo correspondente à exploração real e sistemática de outros homens. Olhemos para as fachadas, as alamedas, os grandes portões de ferro (...). Tais coisas foram escolhidas pensando-se não apenas no efeito sobre quem as vê de dentro (...) [mas] tendo em vista também o efeito que causariam em quem as visse de fora: uma demonstração visível de poder, de riqueza e dominação, uma desproporção social que visava impressionar e intimidar. Boa parte do lucro real da agricultura modernizada não foi investida de modo a aumentar a produção, e sim utilizada para fazer esta afirmação social explícita: uma exibição, mutuamente competitiva, mas ainda assim uniforme, de um poder de classe estabelecido e dominador (WILLIAMS, 1990, p.150).

A simples figuração da mansão senhorial como centro da narrativa de Altman, portanto, já tem todas essas implicações sociais, políticas e econômicas, as quais um espectador atento do filme deve conservar consigo desde o início. É bom lembrarmos que, se as cenas “*downstairs*” foram filmadas em estúdio²⁵, as da classe dominante foram realizadas em locações reais, sobretudo em *Wrotham Park*²⁶ e em *Syon Park*²⁷. Originalmente uma abadia medieval²⁸ do século XIV, a mansão Syon foi remodelada e remobiliada ao estilo neoclássico²⁹ na década de 1760 por Robert Adam.

retiravam o combustível, lenha, turfa, etc. (...). O florescimento da manufatura de lã, com a elevação consequente dos preços da lã, impulsionou diretamente [o processo violento de expropriação do povo da Inglaterra] (...). A preocupação da classe dominante era transformar as terras de lavoura em pastagens (...) e aumentar o suprimento dos proletários sem direitos, enxotados das terras (...), oferta necessária à indústria das cidades” (MARX, 2008, p. 829-850).

²⁴ Aqui, Williams nos fornece dados a respeito dos chamados “cercamentos” (*enclosures*) na Inglaterra: “Não há por quê negar a importância crucial do período dos cercamentos por ordem parlamentar, do segundo quartel do século XVIII até o primeiro quartel do século XIX. Mais de 2,4 milhões de hectares [1 hectare = 10.000 metros quadrados] de terras foram apropriados pelos proprietários politicamente dominantes: cerca de um quarto da totalidade das terras cultivadas. Mas (...) o processo já vinha ocorrendo pelo menos desde o século XIII. Historicamente, na verdade, isso já vinha ocorrendo desde que teve início o longo processo de conquista e confisco: as terras ganhas através do assassinato, da repressão, das negociações políticas” (WILLIAMS, 1990, p. 138).

²⁵ Nos Estúdios Shepperton, Inglaterra.

²⁶ A mansão Wrotham, localizada em Hertfordshire (Inglaterra), está situada numa área de 2.500 acres, e foi projetada em 1754 por Isaac Ware, em estilo neoclássico.

²⁷ Propriedade situada em Middlesex (a sudoeste de Londres) – a Syon House está inserida numa área de 200 acres (sendo 30 acres de jardins ornamentais) bordejando o rio Tâmisa, e é pertencente ao Duque de Northumberland. As cenas que se passam nos quartos dos hóspedes foram ali filmadas.

²⁸ A propósito das propriedades pertencentes à Igreja, Karl Marx afirmou: “O processo violento de expropriação do povo recebeu um terrível impulso, no século XVI, com a Reforma e o imenso saque dos bens da Igreja que a acompanhou. À época da Reforma, a Igreja Católica era proprietária feudal de grande parte do solo inglês. A supressão dos conventos, mosteiros, etc. enxotou os habitantes de suas terras, os quais passaram a engrossar o proletariado. Os bens eclesiásticos foram amplamente doados a vorazes favoritos da Corte ou vendidos a preço ridículo a especuladores, agricultores ou burgueses, que expulsaram em massa os velhos moradores hereditários e fundiram seus sítios” (MARX, 2008, p. 836-837).

²⁹ O estilo neoclássico (caracterizado pela imitação da arquitetura da Antiguidade greco-romana, com uso de colunas, cúpulas, frontões triangulares, etc.) não se restringiu apenas ao período da Renascença.

Ao longo do tempo, porém, o caráter da mansão senhorial foi mudando. A partir do século XIX, o mundo está centrado não mais na terra, e sim no capital. Ao discorrer a respeito desta transformação, Williams descreve-a tal como se operou no romance inglês (mais especificamente na obra de Henry James). Observemos as semelhanças entre esta descrição e *Gosford Park*:

As mansões senhoriais se tornaram cenários para reuniões festivas de um grupo social metropolitano e internacional (...). Sua dimensão determinante é o dinheiro; casas, parques e móveis são, agora, explicitamente objetos de consumo e troca. As pessoas pechincham, exploram e usam umas as outras, e estas casas são o cenário de sua ambição e suas intrigas. O dinheiro adquirido fora do meio rural é um tema explícito e dominante (...). O capital isolado, a renda isolada, o consumo isolado habitam e abandonam, visitam e esvaziam estas casas (...). As casas são locais onde ocorrem eventos preparados fora delas, e que continuam a desenrolar-se fora delas, de modo transitório e complexo (WILLIAMS, 1990, p.335).

A propriedade, claro, não se restringia apenas aos imóveis nela localizados, mas a toda a fauna e flora contidas naquele perímetro. Os camponeses, portanto, não tinham mais sequer o direito de procurar lenha e de caçar para sobreviver. Nem todos se conformaram com este estado de coisas, e eventualmente o Estado criou leis para proteger os interesses dos proprietários “legítimos”:

O direito de propriedade sobre a natureza, os animais selvagens agora “preservados” como “reserva de caça”, era direta e repetidamente desafiado por homens que viviam e encontravam seu sustento em sua própria terra, mas que agora, pela arbitrariedade da lei, foram transformados em criminosos, ladrões, marginais³⁰. A história das leis da caça, e dos homens que as desafiaram, é um elemento central da luta de classes na sociedade rural do século XIX. Dentro das visões ortodoxas, a moralidade e a estética

A arquitetura neoclássica foi retomada em outros períodos (inclusive na década de 30), sobretudo em prédios governamentais pelo mundo afora, como nos esclarece Wolfgang Schivelbush: “During the Great Depression, capitalism’s period of crisis, the masses were drawn to modernism’s bitterest enemies, National Socialism and Fascism, because these offered them something they wanted and needed, something that modernism had refused to provide them: monumentality (...). Suddenly scholars woke up to the fact that neoclassical, monumental buildings had been constructed in Washington, Paris, London and Geneva during the 1930s, just as they had in Berlin, Moscow, and Rome. They recognised that even the Third Reich, the great exemplar of antimodern philistinism, had taken a modernist approach when dealing with function rather than representation. Instead of reducing neoclassicism to a side effect of totalitarianism, scholars recognized neoclassical monumentalism – whether of the 1930s, the Renaissance, the French Revolution, or the Napoleonic Empire – for what it is: the architectural style in which the state *visually manifests power and authority*.” (SCHIVELBUSH, 2007, p.2-4, *italico nosso*).

³⁰ Lembremos o *poacher* Marceau, personagem do filme *A Regra do Jogo (La Règle du Jeu)*, de Jean Renoir (1939).

dos chamados proprietários, que justamente nessa época criaram seus elaborados rituais de tiro e caça, foram amplamente divulgadas (WILLIAMS, 1990, p.251).

Conforme o Império Britânico foi se expandindo (do século XVI até o século XIX), os lucros da classe dominante não eram mais apenas provenientes das terras e do desenvolvimento industrial, mas do desenvolvimento colonial – do comércio marítimo de produtos e de escravos:

A Inglaterra ocupava uma posição dominante nas áreas de transportes, operações bancárias e seguros: era a nova *City* de Londres. Explorando esses ramos lucrativos a ponto de excluir outros que teriam sido possíveis, a economia já chegara, em meados do século XIX, a uma situação em que a população britânica não podia ser alimentada com base apenas na produção nacional (...). Terras distantes passaram a atuar como áreas rurais para a Inglaterra industrializada, com um impacto devastador sobre o interior da Grã-Bretanha (WILLIAMS, 1990, p.376).

Por isso, as mansões senhoriais passaram a representar mais o capital do que a terra em si. Foi neste período que se desenvolveu “uma modalidade rural, enquanto superestrutura cultural”³¹. Era um novo estilo de vida que servia como distinção social. Praticavam-se

exercícios ligados à equitação e à matança, ou pelo menos ao ataque aos animais e às pessoas: a caça, o tiro, a pesca, as corridas de cavalos, a esgrima e outras coisas semelhantes. Na Inglaterra, a palavra “esporte” era originalmente restrita a tais atividades, sendo os jogos e competições físicas (hoje chamados “esporte”), classificados como “passatempo” (...). Caracteristicamente, também se entregaram a formas de atividade notavelmente dispendiosas, tais como o recém-inventado automóvel, que foi corretamente descrito na Europa de 1905 como “brinquedo de milionários” e meio de transporte das classes endinheiradas (HOBSBAWN, 1995, p. 256).

Como vemos no filme, tais atividades ainda estavam em voga no período em que a narrativa está contextualizada (1932): quando os convidados chegam a Gosford Park – nos seus respectivos automóveis –, vemos *Lady Sylvia* chegando a cavalo (mais tarde, *Lady Trentham* comenta com o detetive que a anfitriã pratica equitação todas as manhãs), e o mote do filme é justamente o convite que havia sido feito pelo anfitrião, *Sir William McCordle*: um fim de semana dedicado à caça³².

³¹ Op. Cit. Williams, 1990, p. 378.

³² A sequência da caça em *Gosford Park*, aliás, é análoga à do filme de Jean Renoir, inclusive na violência que remete à guerra (que estava prestes a acontecer) como abatedouro, e aponta para a existência de outros tipos de trabalhadores que não os domésticos; estes, como os serviçais domésticos, residiam na propriedade (portanto, caso fossem demitidos, perdiam seu abrigo também) e

A história de detetive

É significativo que o título do filme em português³³, ao contrário do original, não enfatize a propriedade (com tudo o que isso implica, como tentamos demonstrar brevemente até o momento), o local em que a narrativa se desenrola, e sim outro aspecto: o assassinato.

Na verdade, isso não parece completamente descabido, dadas as diferenças culturais (conforme explicamos no início deste capítulo). As entrevistas³⁴ concedidas pelo produtor Bob Balaban e pelo próprio Altman acerca da gênese do filme, também corroborariam, a princípio, a ênfase no assassinato³⁵.

eram igualmente essenciais para o funcionamento (e para a manutenção do *status*) dela: os *gamekeepers*. No filme, aparecem sete *loaders* (cuja função é fornecer e recarregar as armas dos caçadores velozmente) e oito *beaters* (cuja função é bater nos galhos das árvores para afugentar os animais, fazendo-os correr e/ou voar em direção aos caçadores) – todos anônimos. Há ainda o Sr. Strutt, *head keeper*. Como os outros *keepers*, o *head keeper* era responsável pela matança de coelhos e outras “pragas”, como ratos, fuinhas, falcões e outros tipos de predadores e animais silvestres considerados danosos à propriedade; mas a principal função do *head keeper* era criar os animais a serem abatidos nas caças (sobretudo faisões, perus, patos, gansos e outros tipos de aves), supervisionar tanto o território que a ele cabia (como as extensões de terra eram muito grandes, o terreno era dividido entre os *keepers* – eles deviam verificar se havia ninhos de pássaros naquela extensão, prevenir o roubo de animais pelos *poachers* e assim por diante), quanto o trabalho dos outros *keepers*. Também era o *head keeper* quem planejava o andamento das caçadas, e, para garantir seu emprego, tinha que assegurar que um bom número de animais fosse caçado. As jornadas de trabalho dos *keepers* eram longas (das 4 ou 6 da manhã até as 11 da noite, dependendo do tipo de propriedade e de quantos empregados havia), e eles passavam nove meses do ano se preparando para a temporada de caça. Segundo Pamela Horn, havia 10.706 *gamekeepers* na Inglaterra e em Gales no ano de 1931 (HORN, 2001, p.117).

³³ É bom lembrarmos que a ênfase no assassinato não faz parte somente do título do filme no Brasil. Na Argentina o filme chama-se *Crimen de medianoche* (“Crime de meia-noite”); na Grécia, *Eglima sto Gosford Park* (“Crime em Gosford Park”); já no Canadá, para a comunidade francófona, o título foi traduzido como *Un week-end à Gosford Park* (“Um fim de semana em Gosford Park”).

³⁴ Nas entrevistas, ambos declaram a intenção inicial de realizar um filme no estilo “*Whodunit*” (“Quem matou?”). Por exemplo, numa delas Altman declarou: “Falei para o Bob Balaban: ‘Nunca fiz um mistério de assassinato, sabe? Um quem-matou numa grande casa, um mistério tipo Agatha Christie. Gostaria de me embrenhar nesse gênero se pudéssemos achar algo’” (THOMPSON, 2006, p.195).

³⁵ Acreditamos que o fator preponderante na escolha do título em português seja mesmo uma questão de estratégia de *marketing* adotada pela indústria cinematográfica: a *tagline* de divulgação mundial do filme era: “Chá às quatro. Jantar às oito. Assassinato à meia-noite”.

A história de detetive é um gênero relativamente recente, surgido com a vida urbana moderna³⁶. Tornou-se tão popular que até hoje os livros de Agatha Christie e de Conan Doyle continuam a ser mercadorias “*best seller*”, passando a ser englobados inclusive pela indústria cinematográfica e televisiva³⁷.

A popularidade deste gênero pode ser explicada (além da questão mercadológica, obviamente) por certos fatores intrínsecos e extrínsecos a ele. De acordo com Ernest Mandel³⁸, a história de detetive clássica (do período entre-guerras) segue as convenções aristotélicas do drama, ou seja, procura obedecer determinadas regras, tais como unidade de tempo, de espaço e de ação, e engloba um número pequeno de personagens – sendo que todos eles normalmente se encontram presentes na cena do crime (todos se tornam suspeitos), e ali devem permanecer até o final. Além disso, o assassinato geralmente ocorre no início da narrativa, ou até num período precedente, e o criminoso é um único indivíduo, cuja motivação é pessoal (amor, ódio, herança a ser recebida...). Neste tipo de narrativa, o crime não é retratado enquanto tal: a violência homicida não tem o papel de estimular indignação ou sentimento de vingança no leitor/espectador; o delito é reificado, visto como um quebra-cabeças a ser resolvido, mistério a ser desvelado, em suma, um mero problema analítico, e não social. Há, portanto, uma espécie de “batalha” analítica travada simultaneamente em dois níveis: entre detetive e criminoso, e entre o autor e o leitor da história. Apesar das “pistas”, o leitor, ao contrário do detetive, nunca deve conseguir desvendar o caso, pois este tipo de narrativa, amarrada aos princípios dramáticos, deve se desenvolver de modo a criar suspense, deve gerar tensão e, ao final, ter uma solução surpreendente e catártica. O final, com raras exceções, é feliz, sempre: o detetive desvenda o caso, captura o criminoso e o entrega às autoridades competentes para ser devidamente julgado e punido. A justiça é feita, a ordem é restaurada e a propriedade em questão é devidamente salvaguardada.

³⁶ “O detetive começa a emergir como figura significativa e ratificadora: o homem capaz de orientar-se em meio à neblina, capaz de penetrar os labirintos das ruas. A complexidade opaca da vida urbana moderna é representada pelo crime” (WILLIAMS, 1990, p.306).

³⁷ Prova da atualidade do *status* de mercadoria “quente” é o mais recente (e de gosto duvidoso) filme sobre Sherlock Holmes (lançado no final do ano de 2009) do diretor Guy Ritchie, com o ator Robert Downey Jr. no papel principal, bem como o filme-sequência *Sherlock Holmes: jogo de sombras*, lançado no início de 2012. Lembremos também da “enésima” série televisiva adaptada de Conan Doyle, *Sherlock*, de Mark Gatiss e Steven Moffat, iniciada em 2010 e ainda no ar (desta vez, porém, o detetive ganhou uma roupagem nova, tendo sido “recontextualizado” para o século XXI – agora ele se serve de bugigangas eletrônicas como auxílio nas investigações, inclusive para se comunicar com Watson).

³⁸ *Delightful Murder: a Social History of the Crime Story* (MANDEL, 1984).

Se inicialmente o palco da história de detetive eram as ruas metropolitanas (que, segundo Raymond Williams, adquiriram com o passar do tempo uma atmosfera romântica³⁹), para conformar-se mais às regras dramáticas, o gênero passou a ter como cenário predileto justamente a mansão senhorial inglesa:

O verdadeiro destino da mansão senhorial foi transformar-se na história de detetive pequeno-burguesa. Foi justamente por ser uma abstração e, ao mesmo tempo, uma sobrevivente superficialmente importante do passado que a mansão senhorial pôde ser transformada no lugar onde era reunido e isolado um grupo de pessoas cujas relações imediatas e transitórias podiam ser decifradas através de um método abstrato de detecção, sem necessidade da análise plena e encadeada de uma forma de compreensão mais geral (...). A mansão senhorial era mesmo o cenário adequado para uma opacidade que pode ser penetrada numa dimensão única: todas as questões concretas de relacionamentos sociais e pessoais são deixadas de lado, a não ser por sua capacidade de instigar uma decifração instrumental (...). A mansão senhorial, no século XX, possui esta qualidade de disponibilidade abstrata e indiferença de função (...). Essas casas podem ser centros de um poder isolado, de suborno ou intriga, ou dos chamados “símbolos de status” – isto é, as abstrações – do sucesso, do poder e do dinheiro adquiridos em outro lugar, que, de modo conveniente, não são enfocados (WILLIAMS, 1990, p.336).

Esta mudança de cenário (das ruas para a mansão senhorial), segundo Mandel, ocorreu no período entre-guerras (década de 20/30) e é decorrente do sentimento nostálgico surgido após a I Guerra Mundial. Para o crítico, o fim da estabilidade, a destruição em massa da guerra, as revoluções (sobretudo a da Rússia) e crises econômicas que se seguiram abalaram a “*joie de vivre*” e a crença num futuro de “progresso” – a guerra havia terminado, mas a estabilidade não retornou. Por isso, através do cenário da mansão senhorial das histórias de detetive, “*the good life of antebellum days was relived – in imagination if not in reality*” (MANDEL, 1984, p. 30).

Outra razão apontada para justificar a popularidade do gênero detetivesco é a escapista – a necessidade de distrações/passatempos como antídoto contra a tensão e contra a monotonia da vida numa sociedade competitiva e estandardizada. Mas Mandel considera o escapismo uma explicação incompleta, e aponta ainda duas outras justificativas para a popularidade daquele

³⁹ “A Londres de Conan Doyle adquiriu, com o tempo, uma atmosfera que desperta em alguns leitores sentimentos de nostalgia (...): a neblina, os lampiões de gás, os fiacres, os moleques de rua e, passando por tudo isso, aquela mente aguçada e excêntrica, aquela inteligência (...) capaz de desemaranhar a complexidade, determinar agentes locais e em seguida entregar a questão à justiça” (WILLIAMS, 1990, p.306-307).

tipo de narrativa. Uma delas é a sublimação da agressividade gerada pela civilização burguesa:

Reading about violence is an (innocent) form of witnessing – and enjoying – violence. The mass consumption of crime stories is a phenomenon of growing civilization. It is better to read about murders than to commit murder oneself⁴⁰ (...). Bourgeois civilization is civilization imposed by the iron rules of factory discipline, and by the despotism of the nuclear family, authoritarian schools, and repressive sexual education (or lack of education). It is civilization imposed by laws that are respected not out of conviction but out of fear of punishment. It is civilization born of – and leading to – countless frustrations. The production of ever new commodities, for which new appetites must be aroused, is one of the mechanisms that make the ever enlarged reproduction of capital possible. And it is civilization born of violence and leading to ever enlarged violence: violence against colonial peoples, against the poor, against foreigners, the non-conformers, women; occasionally, violence against the proletariat itself when in revolt. Is it strange, under these circumstances, that the sublimation of violent drives should take the frustrated form of harking back to vicarious violence? (MANDEL, 1984, p.68/69).

Se, por um lado, nossos impulsos agressivos são sublimados por diversos mecanismos (como este indicado acima: a leitura de histórias de detetive, ou mesmo o trabalho), por outro lado fica bastante claro que nem sempre tal sublimação ocorre de fato – ao menos não completamente, visto que a violência em nossa sociedade acontece sempre e nas mais diversas esferas – a começar pela obrigação do trabalhador de vender sua força de trabalho (a mais-valia é uma violência nada simbólica, já que significa o desgaste físico e mental do trabalhador, horas de vida despendidas na fatura de mercadorias que, muitas vezes, ele próprio não poderá consumir, e na escassez de recursos de toda sorte, desde comida e habitação, passando pela falta de acesso a serviços básicos, como saneamento, saúde e educação, até prazeres “supérfluos” aos quais todos deveriam ter direito) e, em sua modalidade mais explícita, nos homicídios que assolam nossas sociedades, mesmo em tempos de presumível “paz”.

Em *Gosford Park*, tanto a sublimação quanto o extravasamento dos impulsos destrutivos estão expostos em ambas as classes sociais retratadas. *Sir William* é quase a corporificação de tais impulsos, pois se ele, filho de uma “reles” professora, conseguiu “subir” na vida acreditando piamente na ideologia do trabalho e do esforço pessoal, do ato de vontade do *self*-

⁴⁰ Ou, como sucintamente formulado em versos por uma famosa banda pop/eletrônica britânica dos anos 80, Erasure: “*I like to read a murder mystery/I like to know the killer isn’t me*”.

*made man*⁴¹ (“*He said I can be anything I want to be, as long as I want it enough*”, diz Elsie, sua amante e empregada), por outro lado sua própria trajetória desmente isso e escancara de modo pleno as violências cometidas para atingir seu atual patamar elevado – desde a mais-valia praticada contra trabalhadores, passando por uma mais-valia “extra” (considerando-se que suas quatro fábricas empregavam mulheres, mão-de-obra ainda mais barata), e ainda pela exploração sexual de suas funcionárias. Ou seja, trata-se de uma exploração tripla – quádrupla, se considerarmos o lucro obtido com a venda dos produtos sobre seus consumidores.

McCordle não matou ninguém literalmente (como *Lady Sylvia* fez questão de ressaltar à mesa de jantar, não foi à guerra – “apenas” lucrou com ela – e, até onde sabemos, não assassinou nenhum patrão). Em termos: o “simples” ato de abuso sexual das empregadas, a ameaça de demiti-las caso quisessem manter o bebê, e o subsequente abandono de seus filhos ilegítimos, muitas vezes significava a morte destes, ou das próprias trabalhadoras (se no caso de Robert Parks – filho que teve com a Sra. Wilson – a escassez material e o abandono num orfanato foi relativamente superada, no caso do filho que teve com a Sra. Croft significou literalmente a morte por escarlatina).

A Sra. Wilson, antes “mera” operária em uma de suas fábricas, e agora “perfeita serviçal” doméstica, encarna também tanto a sublimação quanto o extravasamento dos impulsos agressivos. Também ela acredita nas ideologias do trabalho, esforço pessoal, auto-controle, rigidez moral e sentimental, e na ética do trabalho. Porém, decidiu igualmente cometer assassinato – se isso ocorreu de fato (o espectador não sabe ao certo), não altera em nada. O mesmo acontece com todos os outros personagens de *Gosford*, em maior ou menor grau, e conosco também. Neste sentido, o grande fetiche das histórias de detetive – o desvendar do criminoso – deixa de ser importante: quem matou passa a não ser tão interessante quanto o próprio fato de que o crime foi cometido; e o fato de ter ocorrido não muda a ordem social (tudo continua basicamente intacto – aliás, o *status quo* é reforçado, já que os interesses financeiros dos membros da classe *upstairs* continuará garantido em tempos de crise, ao

⁴¹ Tal ideologia é essencial para o funcionamento do capitalismo. Os membros desse sistema devem acreditar em sua liberdade plena (de ação, de pensamento, de expressão) – a crença deve ser sobretudo na “liberdade” de trabalhar (contratar e ser contratado), consumir, competir e lucrar. O pressuposto, claro, é o de que todos os indivíduos estão em pé de igualdade, têm as mesmas oportunidades e, portanto, quando alguém consegue algo, foi exclusivamente por mérito próprio. Sabemos, entretanto, que nesse tipo de sociedade, “nascer pobre é uma barreira contra a qual os atos individuais são ineficazes. O futuro define-se antes do princípio” (SCHWARZ, 1981, p.60).

menos momentaneamente, enquanto os membros da classe *downstairs* continuam numa situação tão subalterna que não possuem sequer tempo para viver suas vidas). O fato de o assassinato ter sido cometido é mostrado não como exceção, mas como regra (do “jogo”, como também demonstrou Renoir), já que se trata de uma sociedade de raízes violentas: a violência do capital engendra uma corrente de atos violentos, e nada indica que haverá mudanças nesse sentido, especialmente considerando-se a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha em janeiro de 1933 (apenas dois meses após a data em que o filme está contextualizado) e a subsequente carnificina da II Guerra Mundial.

Paródia

Em *Gosford Park*, o assassinato não acontece no início da narrativa, e sim tardiamente (pouco depois da metade do filme). Só por esta razão já não poderíamos considerá-lo uma história de detetive, pois o crime não é o mote principal, não é o que desencadeia toda a “ação”, e muito menos cria tensão no espectador. A câmera focaliza garrafas de veneno diversas vezes em planos de detalhe, como “dica” do que vai ocorrer. Também há bastante ênfase no tiro de raspão na orelha de *Sir William* durante a caçada, o que prenuncia igualmente o homicídio – de modo que, quando este de fato acontece, não há surpresa alguma. Com exceção do grito de *Lady Louisa* (que descobre o cadáver na biblioteca), e o desmaio de *Lady Lavinia* (o qual, entretanto, podemos inferir ter sido causado mais pela suspeita dela de que o marido, Comandante Anthony Meredith, tenha sido o responsável pelo crime), as personagens reagem com desdém geral. A “surpresa” provém, na verdade, do fato de *Sir William McCordle* ter sido “assassinado duas vezes”.

O inspetor Thompson, encarregado de investigar o caso, é desenvolvido enquanto personagem cômico-paródica: o clichê começa desde o *trench coat* que veste e o cachimbo que fuma, até o fato de que ele não tem interesse em interrogar os empregados da casa, “*only people with a real connection to the dead man*” (os únicos empregados interrogados, sem quaisquer resultados palpáveis, foram Probert – por determinação de *Lady Sylvia* –, Barnes, a Sra. Croft e Mary⁴²); o inspetor é tão incompetente que sequer consegue se apresentar às

⁴² Respectivamente: *valet* de *Sir William*, *valet* do Comandante Meredith, cozinheira da casa e *lady's maid* da Condessa Trentham.

peessoas (é interrompido todas as vezes que está prestes a falar seu nome). Tampouco parece conhecer os procedimentos de detecção (interroga Mary na presença de *Lady Trentham*⁴³; toca em copos que ainda não foram examinados para saber se há impressões digitais; e se aborrece com o *Constable Dexter*⁴⁴ (equivalente ao Watson de Sherlock Holmes) quando este aponta uma passagem secreta na biblioteca onde o crime foi cometido, e traços de lama e detritos de uma xícara no chão: “Agora não, Dexter!”; “Eles têm pessoas para limpar essa sujeira, Dexter!”).

Além das garrafas de veneno e do tiro de raspão, no filme o assassinato é prenunciado pelo sumiço de uma faca de prata, e pelo episódio da quebra do copo de *bloody mary* (Meredith esbarra no copo de *Sir William* ao implorar-lhe que não retirasse a promessa de investimento no negócio de botas durante o almoço na rotunda, após a caça), que sugere, quase literalmente, derramamento de sangue.

⁴³ Ou seja, caso a empregada tivesse conhecimento – como de fato tinha – a respeito de alguma informação importante sobre a Condessa, não se pronunciaria na presença dela, devido ao conflito de interesses em jogo.

⁴⁴ É bom lembrarmos que tanto o inspetor Thompson quanto o policial Dexter, mesmo fazendo parte da manutenção da “lei e da ordem”, se incluem na classe trabalhadora (mesmo o inspetor, que se encontra quase no topo da hierarquia na carreira): “For generations Englishmen had preferred to rely upon the severity of the criminal law, and the offer of rewards to those who brought criminals to justice, rather than upon a professional police (...). So the enforcement of law and the maintenance of order were left in the hands of voluntary associations or armed civilians; thief-takers who were paid for the convictions they were able to contrive. It was not until 1829 that Peel’s Metropolitan Police Act at last became law. This act provided for a new force of paid constables commanded by two Justices, later called Commissioners, who were given offices in Whitehall Palace, the back of which opened on to a courtyard known as Scotland Yard. They were very poorly paid and there were difficulties in finding suitable men (...). Superintendents received £ 200 a year, inspectors £100, sergeants 22s6d a week and constables (after 2s had been deducted for their uniforms) 19s a week. Their pay remained low throughout the century in the early years of which they supplemented it by asking householders on their beats for a Christmas box (HIBBERT, 1987, p. 663-65). A título de curiosidade: 12 *pence* (12d) = um *shilling* (1s); 20 *shillings* = um *pound* (1£), ou seja, 240 d = 1£. Mais tarde, convencionou-se que 100 pence = 1 pound. Para se ter uma ideia do tipo de salário ganho pelos policiais e pelos trabalhadores da indústria têxtil: “Most workers in tailoring sweat-shops were paid by the piece. A woman might get 7 ½ d for a coat and by working fifteen hours she could make 4 coats in the day, earning 2s6d. But out of this she had to pay 3d for getting the button-holes worked and 4d for trimmings” (HIBBERT, 1987, p. 592). Quanto ao salário dos trabalhadores domésticos: “Domestic servants frequently had no more than a pound, some had no more than 5s. Surveys carried out between 1924 and 1937 in various towns suggested that an unacceptably high proportion of the population was living in circumstances ranging from ‘primary poverty’ to ‘utter destitution’ (HIBBERT, 1987, p. 697). O ingresso de cinema custava em torno de 6d. Já o preço de um carro, que na década de 30 estava muito mais “acessível”: “In 1932 an Austin Seven could be bought for less than £ 120, not much more than half its price ten years before” (HIBBERT, 1987, p. 677).

As atitudes de Freddie Nesbitt e do Comandante Meredith – que durante a apresentação musical de Ivor Novello se ausentam da *drawing room* por alguns minutos⁴⁵ – nos levam a crer que talvez um deles (ou ambos, já que o período de suas ausências coincide) possa ter praticado o crime. Mesmo porque, numa cena precedente, *Lord* Stockbridge havia acusado Meredith pelo tiro “acidental” na caça; sabíamos, por meio de cenas prévias, das situações financeiras desesperadoras tanto de Meredith (ameaçado de falência pela retirada de investimento de *Sir* William no negócio de provimento de botas para o exército sudanês) quanto de Nesbitt (que, ao se ver desempregado e sem o dinheiro herdado pela esposa com a fábrica de luvas, passara, sem sucesso, a chantagear Isobel – possivelmente, sua ex-amante – filha de *Sir* William, para que ela lhe conseguisse um emprego junto ao pai).

Por meio da montagem paralela, observamos – ainda durante a performance de Novello –, Robert Parks aproveitando-se da distração de Mary para deixar a sala de bilhar sorrateiramente, em atitude suspeita (como justificativa plausível para sua ausência, retorna momentos depois carregando bolsas de água quente). George, o *footman*, sai da sala com o pretexto de abastecer o bule com leite. A câmera o acompanha, mostrando que fuma junto aos colegas de profissão – porém, a ausência de George se alonga sem que tenhamos visto suas outras atividades (incluindo o reabastecimento do bule). Concomitantemente, a Sra. Wilson⁴⁶ adentra a biblioteca com uma xícara de café, sem que *Sir* William a houvesse solicitado (imagina-se que uma “*perfect servant*” como ela não ousaria, em circunstâncias rotineiras,

⁴⁵ E a ela retornam com ar suspeito (sobressaltado, no caso de Meredith), sem justificar suas ausências (quando questionados pelas esposas, respondem “Não te interessa” e “Está tudo bem, está tudo bem”, respectivamente, em tom irritado e resabiado/ansioso).

⁴⁶ Conseguimos saber com precisão quanto tempo cada personagem se ausentou da sala, pois, apesar dos inúmeros cortes e interrupções da sequência de cenas em que Ivor se apresenta, a música “extravasa” cada um dos quadros e serve como ponte ininterrupta entre os diversos fragmentos. Serve, ainda, como medida da localização espacial de cada grupo/personagem retratado com relação à *drawing room*, fonte sonora (o som se torna mais abafado, ecoa ou fica quase inaudível quanto mais longínqua estiver a cena retratada). Sendo assim, podemos notar que Nesbitt permaneceu fora da sala durante aproximadamente 7 minutos, Meredith e Parks durante 8 minutos, George, 5 minutos. Sabemos também que a Sra. Wilson ficou ausente durante 2 minutos (entre servir o café e o uísque e a volta dela aos aposentos *downstairs*, quando repreende uma das empregadas dizendo: “*Dorothy, get back to work*”). Não sabemos nada a respeito das ações de Denton após receber a negativa de Elsie (ou seja, desconhecemos o que se passou durante 4 ou 5 minutos), e nem da própria Elsie, que deixa Denton esperando à porta do quarto por 2 minutos, e outros 4 até a interrupção da performance de Novello pela descoberta do corpo na biblioteca. Weissman aparentemente permaneceu 6 minutos ao telefone – entretanto, a câmera não nos permite afirmar categoricamente que passou todo esse tempo (do momento em que perguntou a uma das empregadas onde ficava o telefone até ter sua ligação interrompida por *Lord* Stockbridge, que queria alertar a polícia sobre o assassinato) de fato fazendo ligações.

interromper o retiro do patrão após o episódio público embaraçoso e humilhante envolvendo seu envolvimento sexual clandestino com Elsie).

A câmera “errante” de Altman, insistindo em destacar as garrafas de veneno, ao mesmo tempo que parece preparar as expectativas e aumentar o suspense, parece também debochar dessa convenção do cinema detetivesco, pois: a) como já dissemos, o crime demora longamente a ocorrer e b) tais incursões pelas garrafas de veneno e objetos cortantes são esparsos e não levam a lugar algum, no sentido dramático da narrativa. São como que “pistas falsas” ou ironias.

Isso se reforça pela boca do policial Dexter, quando ele afirma ao mordomo Jennings que garrafas de veneno foram encontradas em praticamente todos os cômodos da casa. Ele sublinha a convenção das histórias de detetive: “*Perhaps the butler did it*”. Nessa frase, existe também a explicitação do aspecto altamente ideológico das histórias de detetive “clássicas”, que tendenciosamente criminalizam o mordomo, ou seja, alguém pertencente a uma classe “subalterna”. Apesar da clara falta de motivação econômica (nenhum empregado lucra com a morte do patrão – alguns até perdem o emprego, pois se não há patrão para quem trabalhar, não há emprego), a motivação é mostrada como mera rixa pessoal, e não de classe. O próprio Parks parece ter “comprado” tal ideologia, pois sua ação parece estar pautada pelo sentido de vingança de cunho pessoal, no que nos parece já se incluir na lógica da indústria cultural (que preza a ação melodramática individual e “heroica”, sobretudo quando se trata de “fazer justiça com as próprias mãos”). Assim como num outro filme de Altman, *A Prairie Home Companion* (*A Última Noite*), o fato de o dono do teatro morrer não impede que os planos de demolição sejam executados, aqui, como dito anteriormente, o fato de *Sir William* morrer não fará diferença para os *below stairs* (para os *above stairs* significa a garantia, ao menos momentânea, de dinheiro e, portanto, a manutenção de seu *status*). Por outro lado, graças à instância narrativa organizadora, as posições tanto de Parks quanto da Sra. Wilson permitem ao espectador concluir que se trata de uma questão de classe econômica, e da exploração de uma classe por outra que se considera superior e isenta de responsabilidades.

Neste sentido, o detetive Thompson tem parcialmente razão ao afirmar que deseja interrogar “apenas aqueles que têm uma conexão real com o morto”. Se, por um lado, o ignorar de uma classe social inteira parece paspalhice, ou seja, parte do caráter cômico-caricatural da figura do detetive – e também constitui uma crítica escancarada à “cegueira voluntária” da sociedade

–, por outro lado o raciocínio de Thompson é legítimo: procura-se quem lucraria com a morte, quem teria interesse – sobretudo financeiro – no crime. Afinal, aquela convenção das histórias de detetives – do mordomo como assassino – não faz sentido, a não ser como instrumento ideológico, de distorção das relações de classe. Tal expediente criminaliza as classes subalternas, vitimiza o falecido e apresenta a classe social do falecido sob luz favorável. O raciocínio implícito é: apesar das tentações e inúmeros motivos em potencial (eliminação da concorrência, maior lucro, garantia de negócios, garantia de herança, garantia de pensão vitalícia...), ninguém daquela classe “jamais” recorreria ao assassinato, pois seus membros são modelos exemplares de ética, justiça, bons modos, refinamento, educação e cultura. Na verdade, tal classe é a única que lucra com os desdobramentos do assassinato e ainda vê a estrutura social – que em decorrência dos crimes dos mais abastados ficaria perigosamente abalada – continuar intacta. Quem faz o “serviço sujo”, mais uma vez, é o “de baixo”, enquanto a aparência de calma, polidez e puro luxo “de cima”, permanece sustentada.

Se o filme nos apresenta a “clássica” situação detetivesca na qual basicamente todos teriam motivações para cometer o crime, não segue a tradição das histórias de detetive no sentido de brindar o espectador (ou leitor, no caso dos romances detetivescos) com a resolução inequívoca do assassinato.

A suspeita, como dissemos, recai sobre oito personagens (Nesbitt e Meredith – representantes da classe *upstairs* –, Sra. Wilson, Parks, Elsie e George – representantes da classe *below stairs*, e Weissman e Henry, os dois americanos), mas é difícil determinar ao certo qual (ou quais) deles agiu de fato (ou se agiram em conjunto). Ou – exacerbando as possibilidades – até mesmo se algum deles “agiu por procuração”, atuando por dinheiro em nome de quem permaneceu na *drawing room* durante o período inteiro.

Tudo apontaria, a princípio, para a dupla Sra. Wilson/Parks, pelas confissões que ambos fazem a Mary. Entretanto, não se pode eliminar Nesbitt ou Meredith, já que o primeiro altera suspeitamente sua rota (à meia-luz entrevemos Freddie após sair da *drawing room* pelas folhagens de um vaso – ele começa a subir as escadas mas subitamente muda de ideia, volta alguns passos e se dirige à esquerda). Quanto a Meredith, sua esposa (*Lady* Lavinia) chega a desmaiar ao descobrir a morte de *Sir* William – talvez pelo mero choque de ter avistado o cadáver, ou ainda devido à conclusão de que o próprio marido fora o responsável pelo crime.

Tampouco podemos eliminar George, Elsie, Weissman e Denton, pois vemos apenas parcialmente o que fazem – George sai da sala para fumar e reabastecer o bule, mas passa mais tempo ausente; Denton aguarda o retorno de Elsie diante de seu quarto, mas ela retorna antes que as músicas de Novello acabem e o corpo seja encontrado; a própria Elsie, por sua vez, abandona Denton, sai do quarto e retorna minutos depois, sem que saibamos o que ela fez, onde ou com quem ela esteve durante esse intervalo; Weissman pergunta a uma empregada a respeito da localização do telefone, mas não sabemos ao certo se ele permaneceu ali o tempo todo (quando o corpo é descoberto ele tem uma ligação interrompida por *Lord Stockbridge*, que liga para a polícia).

Apesar de o espectador, via de regra, chegar à conclusão de que, antes que Parks executasse o próprio pai (o que acarretaria em pena de morte na Inglaterra daquela época), sua mãe biológica, a Sra. Wilson, utilizando-se de seu acurado senso de observação, de seu “dom da previsão” de “perfeita serviçal”, tivesse se antecipado ao crime e o houvesse cometido com as próprias mãos, como uma espécie de sacrifício materno, a câmera de Altman desmente – ainda que de forma parcial – tal conclusão apressada e simplista ao não garantir ao espectador o que Freddie, George, Meredith, Elsie e Henry fizeram durante o intervalo de suas respectivas ausências.

Em compensação, ao espectador de *Gosford Park* são revelados, graças à “investigação” empreendida por Mary (ou melhor, pela câmera de Altman), não apenas todo o modo de vida de duas classes sociais, mas também o “segredo” do passado daquelas classes sociais (representadas pela Sra. Croft, Sra. Wilson, *Sir* William, Robert Parks e outros filhos “ilegítimos” de *Sir* William) e ainda, toda uma situação histórica e social, a saber: o completo desamparo da classe trabalhadora, a exploração sistêmica dela, inclusive em termos sexuais⁴⁷, a impunidade de quem está acima da lei graças ao poder econômico e político que atingiu e o

⁴⁷ Como de praxe; afinal, ao longo da História, filhos “bastardos”, gerados a partir da exploração das classes “subalternas” não constituíam exceção – o próprio Ramsay MacDonald, líder do Partido Trabalhista e posteriormente Primeiro Ministro do Governo Nacional, era filho ilegítimo de uma empregada doméstica. O roteirista de *Gosford Park*, Julian Fellowes, declarou que essa parte da história foi baseada num episódio verídico de vingança de um filho ilegítimo: “I was reminded of the scandal of a millionaire shop owner, William Whiteley, which I remembered hearing an aunt discussing when I was young. According to her version of the legend, Whiteley used his female employees (...). These wretched girls were fired if they became pregnant and many fell into lives of prostitution and despair. Many years later, Whiteley was told there was a young man waiting to see him in his vast emporium not far from Kensington Place. He went downstairs. His visitor informed him that he was in fact Whiteley’s illegitimate son, the child of one of his cast-offs, and stabbed him to death on the spot (roteiro do filme *Gosford Park*, ALTMAN; FELLOWES, 2002, p.165).

acobertamento oficial de tal exploração (expresso pelas frases da Sra. Croft: “Reclamar? Com quem exatamente?” e de Parks: “Eles pegavam os bebês e o dinheiro dele.”).

Mistificação, fetiche, reificação e alienação

A temática dos filmes de Altman é, via de regra, o trabalho, e em *Gosford Park* não é diferente. Ao analisar o sistema de divisão do trabalho (guardadas as devidas proporções, como fez Marx, de forma teórica, *n'O Capital*), desvenda-se o fetiche da produção, das relações sociais na sociedade capitalista: desmistifica-se o mecanismo aparentemente equitativo das relações entre proprietários e trabalhadores, mostrando que é, na verdade, exploratório:

O sistema econômico, as relações de produção e as relações sociais são consideradas naturais pois sua estrutura interna é escondida. Registramos apenas a aparência do sistema – e se a aparência das coisas coincidissem diretamente com sua essência, toda ciência seria supérflua (GERAS, 2005, p. 191).

O sistema de classes britânico, a luta entre essas classes e as relações de produção são a questão central deste filme, e estão mimetizadas na própria divisão da propriedade dos McCordle em aposentos “*above stairs*” (os ambientes da casa frequentados pela classe dominante) em contraponto aos situados “*below stairs*” (a área de trabalho dos criados), sendo que há segregação de ambas as partes. A sociedade “luxo” é desvendada, e mostrada enquanto “lixo”. Os empregados domésticos constituem a classe de sustentação (até literal, já que a casa, como dissemos, é dividida fisicamente entre a área de trabalho, situada na base, e a parte “elegante”, no andar superior) do sistema econômico ali vigente. O processo produtivo acontece *underground* – ou seja, o trabalho de sustentação é invisível – para que, quando emerge na superfície brilhante (*above stairs*), não apareça enquanto trabalho nem exploração, e sim como mero consumo e fruição despreocupada. O filme desmistifica o sistema

produtivo, enfatizando que sua real face está nos “bastidores”, por trás da máscara plácida e ostensiva das mercadorias.

A respeito do fetiche da produção de mercadorias, Karl Marx afirmou n’*O Capital*:

O valor transforma cada produto de trabalho em um hieróglifo social. Mais tarde, os homens tentam decifrar o sentido do hieróglifo, chegar ao segredo de seu próprio produto social (...). O que interessa na prática a quem troca produtos é a questão de quantos produtos estranhos ele vai adquirir com seu próprio produto, ou seja, em quais proporções os produtos se trocam (...). O caráter de valor dos produtos de trabalho só se firma com sua efetuação como grandezas de valor. Estas últimas mudam constantemente, independente da vontade, da previsão e do agir dos permutadores. Seu movimento social próprio possui para eles a forma de um movimento de coisas, sob cujo controle eles estão, em vez de o controlar (...). [Porém] Todo o misticismo do mundo das mercadorias, toda a magia e o fantasmagórico que enevoam os produtos do trabalho sobre a base da produção de mercadorias (...) desaparece prontamente assim que nos refugiamos em outras formas de produção” (MARX apud GRESPLAN, 2006, p. 72, 73 e 75).

Ou seja, trata-se de uma forma de dominação histórica específica (ao compararmos a dominação feudal, por exemplo, com a capitalista, percebemos melhor este aspecto – ali, a dominação era exercida de forma pessoal e escancarada). No capitalismo, a forma de dominação é impessoal (e mascarada): “a dominação das relações econômicas sobre todos os agentes da sociedade capitalista, inclusive sobre o capitalista” (GERAS, 2005, p. 195). Vê-se o processo produtivo quase que como uma ordem natural, dada, inevitável e inexorável, que independe dos produtores (sobretudo porque, devido à farta mão de obra disponível, o chamado “exército de reserva”, um trabalhador costuma ser rapidamente substituído por outro caso ocorra qualquer eventualidade; o sistema também “prescinde” do capitalista individual, como ilustra a morte de *Sir William*, que nada altera na ordem econômica); agora, ao invés de as pessoas utilizarem seus instrumentos de trabalho, tem-se a impressão de que são os instrumentos de trabalho que empregam os trabalhadores (como exemplificado na famosa sequência da linha de montagem no filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin).

Tal processo, obviamente, reifica⁴⁸ a humanidade:

⁴⁸ Em seu livro *The Long Revolution* (WILLIAMS, 2001 da p. 89 até a p.119), no capítulo “Individuals and societies”, ao analisar tal processo, Raymond Williams afirma que ele se tornou tão enraizado que pode ser verificado cotidianamente, quando, por exemplo, ao ouvirmos a pergunta: “O que você é?” ao invés de pensarmos na resposta óbvia (a saber: “um ser humano”), a resposta que nos

Onde predomina a produção de mercadorias, as relações entre as pessoas tomam a forma de relações entre coisas. O valor é uma relação entre duas pessoas oculta sob o invólucro das coisas (...). Para o capitalista, o operário só existe como força de trabalho; para o operário, o capitalista só existe como capital. Para o consumidor, o produtor é mercadoria; para o produtor, o consumidor é dinheiro (GERAS, 2005, p. 201-202).

Conforme observou Roberto Schwarz: “A subjetividade foi dissolvida em suas condições exteriores, de modo que o homem *é* sua posição, ou, mais grave, a posição *é* o homem” (SCHWARZ, 1981, p. 69). *Gosford Park* é bastante ilustrativo deste processo, pois as personagens são reduzidas às funções econômicas/profissionais que desempenham, à sua posição enquanto empregados. São tão abstratos que perdem a própria identidade em favor da do patrão. Há um desequilíbrio *upstairs/downstairs* também neste sentido: a impressão é a de que, além do excesso material, há excesso de subjetividade *upstairs*, intrigas pessoais e quiprocós, em virtude do ócio; *downstairs*, em contrapartida, a vida subjetiva não se concretiza – eles não têm tempo, nem energia para desenvolver essa faceta, estão sempre sobrecarregados com tarefas de ordem prática, a extração de mais-valia aqui é levada às últimas consequências, eles não têm vida (“*I am the perfect servant, I have no life*”, esclarece a Sra. Wilson a Mary); quando muito, vivem “por procuração” (e alguns deles têm consciência disso, como Elsie: “*Why do we spend our lives living through them?*”).

Desta forma, um dos procedimentos estético-formais sistematicamente empregados por Altman em seus filmes (a saber: a não-psicologização das personagens) não é “defeito” de construção formal, e sim desmistificação pois, ainda nas palavras de Schwarz, “revela o significado da *condição* de submetido” (1981, p. 72). Na verdade, revela várias nuances da condição de submetido. Raymond Williams faz uma distinção entre os tipos de indivíduos conforme sua relação com a sociedade em que vivem (levando em consideração, claro, que esta relação muda ao longo da vida dos indivíduos, e que um mesmo indivíduo pode ser, por exemplo, *membro* com relação a determinado assunto, e *rebelde* com relação a outro). Distingue entre membros, *servants*⁴⁹, sujeitos, rebeldes, exilados e *vagrants* (nos concentraremos nas quatro primeiras categorias, visto que o filme não contempla as últimas).

vem automaticamente aos lábios é nossa profissão. A própria pergunta já é sinal da reificação, pois não se pergunta “Quem você é?” ou “Qual é o seu trabalho?”, e sim “o quê” você é, como se pessoas fossem objetos.

⁴⁹ Deixamos a palavra no original em inglês porque *servant* é a palavra utilizada para designar os empregados domésticos; desta forma, traduzir o termo selecionado por Williams causaria potencial confusão.

Para ele, o membro é alguém que se identifica de fato com a sociedade em que vive, há uma sensação de pertencimento e de compartilhamento de valores, tem as mesmas atitudes e aspirações daquela sociedade, acata de bom grado suas instituições e confia no seu funcionamento. Existem, porém,

Indivíduos que acatam um modo de vida que na verdade não corresponde nem satisfaz a sua própria organização pessoal (...). Executam funções sociais que não têm significado a eles, e até pensam e sentem de maneiras tão diversas de seus desejos reais que sofrerão dano em seus próprios seres – frequentemente distúrbios emocionais ou danos físicos a seus organismos. As marcas desse falso conformismo podem ser descritas como os papéis de sujeito e *servant* (WILLIAMS, 2001, p.105).

A diferença entre sujeito e *servant* reside no fato de que o primeiro se vê obrigado a aceitar determinado modo de vida para poder sobreviver. Ele não tem escolha. O segundo também não tem, mas lhe é concedida a ilusão de escolha, “ele é convidado a se identificar com o modo de vida no qual seu lugar é definido” (WILLIAMS, 2001, p.105). A ilusão de que a escolha foi real faz com que ele se sinta membro da sociedade (“se o indivíduo é um órgão no organismo que é a sociedade, indivíduos serão órgãos localizados mais acima ou mais abaixo, mas ainda assim sentir-se-ão partes verdadeiras” – WILLIAMS, 2001, p. 105) e desempenhe seu papel de bom grado; entretanto, quando se encontra “a sós, ou numa situação que evoque seus mais profundos sentimentos pessoais, a identificação se rompe” (WILLIAMS, 2001, p. 106). A quarta categoria, rebelde, se subdivide em duas: a) alguém que em geral concorda com os valores da sociedade, mas gostaria de alterar algumas coisas (ou seja, é reformista); b) o revolucionário, que não se sente parte da sociedade e a ela se opõe lutando, pois busca um novo modo de vida. O exilado, como o rebelde, rejeita aquele modo de vida mas, ao invés de lutar, foge.

No filme, vemos personagens completamente submissos; outros, meramente resignados, e alguns “semi-rebeldes”. O grau de submissão varia de acordo com a hierarquia e com a faixa etária (em geral, os mais velhos tendem a ser mais conservadores – o que não quer dizer que um empregado jovem seja necessariamente “rebelde”). Mary, apesar da pouca idade e de ser iniciante na “carreira” doméstica, parece a candidata ideal para reproduzir a “*perfect servant*”, tem tudo para se tornar uma empregada consciente, porém mantenedora do estado de coisas, pois compactua tanto com *Lady Trentham* quanto com a Sra. Wilson (mulher que, apesar de ter sofrido na pele durante tantos anos a exploração e ser plenamente consciente, mostra-se rígida ao extremo – ela não apenas se conforma ao estilo de vida daquela sociedade, como

também o abraça e o impõe a seus subordinados), chegando mesmo a reproduzir a filosofia “*And what purpose could it possibly serve, anyway?*” desta última, o que dá a entender que ela a adotará definitivamente). Barnes se mostra “revoltado” o tempo todo (nos “bastidores”, quando está com seus colegas de serviço, xinga seu patrão, Comandante Meredith, e se mostra impaciente, insatisfeito e ansioso), a ponto de sua colega de trabalho sugerir, ironicamente: “*Por que você não pede demissão?*” mas ela, assim como ele, sabe que se trata de falta de opções⁵⁰ – tanto é que, na presença do patrão, Barnes se comporta exemplarmente, tem uma atuação quase teatral. A Sra. Croft, ao contrário da irmã, age de modo mais flexível na medida do possível (ignora *Lady Sylvia* quando esta visita os aposentos dos empregados em horário inapropriado; é da opinião de que os empregados merecem pausas, inclusive para fumar e ouvir música; faz vistas grossas às pequenas “contravenções” de suas subordinadas, como relações sexuais). Já George age debochadamente, faz pausas durante o trabalho por conta própria e fala coisas irônicas e inapropriadas (“*You’re all set, then!*”) mas ao ser confrontado a respeito delas, retira o que disse. Parks, ao que tudo indica, age de modo conformista apenas para conseguir seu objetivo de longa data (a vingança), e Elsie, apesar de sua lucidez aguda, se vê num ato de rebeldia quase involuntário, pois cometeu um verdadeiro “suicídio profissional”. Graças ao ato impensado (e inadmissível, pois quebrou algumas das “regras do jogo” mais essenciais – a invisibilidade ao servir e a manutenção das aparências, do senso de *propriety*: não apenas não se poderia admitir publicamente um relacionamento amoroso/sexual, quanto tampouco poder-se-ia quebrar a barreira de classe), ela, que não tem treinamento profissional algum fora do âmbito doméstico, onde sempre atuou, e nem possui recursos (a perda do emprego implica na perda da subsistência mais básica), vê-se numa situação extrema, de mudança abrupta e inesperada. As chances de que a partir desse momento tudo dê errado para ela são grandes – suas perspectivas, ainda mais no momento de maior desemprego crônico do século XX, são escassas. Por outro lado, a convivência dela com a classe *upstairs* e o treinamento cinematográfico ao qual foi submetida (ela gosta de cinema, conhece suas convenções – estéticas e ideológicas – e idolatra o *star system*) fez com que “absorvesse” certos valores individualistas (e inclusive esnobes), que talvez sirvam como alavanca (“*Who knows? Could be the makin’ of me*”) no mundo da indústria cultural, com a

⁵⁰ “In almost every occupation workers lived in fear of losing their jobs and since there were more people looking for work than vacancies to fill, they clung to employment so anxiously that their masters were able to make demands upon them which today would seem utterly intolerable (...). Complaint was likely to lead to dismissal, and dismissal to reliance upon the inadequate and humiliating outdoor relief provided by the Poor Law (...). Almost any kind of work was preferable to the kind of life to which a man might be reduced had he to depend upon a local authority for his livelihood” (HIBBERT, 1987, p. 593).

qual pega carona, literalmente. Ou seja, no filme, o teto para a expressão de dissidência é muito baixo, pois a determinação econômica, sobretudo naquele contexto histórico específico, simplesmente não permitia que fosse diferente – não para quem quisesse ter abrigo e comida.

Esse sistema produtivo, além de se caracterizar pela fetichização e reificação, tem um outro aspecto importante: nele, o trabalho é duplamente alienado. Pelo seu caráter monótono e fragmentado (o trabalhador não participa mais de todo o processo produtivo, e sim de uma pequena parte) e, ainda, porque tanto a força de trabalho quanto seu produto são apropriados por outrem (ou seja, os trabalhadores são expropriados). As “leis do mercado”, impessoais e “inexplicáveis”, parecem reger tudo, deixando os homens à sua mercê:

Como Ernest Block apontou certa vez: afinal, a sociedade burguesa inteira não está operando como um grande mistério? Lá está você, trabalhando duro e assiduamente no seu pequeno negócio, e de repente esse negócio entra em colapso por razões misteriosas (os preços começam a cair, as taxas de juros aumentam, mercados encolhem), sem que você tenha culpa alguma. Aqui está você, se escravizando no seu emprego, obedecendo todas as regras impostas pelas máquinas e pelos seus encarregados, dando o máximo de si na ‘corrida de ratos’ [competição agressiva do mercado], e aí, ainda assim você é despedido. Pior: você é pego de surpresa por uma recessão, uma longa depressão, ou mesmo uma guerra. Quem é responsável por tudo isso? Você não é. Nem seus vizinhos ou conhecidos. Alguns conspiradores misteriosos nos bastidores devem ter algo a ver com isso (MANDEL, 1984, p. 72).

Sorte, amor e esforço

Devido a esse obscurecimento das relações, essa aura de mistério, o sistema toma a aparência de algo fortuito, como se fosse uma espécie de jogo de azar. Tal sentimento é expresso pelo Comandante Meredith, na cena⁵¹ em que, após ter sido interrogado pela polícia a respeito do tiro durante a caça, ele inusitadamente busca refúgio *downstairs*. Enquanto come uma geleia, Anthony expressa sua frustração a Dorothy:

Why is it, would you say, that some people seem to get whatever they want in life? Everything they touch turns to gold. Whereas others can strive and strive and have nothing. I wonder, do you believe in luck? Do you think

⁵¹ Que pode ser vista à 1h 46min. de filme.

some men are lucky and some men just aren't and nothing they can do about it?

Ele vê, portanto, o que é uma estrutura social organizada, hierarquizada, controlada e planejada como mero toque de Midas individual, e mero acaso. Segundo os alemães Adorno e Horkheimer,

O acaso e o planejamento tornam-se idênticos porque, em face da igualdade dos homens, a felicidade e a infelicidade do indivíduo – da base ao topo da sociedade – perdem toda significação econômica. O próprio acaso é planejado; não no sentido de atingir tal ou qual indivíduo determinado, mas no sentido, justamente, de fazer crer que ele impere. Ele serve como álibi dos planejadores e dá a aparência de que o tecido de transações e medidas em que se transformou a vida deixaria espaço para relações espontâneas e diretas entre os homens (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 137).

Dorothy, justamente uma das empregadas mais trabalhadeiras (sua situação, radicalmente diferente da de Meredith, é de fato a de quem “se esforça, se esforça, e não tem nada”), e que demonstra maior grau de submissão ao longo da narrativa, responde: *“I believe in love. Not just getting it. Giving it. I think as long as you can love somebody, whether or not they love you, then it's worth it and...”*. Se, para Meredith, o sistema é mistificado pela ideologia da fortuidade, uma mera questão de sorte ou azar⁵², e para Sir William, como já mencionado, pela ideologia do trabalho e do *self-made man* (ou seja, sucesso econômico seria mera questão de vontade, de livre-arbítrio, de esforço pessoal), para Dorothy – possivelmente influenciada pela indústria cultural e/ou por dogmas religiosos – é tudo questão de amor e doação, altruísmo desinteressado. As três ideologias são igualmente mistificadoras e, por isso mesmo, garantem a continuidade do estado de coisas. As três baseiam-se no indivíduo – seja na capacidade de tal indivíduo se esforçar, seja na capacidade de ele amar incondicionalmente, seja na sorte inata dele – e coadunam de maneira perfeita com a mentalidade liberal vigente até então (liberalismo que foi responsável, justamente, pela deflagração da crise de 1929, e, posteriormente, pela reação via adoção de uma política governamental dirigista e de bem-estar social⁵³), e também com os preceitos neo-liberais que reinariam “supremos” na década

⁵² Uma boa análise sobre o assim chamado “capitalismo de cassino” pode ser lida em “The second coming”, de Jean Comaroff e John Comaroff (1993).

⁵³ Acerca deste assunto, o teórico Paul Singer comentou: “No liberalismo, vigente a partir de meados do século XIX, o estado tinha por objetivo proteger o mercado, impedir que a monopolização destruísse a concorrência inteiramente e fazer com que as classes sociais, particularmente a operária, aceitassem pacificamente o “veredito do mercado”. No dirigismo, vigente a partir do segundo terço do século XX, o estado tinha por objetivo guiar o mercado, induzindo os agentes econômicos a adotar condutas que resultassem em pleno aproveitamento dos recursos” (1998, p. 159).

de 80 (que, para nossa infelicidade, estão retornando atualmente, após o “livre mercado” ter lucrado a rédeas soltas e ter, paradoxalmente, quase falido – visto que seus lucros derivavam de especulação e capital fictício ao invés de se ancorar apenas no processo produtivo de fato –, precisando agora ser “resgatados” pelos Estados nacionais, ou seja, se seus lucros sempre foram privatizados, seus prejuízos são sempre socializados, e remediados com “medidas de austeridade” – leia-se contenção de custos governamentais, ou seja, cortes de verbas para áreas “pouco importantes” e/ou não-lucrativas como saúde, educação e sistema previdenciário – que afetam a população mundial, exceto as grandes corporações e as elites⁵⁴, claro).

Neoliberalismo

A título de maior esclarecimento acerca do assunto, vejamos trechos de um discurso proferido perante o Partido Conservador em 10 de outubro de 1975 por Margaret Thatcher, que viria a ser primeira-ministra da Inglaterra (de 1979 a 1990), em que ela reafirma a ideologia neoliberal⁵⁵ com bastante clareza:

⁵⁴ Noam Chomsky afirma: “A liberalização financeira tem efeitos bem além da economia. Entendeu-se que é uma arma potente contra a democracia. O movimento de capital gratuito cria o que alguns chamaram ‘um parlamento virtual’ de investidores e credores, que estreitamente controlam programas do governo e ‘votam’ contra eles se forem considerados irracionais” (CHOMSKY, 2007, p. 215). E este não é apenas um fenômeno do neoliberalismo do século XXI, já vinha acontecendo desde que se empregaram as primeiras políticas econômicas liberais – a diferença é que agora a socialização dos prejuízos ficou mais visível: “Anteriormente, as políticas governamentais ainda não tinham sido ‘politizadas pelo sufrágio universal masculino e pelo surgimento do sindicalismo e de partidos trabalhistas parlamentares’. Por isso, os severos custos da retidão financeira impostos pelo parlamento virtual podiam ser transferidos para a população geral. Mas com a radicalização do grande público durante a Grande Depressão e a guerra anti-fascista, esse luxo não estava mais disponível para o poder privado” (CHOMSKY, 2007, p.219).

⁵⁵ “O programa neoliberal se assemelha ao keynesiano, mas com claro viés antioperário. O aumento do desemprego torna-se para o neoliberal um objetivo estrutural. Não é que o neoliberal goste que pessoas fiquem sem emprego. É que ele está convicto que o desemprego resulta de opções individuais e, por isso, ele é *voluntário*. Ele defende o direito do trabalhador de optar por ficar algum tempo desempregado, até encontrar o emprego que lhe convém com a paga que ele (trabalhador) acha que compensa o dissabor ocasionado pelo trabalho (...). Além do desemprego, os governos neoliberais usaram a globalização para enfraquecer o movimento operário. O aumento do livre comércio internacional permitiu às empresas multinacionais transferir numerosas linhas de produção a países em desenvolvimento com força de trabalho mais barata. A perda maciça de empregos contribuiu para quebrar as últimas resistências do operariado. Quem conseguiu permanecer empregado dispôs-se a fazer qualquer concessão – até mesmo aceitar redução de salários – para não ser demitido. A espiral preços-salários foi quebrada pelo lado mais fraco, o dos salários. O neoliberalismo conseguiu convencer a opinião pública de que estabilidade e pleno emprego são incompatíveis, e foi além. Como a estabilização reduz o crescimento da economia, os neoliberais precisaram encontrar um culpado pelas sucessivas recessões. Este passou a ser o movimento sindical e o estado de bem-estar social. Os

A man's right to work as he will, to spend what he earns, to own property, to have the State as servant and not as master. They're the essence of a free economy, and on that freedom all our other freedoms depend. But we want a free economy, not only because it guarantees our liberties, but also because it is the best way of creating wealth and prosperity (...). We must get private enterprise back on the road to recovery (...). The way to recovery is through profits. Good profits today, leading to high investment, well-paid jobs and a better standard of living tomorrow.

No profits mean no investment, and a dying industry geared to yesterday's world (...). Governments must learn to leave these companies with enough of their own profits to produce the goods and jobs for tomorrow. If the Socialists won't or can't, there will be no profit making industry left to support the losses caused by fresh bouts of nationalisation (...). It will take time to reduce public spending, rebuild profits and incentives, to benefit from the investments which must be made (...).

Some socialists seem to believe that people should be numbers in a state computer. We believe they should be individuals. We're all unequal, no one, thank heavens, is quite like anyone else, however much the socialists may pretend otherwise. And we believe that everyone has the right to be unequal, but to us every human being is equally important (...). Our education system used to serve us well. A child from an ordinary family, as I was, could use it as a ladder, as an advancement. But the Socialists are better at demolition than reconstruction, are destroying many good grammar schools. Now this has nothing to do with private education (...). We Conservatives do not accept that because some people have no choice, no one should have it. Another denial of choice is being applied to health. The private sector helps to keep some of our best doctors here, and so are available part time to the National Health Service. It also helps to bring in more money for the general health of the nation. When we return to power we shall reverse Mrs Castle's stupid and spiteful attack on hospital pay beds. Every family should have the right to spend their money, after tax, as they wish (...). The first duty of Government is to uphold the law. If it tries to bob and weave and duck around that duty when it's inconvenient, if government does that, then so will the governed, and then nothing is safe — not home, not liberty, not life itself. (THATCHER, 1975⁵⁶).

O que está sendo declarado neste discurso, sob viés altamente ideológico, é que uma comunidade não é uma comunidade, não existe coletividade, e sim indivíduos. Esses indivíduos têm seus “direitos” de trabalhar e de consumir. Note-se que não há menção a qualquer outro direito, como se estes fossem os únicos paradigmas aceitáveis, os interesses

sindicatos passaram a ser culpados pelo desemprego involuntário ao sustentar a legislação do trabalho que proíbe a contratação de trabalhadores por menos que o salário mínimo, por jornadas maiores que a legal ou sem os benefícios prescritos. Os governos neoliberais trataram de revogar esta legislação com o intuito de “flexibilizar” estes direitos, ou seja, para torná-los itens contratuais negociáveis em lugar de obrigações do empregador (...). Lançaram-se numa ofensiva para destruir ou privatizar o estado de bem-estar social. O argumento é que é preciso reduzir o tamanho do estado” (SINGER, 1998, p.169-171).

⁵⁶ Disponível em: <http://www.margaretthatcher.org/document/102777>

primordiais da humanidade⁵⁷. Thatcher, entretanto, jamais assegura sequer esses dois “direitos” (aliás, a taxa de desemprego durante seu governo foi semelhante à do auge da Grande Depressão. Isso porque durante muito tempo se acreditou, baseado numa certa curva de Phillips⁵⁸, que havia uma relação inversa entre emprego e inflação – caso se quisesse manter a inflação baixa, o desemprego deveria aumentar – o pleno emprego significaria necessariamente inflação altíssima para alguns teóricos da economia; eles, bem se vê, não viveram no Brasil dos anos 80, em que tanto a taxa de desemprego quanto a inflação eram altíssimas). Segundo ela, a economia livre da supervisão estatal (ou seja, desregulamentada) é garantia de todos os direitos e liberdades, pois garantiriam a produção de mercadorias e de empregos, que por sua vez garantiriam lucros (para quem?) e que os lucros são, a seu turno, garantia de melhor padrão de vida (para quem e de acordo com quais parâmetros?). Ao afirmar que ninguém é igual – para justificar o abismo entre ricos e pobres⁵⁹ – acaba se contradizendo, pois, como mencionado anteriormente, o pressuposto da ideia de que qualquer um pode ascender na escala social (e aqui ela usa a si própria como exemplo: “*A child from an ordinary family, as I was, could use it [education] as a ladder, as an advancement*” – a lógica era: se ela, de origem “humilde”, conseguiu chegar ao topo, qualquer um poderia fazer

⁵⁷ Entretanto, mesmo se outros tipos de direitos – infinitamente mais progressistas, ao menos teoricamente, diga-se de passagem – houvessem sido assertados, não passaria de recurso retórico, como bem observou Hobsbawn: “Afirmar que os seres humanos têm o direito a ‘não passar necessidade’ é apenas uma forma de afirmar que o procedimento público, ou o comportamento particular, ou ambos, deveriam dedicar-se a este amplo propósito. Uma declaração deste tipo não nos diz absolutamente nada, por si mesma, sobre como este objetivo pode ser atingido na prática. Portanto, a linguagem dos direitos humanos foi e é inadequada (exceto do ponto de vista retórico e para fins de agitação) à luta pela realização das mudanças sociais e econômicas às quais os movimentos operários foram dedicados: quer sejam reformas da sociedade existente ou mudanças graduais, quer sejam transformações revolucionárias da ordem social e econômica. É que se interessam essencialmente por indivíduos, em leis que especificamente possam garanti-los, muito embora as garantias possam ser variáveis, ou condicionais, e muito embora a experiência demonstre que essas leis não garantem esses direitos de maneira tão simples e automática como seria de se esperar: como demonstra o direito à igualdade independentemente de raça e sexo (...). Conceitos, tais como o direito de viver uma vida decente, somente podem se tornar operacionais numa sociedade construída de forma a torná-los possíveis, e podem ser abordados somente de forma indireta, através de *políticas* e mudanças institucionais permanentes (...). Sem essas políticas, estes direitos humanos são totalmente inúteis” (HOBSBAWN, 2000, p. 434-435).

⁵⁸ Artigos disponíveis em:

<http://economistasnanet.blogspot.com.br/2011/04/inflacao-e-taxa-de-desemprego.html> e <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2196/TD%20182%20-%20Luiz%20Carlos%20Bresser%20Pereira.pdf?sequence=1>

⁵⁹ Tal abismo viria a aumentar consideravelmente em seu governo, com o combate ativo aos sindicatos e aos direitos dos trabalhadores, e com o corte de subsídios estatais e a privatização de diversos setores, além do término de setores produtivos considerados “não-lucrativos” (como a produção de carvão), apesar de tais setores empregarem número considerável de pessoas.

o mesmo. Mais do que isso: se ela havia chegado ao topo, isso significava que não havia luta de classes, nem barreiras de uma classe social para outra. O foco passou a ser outro a partir deste caráter “modelar” de Thatcher: se antes a luta era coletiva e por mudanças, por melhores condições de vida e de trabalho, agora o objetivo passou a ser o de ganhar dinheiro, de subir, de ser “empreendedor”. Com isso, Thatcher conseguiu erodir a ação de classes, e com elas, os sindicatos e outros movimentos sociais. O próprio fato de seu pai ser dono de duas mercearias já a colocava em vantagem sobre diversos outros filhos de trabalhadores; o fato de Thatcher ter tido acesso a uma educação privilegiada certamente fez a diferença, e a colocava em outro patamar, de modo que ela não poderia ser considerada estritamente da classe trabalhadora) é o da igualdade de oportunidades. Thatcher trai seu próprio discurso ao reconhecer que “algumas pessoas não têm escolha”. A futura primeira-ministra britânica mostra-se claramente favorável à privatização de empresas e serviços, pois o Estado, de forma quase “ditatorial”, supostamente negaria “liberdade de escolha” ao prover serviços como educação e saúde universais (!).

Finalmente, mantendo uma linha de continuidade condizente ao conservadorismo pelo menos desde Baldwin⁶⁰ (cujo lema era “*Safety first*”), neste discurso Thatcher adianta o uso que faria posteriormente das forças policiais como milícias, para atacar a população que protestava contra suas políticas econômico-sociais. Se o Estado, em sua visão, tem que ser *servant* (seria dos cidadãos, ou das corporações privadas?) em termos econômicos (não intervindo no mercado), ele não apenas é *master* ao desempenhar seu papel de garantir a manutenção da lei e da ordem: é verdadeiro carrasco de quem se opuser a seus planos – o que fica implícito neste discurso é que não há lugar para desobediência no “mundo livre Ocidental” (expressão utilizada por Thatcher e outros tantos políticos conservadores – como George W. Bush –, mesmo após a queda do Muro de Berlim). Os “governados” não podem sair da linha, não podem se opor à “liberdade” de ter sua mão de obra explorada e de consumir, inclusive aqueles produtos e serviços que seria a obrigação do Estado providenciar⁶¹ com o dinheiro pago pela população sob forma de diversos impostos (que Thatcher não foi bem-sucedida em

⁶⁰ Stanley Baldwin (1867-1947), três vezes primeiro-ministro Britânico pelo Partido Conservador (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/50027/Stanley-Baldwin>).

⁶¹ Antes mesmo de se tornar primeira ministra, trabalhando como Secretária da Educação para o governo do igualmente conservador Edward Heath, Thatcher ficou conhecida como “*Thatcher milk snatcher*” por ter cortado gastos governamentais com o leite para as crianças nas escolas, e chegou inclusive a propor a cobrança pela merenda escolar e pelo empréstimo de livros das bibliotecas públicas (Informação disponível em : http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_depth/uk/2000/uk_confidential/1095121.stm).

aumentar, o que lhe custou a queda do poder⁶²). O famoso *slogan* popularmente conhecido como TINA, utilizado pela “Dama de Ferro”, “Não há alternativa”⁶³ (“*There is no alternative*”) não deixava, portanto, de ser verdade (de uma forma perversa, obviamente); era uma ameaça pouco velada: dissidentes serão massacrados⁶⁴. Apesar de tudo, observa-se também vigorosa resistência⁶⁵ contra as medidas neoliberais, à medida em que seus efeitos se fazem sentir, sobretudo em períodos de crise. Para o economista Paul Singer,

Dentro das regras da democracia, ele [o neoliberalismo] é obrigado a negociar. Onde a “flexibilização” dos direitos trabalhistas e a privatização dos serviços sociais foram realizadas, os resultados prometidos raramente foram logrados. A eliminação do poder sindical e dos direitos dos trabalhadores não ajudou a reduzir o desemprego. A privatização não melhorou a qualidade dos serviços sociais. O programa neoliberal é incapaz de promover o crescimento econômico. Esta receita conduz à estagnação. É que o livre funcionamento dos mercados tende a concentrar a renda e o faz com mais vigor, à medida que os instrumentos fiscais de redistribuição – como os salários mínimos, os subsídios ao consumo dos pobres, os impostos progressivos – são revogados. A concentração de renda reduz a propensão a consumir. Os ricos consomem menos de seus rendimentos que os pobres. Se uma parte maior da renda vai para os ricos, a parcela consumida de toda renda cai. A parcela poupada aumenta. Mas, para que a demanda efetiva não diminua, é preciso que o investimento aumente na mesma medida que aumenta a poupança. O que dificilmente ocorre, sobretudo quando o investimento público é contido para não gerar déficit e o investimento privado é debilitado pela frouxidão da demanda. Em suma, se a prioridade é evitar pressões inflacionárias, o resultado é minimizar a acumulação de capital e o crescimento da economia (SINGER, 1998, p. 172-173).

⁶² Estamos nos referindo ao *poll tax* (imposto sobre pessoas, não sobre a propriedade – todos os cidadãos acima de 18 anos de idade teriam que pagá-lo, e o valor seria o mesmo para todos, independentemente do ganho salarial – ou da falta dele) e aos violentos protestos populares que causou (para maiores detalhes, consultar <http://www.afed.org.uk/ace/polltax.html>).

⁶³ Usado por ela com o objetivo de convencer a opinião pública de que o capitalismo – mais especificamente, o capitalismo neoliberal (baseado no mercado livre e na globalização) – era o melhor (aliás, o único) sistema econômico desejável e possível.

⁶⁴ Talvez isto explique o resgate e a reabilitação da imagem de Thatcher de forma simpática e suavizada como forma de tentar justificar, para quem sabe reavivar, as políticas econômicas regressivas por ela praticadas (nos referimos ao filme *A Dama de Ferro*, dirigido por Phyllida Lloyd, lançado em fevereiro de 2011).

⁶⁵ Além da tentativa de assassinato que Thatcher sofreu, houve diversas greves e revoltas nos anos 80, das quais a mais notória foi a de 1984, dos mineiros, que durou um ano. O movimento anti-globalização também vem mobilizando milhares de pessoas em diversos países desde a década de 90 (lembramos do movimento N30 de Seattle e as edições do Fórum Social Mundial). Recentemente, além do movimento *Occupy Wall Street* em diversos países, vimos também motins populares (sobretudo com queimas de carros) nas ruas da Inglaterra em 2011, motins, protestos e greves na Grécia, na Espanha e em outras partes da Europa desde 2010.

Individualidade X coletividade

Uma ideologia baseada nas liberdades e direitos individuais pode até funcionar em tempos e/ou em países ditos prósperos, pois nessas circunstâncias as contradições são mais difíceis de reconhecer. Mas em épocas de crise, nas quais as contradições latentes tornam-se manifestas, acirram-se as desigualdades (e ânimos), e em que há séria ameaça à própria existência, ou seja, quando as pessoas sentem-se ameaçadas, a tendência é o despertar de uma consciência que busca soluções coletivamente – seja apoiando-se no conceito da nação (solução regressiva) ou de classe (progressista). Isso explica, de acordo com Adorno, a ascensão dos regimes nazi-fascistas:

É ilusório imaginar que o regime nazista nada tenha significado além de pavor e sofrimento. Muitos viveram muito bem sob o fascismo (...). Em comparação ao *laissez-faire*, o mundo hitlerista efetivamente protegia seus adeptos frente às catástrofes “naturais” da sociedade que se abatiam sobre as pessoas. De um modo autoritário estabeleceu-se a prioridade do controle das crises (...). A tão lembrada integração, o adensamento organizatório da rede social que tudo abrangia, propiciava inclusive proteção em face do medo geral de ficar de fora e submergir. Para um número incontável de pessoas, a frieza do seu estado de alienação parecia eliminada pelo calor do estar em comunidade, por mais manipulada e imposta que fosse esta situação. É claro que o sistema que oferecia tais gratificações continha em si o potencial da própria destruição. O florescimento econômico do Terceiro Reich repousava em grande parte sobre o armamentismo militarista para a guerra que traria a catástrofe (...). No referente ao lado subjetivo, o nazismo insuflou desmesuradamente o narcisismo coletivo, o orgulho nacional. Os indivíduos encontraram uma satisfação na identificação com o todo (...). Até mesmo em face da evidência da catástrofe iminente, o coletivo integrado por Hitler se manteve unido agarrando-se a esperanças quiméricas (ADORNO, 1995, p.38-40).

Dois tipos de aparência

Ainda que não nos deixemos levar por ideologias do gênero, ao tentarmos compreender o modo de produção (e circulação) em que nos encontramos, para Norman Geras corremos o risco de cometer um outro engano: achar que a alienação e a fetichização são subjetivas (por exemplo, ao definir alienação como sendo “o processo pelo qual o homem esquece que o mundo em que vive foi produzido por ele” – se assim fosse, escreve ele, bastaria apenas um

simples apelo à lembrança para resolver os problemas constitutivos da alienação). Ele então nos alerta para a distinção entre as formas de manifestação (aparências) que em si só não são nem mistificadoras e nem falsas (só se tornam mistificadoras quando são consideradas como naturais ou produto das intenções subjetivas dos homens), e aquelas que não correspondem a nenhuma realidade objetiva. As relações de valor, por exemplo, não são arbitrárias ou imaginárias:

É incorreto descrever as relações de valor como imaginárias. O trabalho é representado pelo valor de seu produto; o tempo de trabalho, pela grandeza desse valor; e as relações sociais, pelas relações de valor entre mercadorias. Para Marx, nem o valor, nem as relações de valor são imaginárias. Não se trata de aparências ilusórias, mas de realidades (...). A relação forma/conteúdo ou aparência/essência não deveria ser considerada uma passagem da ilusão à realidade. Trata-se, antes, de um processo de elucidação de uma realidade (GERAS, 2005, p. 202 e p. 210).

Já a forma-salário não corresponde a nenhuma realidade objetiva:

Lady Trentham: I was just telling dear Mabel here about my new maid. Honestly the amount I have to do for her, she should be paying me.

Lady Sylvia: She does seem rather young.

Lady Trentham: Well, of course, what she is, my dear, is wonderfully cheap.

A forma salário tem falsa aparência, é uma forma ilusória, pois faz desaparecer qualquer traço da divisão da jornada em trabalho necessário e sobretabalho, em trabalho pago e não-pago, o que é o mesmo que dizer que esconde o aspecto essencial das relações capitalistas: a exploração. Esta resulta da diferença entre o valor da força de trabalho, que o capitalista compra para utilizar durante um tempo dado, e o valor maior que a dita força de trabalho cria quando é utilizada durante esse tempo. Mas como, na forma salário, parece que o capitalista paga não a força de trabalho mas o próprio trabalho, a desigualdade da troca assume abusivamente a máscara da troca equitativa (...). O mesmo ocorre no que diz respeito a uma outra aparência a que a forma salário dá origem: a aparência de que todo operário dispõe livremente de sua força de trabalho: se bem que se pareça resultar de um acordo contratual livremente consentido, esse sobretabalho torna-se, essencialmente, trabalho forçado (GERAS, 2005, p.211-212).

Por ora, portanto, nossa hipótese é a de que o diretor Robert Altman possuía (conscientemente ou não) um projeto político que foi desenvolvendo em equipe ao longo de sua carreira – seus filmes nos parecem variações de um mesmo tema. Ao realizar, de diversas maneiras, a exposição do universo do trabalho (em diversas épocas históricas), com toda a sua complexidade, e submetê-la ao escrutínio do espectador, tenta descortinar o segredo do

sistema de produção capitalista (e tal passo nos parece o primeiro a ser tomado em prol de mudanças sociais significativas):

O fator decisivo que permite a descoberta das falsas aparências da circulação reduz-se ao seguinte: passando-se da circulação à produção, a análise passa do estudo das relações entre indivíduos ao estudo das relações entre classes. Só essa mudança de plano já é de natureza tal que vem a desmistificar as aparências (GERAS, 2005, p. 213).

Capitalismo e militarismo

We must have enemies. They will become an economic necessity for us.
John T. Flynn⁶⁶

Gosford Park não pareceria, a princípio, ser um filme em que um dos assuntos centrais é a guerra. Sobretudo se o observador tiver em mente os (literalmente) “bombásticos” filmes bélicos hollywoodianos, ou mesmo os filmes do próprio Altman que lidam mais explicitamente com o assunto (*M.A.S.H.* e *Streamers*). Contudo, não cremos ser necessário nos determos demais para que emergja a percepção de que o tema militarista permeia a narrativa inteira, a começar pela periodização (não se passa durante guerra alguma, mas no período – bastante conturbado – entre as duas maiores carnificinas mundiais), e pelo fato de Meredith ser um comandante da Marinha Real Britânica e *Lord* Stockbridge ser veterano condecorado da Grande Guerra (ao que tudo indica, sua surdez é sequela do combate). Antes de adentrarmos no assunto propriamente das guerras mundiais, entretanto, convém retroceder um pouco no tempo.⁶⁷

⁶⁶ Extrato de *As we go marching*, de 1943. A obra é dividida em três partes: Itália, Alemanha e Estados Unidos. Flynn era da opinião de que o fascismo reinava supremo nos três países, contra a visão do excepcionalismo americano. Via, nesse tipo de ideologia (e na hipócrita propaganda anti-fascista norte-americana), apenas interesse econômico: “The enemy aggressor is always pursuing a course of larceny, murder, rapine and barbarism. We are always moving forward with high mission, a destiny imposed by the Deity to regenerate our victims, while incidentally capturing their markets; to civilise savage and senile and paranoid peoples, while blundering accidentally into their oil wells” (Disponível em: http://www.mindserpent.com/American_History/books/Flynn/aswegomarching.pdf). Flynn, porém, se opunha a Roosevelt, ao *New Deal* e às políticas (internas e externas) intervencionistas norte-americanas porque era favorável a um outro tipo de política, igualmente regressivo e brutal, o liberalismo econômico.

⁶⁷ As observações tecidas a partir deste trecho foram baseadas nos escritos de Terry Eagleton, Perry Anderson, Paul Singer, Eric Hobsbawn e A.J. P. Taylor.

Industrialização, Império e classes sociais

Após ter sofrido diversas invasões e conquistas (o trono foi ocupado por dinamarqueses⁶⁸ e normandos, em épocas variadas), a Inglaterra foi pioneira na transição do feudalismo para o sistema capitalista: do século XII até o século XVI ou XVII ocorreu a passagem da servidão feudal à produção simples de mercadorias e, num segundo momento (entre os séculos XVIII e XIX), passou-se da produção de mercadorias ao capitalismo propriamente dito. Foi com a Revolução Gloriosa de 1640 que a classe detentora de terras (denominada *landed gentry*) tornou-se a primeira classe basicamente capitalista do mundo. Como mencionado no início deste trabalho⁶⁹, o capitalismo agrário, ao cercar as terras comunais, provocou êxodo rural em larga escala e a mão de obra se viu obrigada a locomover-se para os centros urbanos, o que incentivou a industrialização.

A precoce unificação física e tributária inglesa permitiu ampliar a escala de produção – mas o mercado interno era limitado (afinal, trata-se de uma ilha). A Inglaterra iniciou então um processo de confisco, anexação, colonização e controle do País de Gales (séc. XIII) e de terras na Irlanda (séc. XVI e XVII) e Escócia (Tratado da União, 1707). Desta forma, foi formada a Grã-Bretanha e, subsequentemente, o Reino Unido (hoje composto por Inglaterra, Gales, Escócia e Irlanda do Norte – apesar de ser composto por estes quatro países, é um estado unitário, e não uma confederação). A exemplo de Portugal e Espanha (mas num momento posterior), a Grã-Bretanha lançou-se à conquista de territórios além-mar (Austrália, Índia, Nova Zelândia, as treze colônias que mais tarde viriam a ser os Estados Unidos, Jamaica, partes do Canadá e assim por diante), cada um com determinado estatuto (domínios, colônias, protetorados, mandatos), de forma que, ao cabo de três séculos de agressiva política militar-industrial, em seu auge, o Império Britânico⁷⁰, (baseado na exploração comercial, inclusive de

⁶⁸ Como Canute, mencionado numa das canções de Ivor Novello (cf. p. 136).

⁶⁹ Cf. p. 8

⁷⁰ “A ascensão de um novo império Britânico no Oriente Médio era mais importante. Apesar de a Grã-Bretanha ter se retirado do Afeganistão, a Mesopotâmia, agora chamada de Iraque, se tornou um mandato britânico trazendo consigo as riquezas dos campos petrolíferos. A Palestina também era um mandato britânico sob a máscara conveniente de um lar nacional para os judeus – os problemas que isso acarretaria com os Árabes ainda estavam por vir. O Egito, que havia se tornado um protetorado britânico no início da guerra, foi reconhecido como um reino independente em 1922. Os britânicos insistiram em manter sua ocupação militar para proteger o Canal de Suez. Não havendo conseguido firmar um tratado com o Egito que os permitisse fazê-lo, ali permaneceram sem permissão. O motivo de sua presença havia mudado. Antes, os britânicos haviam ido para o Egito somente porque o Canal

mão de obra escrava, bem entendido), tornou-se o maior da História, cobrindo territórios que continham cerca de um quinto da população mundial (por isso cunhou-se a célebre frase “O sol nunca se põe no Império Britânico”). Dominado o comércio intercontinental, estavam asseguradas matérias-primas em abundância para a produção de manufaturados (e, posteriormente, de produtos industrializados) e ainda um vasto mercado externo para o escoamento da produção, que assegurava um excedente massivo.

Além dos lucros gigantescos, o império também servia como válvula de escape: aliviava pressões de excesso populacional e criava uma moldura nacionalista que abrandava (ou até transcendia, dependendo do momento) as contradições sociais (o senso exacerbado de mistificação nacional-imperialista incutido durante décadas explica o porquê da adesão quase completa à Primeira Guerra Mundial, mesmo por pessoas da esquerda britânica). O tradicionalismo era⁷¹ muito forte: venerava-se a monarquia, a igreja e o pariato. Em tal esquema ideológico altamente conservador, a monarquia exercia dupla função: a manifesta era unir a nação; a latente, estratificá-la.

A classe aristocrática (que vivia de rendas), se vendo progressivamente ameaçada (sobretudo devido às revoluções de 1848), uniu forças com uma das classes emergentes neste novo sistema econômico: a burguesia. Houve, portanto, uma aliança entre duas classes, o que resultou no aburguesamento da aristocracia, ou aristocratização da burguesia. Fundiram-se, pois, num mesmo bloco, uma classe tradicional, proprietária de terras e detentora de títulos nobiliárquicos, porém já em crise econômica, e outra moderna, proprietária de indústrias e/ou de capital financeiro.

Mas, se com o processo de industrialização e a expropriação dos meios de produção nasce a burguesia, surge também outra classe social, a que vende sua força de trabalho à primeira, por

de Suez era rota para a Índia. Agora, o Oriente Médio, com seu petróleo e mercados potenciais, era precioso por si só, e a Índia começou a ficar em segundo plano” (TAYLOR, 1976, p.152).

⁷¹ Ainda é, de certa forma. O fetiche/fascínio com a família real e seus casamentos pomposos continua firme e forte, como atestaram o casamento entre o Príncipe William com a “plebeia” Kate Middleton em abril de 2011, e as festividades do Jubileu de Diamante da rainha Elizabeth deste ano (*website* comemorativo disponível em: <http://www.thediamondjubilee.org/>), além dos inúmeros “escândalos” envolvendo membros da realeza, publicados em tabloides que vendem como água. As adaptações para o cinema de livros como *A feira das vaidades*, ou os de Jane Austen, os filmes de Merchant Ivory, os já mencionados filmes e série sobre Sherlock Holmes, e ainda o sucesso da série televisiva *Downton Abbey* (espécie de *Gosford Park* degradado em telenovela) são fortes indícios de que a *Englishness* – apesar de (ou por causa de!) toda a sua carga de conservadorismo nostálgico, tacanho e regressivo – consegue se renovar a cada ciclo e permanecer em alta.

não possui-los: a classe trabalhadora. Com o passar do tempo, a competição entre capitalistas se acirra, as forças produtivas se desenvolvem, as ferramentas tornam-se mais sofisticadas e são substituídas por máquinas. Entretanto, não são apenas as ferramentas de trabalho que passam a ser substituídas, mas o próprio trabalhador. A classe proletária reage com o movimento ludista (1811-12), caracterizado pela destruição de máquinas. Entrementes, o avanço tecnológico gera maior produtividade, que se traduz na queda dos preços, o que incentiva o consumo, e tal consumo, por sua vez, demanda forte expansão da produção e do emprego. A classe operária passa a se diferenciar internamente, dividindo-se entre trabalhadores qualificados e não-qualificados. O uso crescente da educação formal como critério de classe intensificou ainda mais as diferenças entre os trabalhadores manuais e os não-manuais. Outra mudança verificada ao longo da história é a organização dos trabalhadores: depois do ludismo, a reação dos operários contra a industrialização desumanizante se materializa sob a forma de outro movimento social, o owenismo (1820), que foi a tentativa de construir um mundo em que a cooperação e o coletivismo tomassem o lugar da competição e do individualismo:

Grupos de trabalhadores imaginaram a extinção do capitalismo por meio de uma rede de cooperativas de produtores (...). Agora podemos ver que interpretaram mal tanto a natureza e a complexidade da economia moderna, quanto a extraordinária transformação da produção e da sociedade que o capitalismo, já então, estava começando a realizar. Pode ter parecido plausível naquela época pensar no socialismo como o que sobrasse quando a superestrutura do proprietário rural e do capitalista fosse eliminada, e a concorrência substituída pela cooperação, embora os problemas de uma economia nacional cooperativista suscitassem algumas questões já naquela época. Esta ideia tornou-se cada vez menos plausível (HOBSBAWN, 2000, p.391).

Havendo fracassado novamente, os trabalhadores se empenharam em reivindicar a regulamentação das relações trabalhistas, ou seja, queriam uma legislação fabril que os protegesse. Porém, um Parlamento⁷² eleito por voto censitário não votaria uma legislação

⁷² O Parlamento Britânico é bicameral, composto pela Câmara dos Lordes (*House of Lords*) e pela Câmara dos Comuns (*House of Commons*). A Câmara dos Lordes ainda hoje não é eleita: é composta pelos *Lords Spiritual* (vinte e seis membros, os bispos *seniors* da Igreja da Inglaterra) e pelos *Lords Temporal* (noventa e dois membros do pariatto hereditário e diversas centenas de *life peers*, ou seja, pares cujo título – de baronato, conforme estabelecido pelo *Life Peerages Act* de 1958 – não é hereditário; seus filhos, porém, podem ser chamados pelo prefixo *The Honourable*). Já a Câmara dos Comuns é composta por seiscentos e cinquenta membros (atualmente eleitos pelo voto universal – lembrando que os homens acima de 21 anos de idade, e que não tinham propriedade alguma, e as mulheres acima de 30 anos de idade ganharam o direito de voto em 1918, e em 1928 o direito foi ampliado às que tivessem mais de 21 anos) – inclusive todos os ministros e o Primeiro Ministro.

contrária a seus próprios interesses, e favorável aos trabalhadores. Foi então que eclodiu o movimento cartista (1838-1848), campanha pelo sufrágio universal, também derrotado. Somente em 1900 foi criado o Partido Trabalhista, e a partir de 1922 o partido tomou o lugar do Partido Liberal como antagonista⁷³ do Partido Conservador. Em 1924, finalmente um primeiro-ministro trabalhista, Ramsay Macdonald (escocês) foi eleito. Mas como se tratou de um governo minoritário, foi breve (durou dez meses) e não realizou quase nada relevante.⁷⁴

As fábricas, nas quais as condições de trabalho eram sabidamente medonhas, empregavam crianças e mulheres – pois se submetiam a receber salários bem menores que os homens para trabalhar o mesmo número de horas e fazer o mesmo trabalho. Como era “obrigação” do homem ser o provedor⁷⁵, a mulher trabalhava, teoricamente, apenas para complementar a renda familiar (ao menos esta era a desculpa utilizada pelos empregadores para que elas ganhassem menos). Ademais, não havia muitas opções de emprego para as mulheres fora de casa, já que o papel tradicional feminino havia se tornado cuidar das tarefas domésticas e dos filhos⁷⁶.

Como o Reino Unido não possui nenhum documento constitucional único (apesar da *Magna Carta*, de 1215, da *Petition of Rights*, de 1628, da *Bill of Rights* e do *Coronation Oath*, de 1689, e dos *Acts of Union*, de 1707, o Reino Unido não segue os preceitos do Direito Romano, e sim da *Common Law*, o Direito comum – ou seja, suas leis estão incorporadas em diversos documentos escritos, estatutos, tratados e julgamentos de tribunais), nenhum Ato do Parlamento pode ser considerado inconstitucional (videos sobre o assunto em: http://www.videosabout.net/Constitution_of_the_United_Kingdom). Ou seja, a doutrina da soberania parlamentar permite que o Parlamento tenha inclusive o poder de determinar sua própria duração (de acordo com os atos parlamentares de 1911 e de 1949, o período máximo de duração de um parlamento é de cinco anos, mas tal período pode ser estendido com o consentimento de ambas as Câmaras); o parlamento também tem o poder de alterar suas câmaras constituintes e as relações entre elas. E o (a) monarca, por sua vez, retém o poder de dissolver o parlamento, desde que sob os conselhos do Primeiro Ministro.

⁷³ “Many historians believe that the Labour Party inherited working-class support for the Liberals owing to the fact that trade unions had changed their allegiance when it became obvious that only an independent Labour Party would act in their interests (...). They believe that the growth of Labour was practically inexorable given the political circumstances – aided by the increase in the electorate from seven to twenty-one million, following the 1918 Franchise Act (...). The Labour Party benefited from the rising unemployment for it claimed that although it could not solve unemployment, which was a product of a capitalist society, it would at least ensure that the unemployed were guaranteed a level of benefits which would ensure healthy life” (LAYBOURN, 1990, p. 153).

⁷⁴ Sua maior contribuição foi o *Wheatley Housing Act*, programa de construção de residências para a classe trabalhadora (cf. Taylor, 1976).

⁷⁵ “For his wife to be earning income meant that the husband had failed (...). The idea that women should be able to stay at home justified hard work, long hours, and economic exploitation for male workers” (KESSLER-HARRIS, 1983, p. 51).

⁷⁶ “Ideas about ‘proper roles’ or domesticity for women became institutionalized in the first half of the nineteenth century. By defining the role at home as the measure of respectability, the domestic code indirectly sharpened class differences. In this period, more women than ever before aspired to display the attributes of the ‘lady’ – elegant dress, servants, and the absence of an economic contribution to

Entretanto, a indústria têxtil passou a ser essencialmente feminina⁷⁷. No filme, não nos é dito qual tipo de fábrica *Sir William* possuía exatamente – “*sweatshop*” é um termo vago demais. Sabemos, porém, que *Sir William* possuía quatro fábricas (“duas em Twickenham e duas em Isleworth, todas elas cheias de mulheres”). Também sabemos que possuía essas fábricas já no pré-Guerra, – mais especificamente em torno de 1900/1901 – apesar da Sra. Croft não responder à pergunta de Bertha (“Isso foi antes da guerra?”), podemos inferir a data aproximada baseando-nos na idade do Sr. Parks (“Quantos anos você acha que ele tem?” “Não sei ... 31, 32?”). Qualquer que fosse o ramo especializado de tais indústrias, sabemos, igualmente, que *Sir William* é um *war profiteer*, ou seja, alguém que lucrou com a guerra. Um *war profiteer* pode lucrar com a venda de armamentos (para um ou mais dos lados beligerantes) ou de mercadorias (escassas em tempos de guerra, e por isso mesmo mais caras no mercado negro).

Em *Gosford Park*, os laços entre militarismo e lucro são explicitados ainda mais pela introdução do assunto das botas. O Comandante Meredith – homem sem recursos financeiros, que provavelmente deve sua ascensão social ao casamento com *Lady Lavinia*, obtido graças à patente militar (ou seja, ele era o que se chamava de “*temporary gentleman*”) agora falido, se vê totalmente dependente do investimento de *Sir William* no provimento de botas para o exército sudanês. Aqui vale notar que o Sudão havia sido colonizado pela Grã-Bretanha na partilha pela África, já em 1884-85, e era disputado com o Egito:

Os egípcios exigiram a restauração de seu controle conjunto sobre o Sudão, que havia sido perdido em 1924, após o assassinato de *Sir Lee Stack*, o governador geral do Sudão, por um nacionalista egípcio. Os britânicos, entretanto, planejavam transformar o Sudão numa dependência leal. As negociações entre Egito e Grã-Bretanha foram portanto quebradas, e os Britânicos permaneceram no Egito (1929-1931) (TAYLOR, 1976, p. 276).

household maintenance. These requirements excluded from respectability most women who had to work in the paid labor force” (KESSLER-HARRIS, 1983, p.58).

⁷⁷ Na obra *Out to work – history of wage-earning women in the United States* (1983), Alice Kessler-Harris afirma que de 85 a 90% dos empregados nas fábricas têxteis da Nova Inglaterra eram mulheres. Na Inglaterra, a proporção devia ser similar (não encontramos dados a este respeito).

“Negócios são negócios”

Na primeira noite de jantar em Gosford, durante uma conversa com Isobel, filha de McCordle, Meredith descobre que *Sir William* não acredita mais no Império Britânico:

MEREDITH

You mean you think he's losing interest in that sort of thing?

ISOBEL

Well, not just that. The whole Empire. I think he said the steam's gone out of it.

MEREDITH

William? That's not true, is it? That you think the Empire's finished?

SIR WILLIAM

I've been what?

Sir William, sentado no lado oposto da mesa, sequer ouve a pergunta cheia de ultraje do Comandante. Mais tarde, ao voltarem da caça e conversarem novamente sobre esse assunto, Meredith descobrirá a mudança de ideia quanto ao investimento, o que o levará ao desespero, a ponto de ele implorar ao anfitrião que invista no negócio. McCordle é implacável: “*Business is business. I'm not a charity commissioner, you know*”. O que essa tautologia esconde, e que Altman mostra no filme, é que na verdade *business is murder*, e *murder is business*. Os negócios são sangrentos desde o sentido metafórico até o literal – lembrando do episódio violento da caça, que além de prenunciar a morte de *Sir William*, prenuncia a II Guerra (como no filme de Jean Renoir) e seus aviões caindo sobre a cabeça dos judeus. A violência como esporte é um dos traços distintivos de classe, tanto que é vetada aos empregados (os *keepers* podem matar animais para controlar seu número e garantir o estoque de caça, mas jamais podem caçar “por esporte”). A caça serve como treino para a guerra, pois é a destruição da natureza e dos recursos materiais sem propósito; também serve como treino para ser impiedoso e cruel, como se deve ser para “eliminar a concorrência” (até mesmo o sócio ou benfeitor, caso este represente obstáculo aos negócios e/ou à manutenção dos privilégios, como *Sir William*). A estola que *Lady Trentham*, *Lady Sylvia* e *Lady Louisa* usam, vista por todos como artigo de alto luxo, não esconde os traços bárbaros do pega-mata-e-come (ou usa, no caso): o focinho, o rabo e as patas dos animais são mantidos intactos e enrolados nos

pescoços das senhoras da alta sociedade. Matar está, literalmente, na moda⁷⁸. Mais tarde, este traço bárbaro (de manter as partes do bicho integrais) será apagado: agora, estolas (mesmo as de pele) parecem meros pedaços de pano, e não mais um animal, quem sabe para não chocar as consumidoras de maior sensibilidade.

Conquista “pacífica”

A unificação tardia do território de certos países (notadamente Itália e Alemanha) combinada à precocidade dos países ibéricos na conquista de territórios ultramarinos, e a verdadeira corrida empreendida pelos Países Baixos, França e Grã Bretanha na conquista de territórios para garantir mercados consumidores, que culminou com a onda agressiva de colonização conhecida como Partilha da África, fez com que ao final do século XIX e início do XX novas potências disputassem pela primazia econômica, ameaçando a posição das antigas:

By 1937 Britain's share of world trade, which had been a third in 1870 and a seventh in 1914 had fallen still further to a tenth. And, after the collapse of the New York Stock Exchange in 1929, the total value of British exports fell from 729,3 million pounds in that year to 390.6 million pounds in 1931, and unemployment rose to new heights (Hibbert, 1987, p. 699).

Se a produção industrial e as transações mercantis cresciam para as novas potências, neste ponto da história era mais difícil estabelecer colônias próprias, pois os países pioneiros já haviam dividido o mundo entre si. E, como vimos acima, *business is business...* a concorrência deve ser eliminada a qualquer custo, como concluiu um dos maiores assassinos da história moderna ao observar o *modus operandi* da Inglaterra na I Guerra Mundial, e tomá-la como modelo a ser seguido – não apenas nos negócios, mas também na guerra e nas falsas aparências:

Falar em ‘conquista pacífica do mundo’ foi a maior loucura que já se tomou como princípio dirigente de uma política nacional, especialmente porque não se recuava em citar a Inglaterra para provar que era possível pô-la em prática (...). Isso apenas prova quantas pessoas ‘ensinam’ história sem compreendê-la, sem percebê-la.

Nenhuma outra nação se preparou melhor para a conquista econômica ou mais tarde a sustentou mais inexoravelmente que a inglesa. Não é a característica dos estadistas ingleses tirarem lucro econômico da força

⁷⁸ Ver capa da revista *Vogue* no Anexo G (p. 201).

política e imediatamente transformarem o lucro econômico em força política? Foi um erro completo imaginar que a Inglaterra seria demasiado covarde para derramar o seu sangue em defesa de sua política econômica. O fato de não possuírem os ingleses um exército nacional não era prova em contrário; porque não é a forma das forças militares que importa, mas antes a vontade e a determinação de força existente. A Inglaterra sempre possuiu os armamentos de que necessitava. Sempre lutou com as armas precisas para garantir o êxito de sua política. Lutou com mercenários enquanto os mercenários bastavam a seus planos, mas lançou mão do melhor sangue de toda a nação quando tal sacrifício foi necessário para assegurar a vitória. Sempre teve a determinação de lutar e sempre foi tenaz e inexorável na sua maneira de conduzir a guerra.

[Os alemães tinham pelos jornais, escolas, imprensa] uma opinião falsa sobre os ingleses. Toda a gente estava convencida de que o inglês era um homem de negócios, ao mesmo tempo ladino e incrivelmente covarde. Jamais ocorreu aos nossos dignos mestres da ciência profissional que um Império vasto como o Império Britânico não poderia ser fundado e conservado unido apenas com astúcia e métodos escusos (...). Comecei então a refletir sobre a propaganda e sobre as suas formas mais úteis. Esse falseamento certamente tinha suas vantagens para aqueles que o propagavam. O que o inglês conseguiu nós poderíamos também conseguir, havendo para nós a vantagem especial de nossa maior probidade, a ausência daquela perfídia especificamente inglesa. Era de esperar com isso ganharmos mais facilmente a simpatia de todas as pequenas nações e a confiança das grandes (HITLER, 1962, p. 99-100).

Objetores de consciência

O assunto da guerra é posto novamente no centro das atenções ao final do filme quando, ao concluir sua investigação, o policial Dexter encontra uma garrafa de veneno no quarto de Jennings. O fato por si só nada significa, pois Dexter afirma ter encontrado garrafas similares em praticamente todos os aposentos da casa. O problema, revela o policial, é que Jennings já tem passagem pela polícia – ele havia sido preso por se declarar objetor de consciência na Primeira Guerra. Objeto de consciência é alguém que se recusa a prestar serviço militar, seja por motivos religiosos, seja por questão de moral, ou ainda, por motivos políticos (porque considera, por exemplo, que a guerra é algo bárbaro e inútil, crime contra a humanidade, mero abatedouro da classe trabalhadora e meio de se livrar do excesso populacional).

Na Inglaterra, o alistamento militar obrigatório ocorreu em março de 1916. Foram registrados cerca de 16.000 objetores à guerra. Em alguns casos, o objetor era isento de qualquer tarefa; em outros casos, ele poderia prestar serviços à comunidade civil; também poderia ingressar no

serviço militar mas desempenhar apenas tarefas que não envolvessem violência. Tudo dependeria da audiência com o tribunal militar⁷⁹ que julgasse o caso. Dos 16.000, 6.000 foram forçados a entrar no exército, e quando recusaram ordens, foram enviados à prisão. Eles perdiam o direito de votar nas eleições durante cinco anos. No início da década de 20, os objetores formaram, na Holanda, uma associação anti-guerra, a Resistentes à Guerra Internacional (*War Resisters International* – WRI⁸⁰), hoje sediada em Londres.

Voltando a Jennings: vê-se bem o receio de perder o emprego⁸¹ estampado na face do contido mordomo quando Dexter o ameaça por meio de uma pergunta retórica (se os patrões conhecem esse lado dele) – objetar à guerra é outra regra do jogo quebrada e, como tal, deve ser punida. Não bastam os anos de prisão; na vida dos que não querem servir aos interesses do capital, tem de haver também uma mancha indelével, um segredo que pode ser utilizado a qualquer momento para aterrorizar o transgressor, uma consciência culpada.

Jennings se mostra deveras abalado quando o policial deixa seu quarto (não sem antes ter zombado dele com uma observação maldosa): por um momento, ele se olha fixamente no espelho – ouvimos uma música extra-diegética de caráter militar, tocada por gaitas de fole e tambores. O mordomo bate continência e toma um gole de bebida alcoólica. As gaitas de fole costumam ser associadas à Escócia, mas igualmente à Irlanda, e Jennings⁸², além de ser a versão anglicizada de um nome escocês, está associado à Irlanda e Gales, o que poderia ser um indício de suas origens. Ao que tudo indica, portanto, os dois norte-americanos não são os únicos “outsiders” em *Gosford Park*: Novello é galês; Mary é da Escócia; McCordle, a julgar pelo sobrenome, poderia ser escocês também, ou então galês (é primo de Ivor em primeiro grau – isto explica o desprezo de sua esposa e da Condessa Trentham: além de novo-rico, ou seja, “sem-berço e mal-educado” aos olhos delas, é da periferia do Reino Unido!), e Jennings,

⁷⁹ No anexo F (p.194), há uma tabela com algumas perguntas mais comuns em audiências de tribunais militares na Suíça. Elas “ajudam a determinar se o objetor é motivado politicamente ou se ele tem apenas preguiça de servir seu país, ou se ele de fato tem um conflito de consciência”. Trata-se de perguntas/situações hostis/capciosas; por exemplo, perguntam ao objetor o que ele faria se estivesse à deriva no mar agarrado a uma tábua de madeira para conseguir sobreviver e outra pessoa chegasse ao lado dele, precisando da tábua. “Se o objetor responder que nega ceder a placa, isso quer dizer que ele está pronto a aceitar a morte de alguém, e portanto está apto ao serviço militar. Caso responda com a outra opção, é porque está disposto a morrer e, portanto, não é crível” (fonte: <http://www.nationalpeacemuseum.org/history.html>).

⁸⁰ O endereço eletrônico da associação é <https://www.wri-irg.org>

⁸¹ Receio já expresso anteriormente no filme, quando, embriagado, Jennings pede à Sra. Wilson que lhe concedam uma carta de referência.

⁸² Descrição sobre a origem do nome em: <http://www.surnamedb.com/Surname/Jennings>

irlandês ou galês. Teríamos, então, um microcosmo do Reino Unido reunido sob o mesmo teto. Assim como o reino se mantém unido por coerção, forçadamente (são inúmeros os conflitos registrados com a Irlanda e a própria Escócia⁸³ ao longo dos séculos), as classes sociais e interesses conflitantes se vêem obrigados a conviver lado a lado. Uns estão ali porque seus negócios dependem disso (Weissman, Henry e Ivor); outros, porque precisam garantir a manutenção de seus privilégios (*Lady Trentham*) ou por mera obrigação social (*Lord Stockbridge*); alguns porque encontram-se numa situação iminentemente precária e desejam revertê-la (Comandante Meredith e Freddie Nesbitt) – mas todos esses interesses se resumem em bajulação. Há, ainda, a grande maioria, que ali está por mera questão de sobrevivência: os empregados. Junto a esses personagens, também nós, espectadores, nos vemos obrigados a conviver; afinal, permanecemos enclausurados na propriedade inglesa o tempo todo.⁸⁴

Duas classes sociais

O foco narrativo do filme se cola aos empregados domésticos, sobretudo em Mary (interpretada pela atriz Kelly MacDonald). Como ela é uma *lady's maid*⁸⁵ inexperiente e está

⁸³ Quem não se recorda dos atentados do IRA, ou da figura libertadora de William Wallace (1273-1305)? A Escócia fará um referendo em 2014 para conhecer a vontade de seus cidadãos sobre a independência do país (<http://www.bbc.co.uk/news/uk-scotland-16478121>).

⁸⁴ As tomadas exteriores resumem-se às sequências inicial e final, em que os convidados chegam e deixam a propriedade; a sequência da caça e do almoço na rotunda, a chegada do carro de polícia, o caixão depositado no carro fúnebre, a chegada de Blonde e Standish enquanto Elsie e Bertha fumam e Mary leva uma xícara de café a Merriman, e a cena em que Parks está com o cachorro Pip ouvindo as empregadas, com as aves que irão cozinhar na mão, dizerem que *Sir William* foi “morto duas vezes”. Excetuando-se a sequência da viagem da casa de *Lady Trentham* até a cena em que os carros se encontram no meio da estrada, apesar de não serem estritamente “enclausurantes”, até mesmo essas cenas exteriores estão confinadas à propriedade.

⁸⁵ “A first class lady’s maid is required to be a hairdresser, a good packer and an expert needlewoman. Her first duty is to keep her lady’s clothes in order and to help her dress, and undress. She draws the bath, lays out underclothes, always brushes her lady’s hair and usually dresses it, and gets out the dress to be worn, as well as the stockings, shoes, hat, veil, gloves, wrist bag, parasol, or whatever accessories go with the dress in question. As soon as the lady is dressed, everything that has been worn is taken to the serving room and each article is gone over, carefully brushed if of woollen material, cleaned if silk. Everything that is mussed is pressed, everything that can be suspected of not being immaculate is washed or cleaned with cleaning fluid, and when in perfect order is replaced where it belongs in the closet. Underclothes as mended are put in the clothes hamper. Stockings are looked over for rips or small holes. Some maids have to wait up at night, no matter how late, until their ladies return (...). A lady’s maid wears a black skirt, a laundered white waist, and a small white

visitando Gosford Park pela primeira vez, desconhece tudo e todos, o que permite o esclarecimento de dados que de outra forma seriam incompreensíveis aos espectadores. Altman se pronunciou a respeito disso numa entrevista:

Our philosophy was that we would tell the story through below-stairs gossip. Kelly MacDonald becomes our tour guide. She's a maid to Maggie Smith and a novice. She's new to everything, so we're able to see things as she's told what is what, and any time I had to have something explained, I would have her there to have it explained to. She's the thread that takes us from the first to the last shot (THOMPSON, 2006, p. 201).

De fato, as informações recebidas por meio de fofocas ao longo do filme é que permitem a Mary – e, conseqüentemente, ao espectador – ir formando paulatinamente o quebra-cabeças social ali delineado. As primeiras informações relevantes recebidas através de fofoca concernem os anfitriões da casa: numa conversa com Mary, *Lady Sylvia McCordle* é definida por Elsie (que trabalha em Gosford Park no cargo de *head housemaid*⁸⁶) como “horrível”, “vaca esnobe” que “despreza todos os que subiram na vida por meio de trabalho duro e inteligência”. A família de *Lady Sylvia* é caracterizada pelos adjetivos “inútil” e “*toffeenosed*”, e o patriarca, *Earl de Carton*, retratado enquanto aristocrata falido⁸⁷ que passa seis meses do ano em Biarritz, na França, graças ao dinheiro de *Sir William*.

Já a respeito do patrão, Elsie diz: “*He's okay*”, e afirma que *Lady Sylvia* o despreza, “*except when it's time to foot the bills, then she's got her hand out, all right*”. Em conversas posteriores, descobriremos que Elsie é parcial, assume uma postura defensiva (quando René expressa a opinião de que *Lady Sylvia* poderia ter se casado com um “partido” melhor, Elsie responde defensivamente: “*I beg your pardon? Lord Carton was determined to have Sir William for either of the two eldest. I was told he could have had his pick*”), e também apresenta *Sir William* enquanto vítima todas as vezes que o patrão é mencionado (quando diz,

apron, the band of which buttoons in the back. In travelling, a lady's maid always wears a small black silk apron and some maids wear black taffeta ones” (POST, 2009, p. 120-121).

⁸⁶ Enquanto *head housemaid*, Elsie exerce a função de *lady's maid* de Isobel (a filha dos McCordle) e de Mabel Nesbitt (que não possui sua própria *lady's maid*), prepara as bandejas de café da manhã enviadas aos quartos dos hóspedes, e ainda orienta as *lady's maids* visitantes (como Mary). Segundo o livro *Etiquette*, de Emily Post, escrito no início do século XX, “the housemaid does all the chamber work, cleans all silver on dressing-tables, polishes fixtures in the bathroom – in other words takes care of the bedroom floors. In a bigger house, the head housemaid has charge of the linen and does the bedrooms of the lady and gentleman of the house and a few of the spare rooms. The second housemaid does the nurseries, extra spare rooms, and the servants' floor. The bigger the establishment, the more housemaids, and the work is further divided” (POST, 2009, p.119).

⁸⁷ “*He didn't have a pot to piss in in*”, diz Elsie.

por exemplo: “*I think it's disgusting the way they all use him. None of the rest of them have got the brains to make the price of a packet of tea*”). Tal postura defensiva e auto-iludida é que a levará à revelação pública de sua intimidade com o patrão, acarretando a imediata perda do emprego (e, consequentemente, da moradia).

Graças a essas informações, contrapostas a outras (no caso, o depoimento da Sra. Croft⁸⁸ às suas *kitchen maids* e *scullery maids*⁸⁹: “*Well, he wasn't exactly Father Christmas. He made a few enemies in his time [before the War]. He had two factories in Isleworth and two in Twickenham, and all full of girls. So you can imagine*”), o espectador descobre o motivo do assassinato de *Sir William*, o envolvimento sexual passado tanto com a Sra. Croft quanto com a irmã dela, a Sra. Wilson⁹⁰ (bem como com outras tantas empregadas das fábricas); descobre ainda o atual envolvimento dele com Elsie; a atividade econômica que o tornou rico (a Sra. Croft menciona as fábricas dele, mas *Lady Sylvia* usa o termo “*sweatshop*”), e as diferenças sociais entre a velha aristocracia inglesa (*gentry*) e os “*parvenus*” burgueses (codificadas na inabilidade de *Sir William* em atividades tipicamente aristocráticas como a caça, a falta de

⁸⁸ A Sra. Croft exerce o cargo de cozinheira da casa – devido às expectativas exigentes que recaíam sobre o desempenho deste cargo, não é de se espantar que a personagem tenha sido retratada de modo “rabugento”. Tampouco causa surpresa que, numa determinada cena (em que *Lady Sylvia* desce até a área dos domésticos durante o horário de jantar destes para relatar um problema), apenas um pequeno gesto por parte da Sra. Croft baste para a dona da casa reacear dirigindo-se a ela e mudando de ideia, relatando o tal problema à Sra. Wilson. Pamela Horn descreve as funções da cozinheira desta forma: “Menus were drawn up after consultation between mistress and cook, and in most households this took place when the mistress visited the kitchen at about 10 a.m. each day. Visits at other times were not welcome, as the kitchen was considered the cook’s exclusive domain. As a result of the stress of working in a hot kitchen and preparing high quality meals three times a day many cooks earned a reputation for ill temper.” (HORN, 2001, p. 63).

⁸⁹ “The kitchen and scullery maids did all the rough work, cleaning, scrubbing, washing saucepans and other utensils, fetching and carrying for the cook and helping with simple tasks like preparing vegetables and dressing poultry and game” (HORN, 2001, p. 63).

⁹⁰ A Sra. Wilson desempenha a função de *housekeeper* em Gosford. As funções exercidas por uma *housekeeper* justificam a rigidez, o temor e o respeito em relação a ela: “The resident housekeeper has her own bedroom always (...). All the servants, the gardener as well as the cook and butler, come under the housekeeper’s authority; in other words, she superintends the entire house exactly as a very conscientious and skilled mistress would do herself, if she gave her whole time and attention to it. She engages the servants, and if necessary, dismisses them; she sees the cook, orders meals, goes to the market, or at least supervises the cook’s market orders, and likewise engages and apportions the work of the men servants (...). Should difficulties arise between herself and them it would be within her province to ask for their dismissal, which would probably be granted (...). A good housekeeper is always a woman of experience and tact, and often a lady (...). The housekeeper has charge of the appearance of the house and of its contents; the manners and looks of the housemaids and parlour-maids, as well as their work in cleaning walls, floors, furniture, pictures, ornaments, books and taking care of linen” (POST, 2009, p. 115).

boas maneiras no modo de comer, pela desobediência à *table of precedence* e pelo desprezo da própria esposa).

Também através de fofocas (tanto entre empregados quanto entre empregados e empregadores) descobre-se que a Condessa Trentham depende de uma pensão supostamente vitalícia concedida por *Sir William*; que o Honorável Freddie Nesbitt desposou Mabel por interesse financeiro e chantageia Isobel quando o dinheiro da esposa acaba e ele perde o emprego; que *Lord Rupert Standish*, por sua vez, corteja Isobel sobretudo pelo prospecto de sua fortuna; que o Comandante Anthony Meredith também se encontra numa situação economicamente desesperadora, dependente do investimento de *Sir William*, e assim por diante.

Toda essa situação econômica dos membros da “classe *upstairs*” pode ser melhor compreendida caso nos fixemos na conjuntura histórica da época em que *Gosford Park* se situa. Isso é expresso no filme pela personagem Freddie Nesbitt durante um jantar: “*The Empire was finished after the war. Well, because of the war. It changed everything*”. Entretanto, Anthony Meredith, personagem que foi comandante na guerra, parece não acreditar na decadência do Império Britânico (“*William, that’s not true, is it, that you think the Empire’s finished?*”). Devido a sua situação econômica desfavorável (expressa sucintamente logo no início do filme pela frase “*I am fucking desperate!*”), podemos supor que Meredith seja o que os britânicos denominavam “*temporary gentleman*”:

‘Temporary gentlemen’ retained as much as possible for their gentility as well as, in many cases, their military rank; and they sought the posts which would justify this new status (services in the Army in wartime has always provided an opportunity for social advancement) (LEWIS; MAUDE, 1950, p. 77).

Por certas observações que Anthony faz à esposa (*Lady Lavinia*), vê-se bastante bem que, apesar de suas aspirações, ele não se encaixa na classe social dominante: “*I know they [your sisters] couldn’t care less if we go under. Why should they care, as long as their dressmakers are busy and their dinner is served on time?*”. Nesse sentido, Anthony, juntamente com Mabel, vai se aproximando das classes sociais “inferiores”. Em determinado ponto do filme, parece até mesmo se identificar com elas, a ponto de desabafar com uma das criadas (cf. p.28).

Aparentemente, a “classe *upstairs*” é a classe atormentada por intrigas, problemas de ordem financeira, pessoal e existencial – enquanto a “classe *downstairs*”, ao contrário, não é psicologizada, pois o sistema capitalista, através do processo de reificação, privou o trabalhador de vida interior⁹¹; ou seja, diante do trabalho alienado⁹², não existe vida interior: seus membros estão incessantemente assoberbados por tarefas de todos os tipos, não lhes resta tempo para elocubrações – e, quando não estão trabalhando ou cuidando das necessidades biológicas básicas, parecem demasiadamente cansados para explodirem em crises existenciais. Quando muito, especulam sobre as vidas de seus patrões⁹³, lêem na cama antes de dormir (ou enquanto os patrões estão caçando) ou conversam a respeito dos ídolos cinematográficos (Garbo e Novello, por exemplo).

Por isso, ao longo do filme, sequer cogitamos remotamente que uma mulher tão eficiente, firme, e rígida como a Sra. Wilson possa ter vida interior (“*I have no life*”⁹⁴, ela diz amargamente, como se em resposta a Elsie – já que “uma classe determina o destino da outra”⁹⁵, e a esta classe não é permitido viver, o modo encontrado para tentar lidar com isso é, dentre outras coisas, a fofoca a respeito dos patrões) – sobretudo por seu modo “*stiff upper lip*” britânico. Mesmo durante o relato dramático a Mary, a Sra. Wilson mantém a compostura. Por esta razão, além do fato de sua história de vida ser desesperadora, a cena em que a Sra. Wilson “desmorona” é tocante – entretanto, mesmo neste momento não lhe é permitido o desabafo total: ela é lembrada pela irmã de que deve se conter (“*Don’t cry so loud, Jane, they’ll hear you*”), e abafa o próprio choro com as mãos.

⁹¹ A acusação frequentemente feita pela fortuna crítica (de que Altman não desenvolve psicologicamente suas personagens) é, portanto, infundada, como já tentamos demonstrar em nosso trabalho de mestrado.

⁹² “O capital precisa continuar alienando a força de trabalho da propriedade dos meios de produção, pois se ela a tivesse, trabalharia para si mesma e não para o capital. Este último exclui o trabalho como possibilidade da própria ‘substância’ do valor tornar-se ‘sujeito’ por si mesma” (GRESPLAN, J. in SAMPAIO JR, 2009, p.39).

⁹³ Elsie parece ser uma das poucas a suspeitar o que a fofoca representa, quando questiona: “Why do we spend our lives living through them? Look at poor Lewis. If her own mother had a heart attack, she’d think it was less important than one of *Lady Sylvia’s* farts”.

⁹⁴ Encontramos no livro de Pamela Horn depoimento verídico de uma *housekeeper* chamada Mrs. Courtenay, bastante similar: “It was a great rush, everybody was running, you didn’t have time to live” (HORN, 2001, p. 57).

⁹⁵ BRECHT (no livro editado por SILBERMAN, 2001, p.170).

Conforme o filme vai evoluindo, percebemos que as situações enfrentadas pela “classe *upstairs*”, sobretudo suas preocupações de ordem monetária, sequer podem ser comparadas às da “classe *downstairs*”. Um exemplo disto é o episódio em que Isobel, atormentada, ao que podemos inferir, pelo fato de ter engravidado de Freddie Nesbitt – e pensando que Elsie, por seu envolvimento passado com *Sir William*, talvez pudesse se encontrar em situação semelhante – pergunta (insensível aos problemas mais graves) à *housemaid*: “*Elsie, you’re not in any difficulty, are you?*”. Ao que Elsie responde, ironicamente: “*What, apart from having no home and no job?*”

Os empregados domésticos costumavam morar nas casas em que trabalhavam. No entanto, as acomodações eram frequentemente precárias: se, outrora, eles sequer possuíam quartos próprios (eram obrigados a dormir no chão de algum aposento da casa, ou na cozinha, que ficava no subsolo), passaram a ser abrigados, igualmente de modo inadequado, nos sótãos e porões das casas de seus empregadores. Tais locais eram frios ou quentes em demasia, úmidos e sem ventilação ou iluminação apropriados, mesmo porque, na maior parte dos casos, não havia janelas⁹⁶.

Como retratado no filme (nas cenas em que Elsie e Mary conversam dentro de seu dormitório, e nas cenas que se passam dentro do quarto que Robert Parks divide com Henry Denton, antes de este se revelar ator), os quartos eram escuros, frios (“*It’s cold in here. You should know to pack your woolies when you come to this house*”, diz Elsie a Mary), possuíam tetos rebaixados e eram pobremente mobiliados: as camas normalmente eram menores (2.6 pés de largura) do que a medida-padrão (3 pés), com o colchão empelotado, de qualidade inferior (“*I must say, your guests sleep in much more comfortable beds than your servants*”, alfineta Henry numa conversa com *Lady Sylvia*); havia ainda uma espécie de pia (*washstand* – com uma bacia e uma jarra), uma cômoda, criado-mudo, um espelho, uma cadeira, penico (guardado embaixo da cama de Elsie), abajures e um suporte para roupas. Já os quartos dos empregados de cargo mais elevado, como os da Sra. Wilson, da Sra. Croft e o de Jennings,

⁹⁶ Detalhe arquitetônico aparentemente não tão relevante, a questão das janelas remonta a um fato curioso do século XVII: “William of Orange needed money for his wars and an unfortunate method of raising money was devised – a tax upon windows (...). The natural result was that a good many windows were bricked up (...). The tax was still a source of revenue until the mid-nineteenth century (...). Rooms designed as sleeping places for servants had no windows at all, just a grating above the inner door to admit a little light and air (LOFTS, 1976, p. 128). Os quartos dos domésticos retratados em *Gosford Park* são exemplares quanto a isto.

aparentam ser mais confortáveis, melhor mobiliados, maiores, e possuem até mesmo uma janela.

Os corredores *downstairs* eram labirínticos e estreitos⁹⁷ – adjetivos como “espartano”, “pobre”, “triste”, “deprimente”, “desconfortável” são frequentemente utilizados para descrever os alojamentos dos empregados⁹⁸.

Stephen Altman, produtor de arte de *Gosford Park*, explicou que as cenas *below stairs* foram filmadas nos estúdios Shepperton, porque o cenário teve que ser inteiramente construído, já que

We were unable to find anything intact and convenient for filming (...). Most of the real below stairs places were like labyrinths, which would have been very difficult to shoot. Hence, we added some crossing corridors and windows. There are doors and windows on each corner so we could shoot through and get a sense of feeling around it. Otherwise, we'd just have had tunnel vision all the time. The set was based on a composite of pretty much everything that we'd seen, whether from research or actual places that we visited. In compiling it, I tried to get the scale and geography right with our above stairs location house. We duplicated a couple of staircases that connected above and below stairs⁹⁹.

Segundo Huggett, os longos lances de escadas a ser percorridos rapidamente, o confinamento, o excesso de calor na cozinha, de frio nos quartos do sótão, e a infra-estrutura precária geral nesses locais gerava não só problemas de saúde e irritação, mas também agravava o sentimento de inferioridade – tanto com relação à classe dominante quanto entre os próprios empregados – afinal, os *upper servants*, os *seniors*, aderiam à ideologia dominante, cuja ênfase era centrada em diferenciações sociais, tanto quanto seus patrões, como veremos mais adiante. A esse respeito, vale a pena citarmos as observações feitas por Pamela Horn:

Implicit was the question of double standards, as domestic workers observed the luxury of the mistress's own apartments and contrasted this with their own comfortless quarters. Likewise they were expected to prepare food for the dining room which they were not allowed to eat. Their social subordination was symbolised by the rituals they had to observe, including

⁹⁷ Eis uma descrição extraída do romance *The Remains of the Day*: “(...) always a cheerless affair due to the lack of daylight penetrating (...). The corridor could be so dark that the effect was like walking through a tunnel” (ISHIGURO, 1989, p. 78).

⁹⁸ Foi o que constatamos ao assistir o filme, e confirmamos nas descrições encontradas no já citado romance de Ishiguro, e nas obras de Lofts, Huggett, Horn e Lewis & Maude.

⁹⁹ Informação extraída do *website* referente ao filme: <http://www.loony-archivist.com/gosford/>

the wearing of a distinctive uniform, the use of bells to summon them, and the segregation of their living space from that of the family. Servants were expected to run up and down uncarpeted back stairs as they went about their duties. In country houses, this sometimes meant the construction of small “hidden” stair cases fitted into dressing rooms “to preserve the invisibility of house maids”. By contrast, privacy among servants was regarded as an undesirable “attack on social barriers”, at least until staff became sufficiently senior to warrant a move from “dormitory to private bedroom”. In this way, argues Pamela Sambrook, “the denial of privacy and comfort inflicted on them became an expression of social differentiation” (HORN, 2001, p. 145).

Essa questão dos padrões duplos se materializa formalmente ao longo do filme todo. A edição foi elaborada de modo que as cenas se alternam de modo constante entre os ambientes *upstairs* e *downstairs* para confrontá-los e contrastá-los: as diversas tarefas executadas *downstairs* (repetidamente, vemos roupas sendo lavadas, passadas, escovadas, sapatos e prataria sendo polidos, refeições sendo preparadas, etc. – tudo de modo rápido, pois se esperava que os empregados fossem eficientes) são contrapostas ao ambiente ocioso *upstairs* (normalmente as personagens da classe abastada se encontram circulando de modo discreto, fumando, com copos nas mãos, comendo ou jogando bilhar ou *bridge*); as tomadas dos quartos dos patrões (mobiliados com tapeçarias luxuosas, móveis maciços de madeira, cortinas finas, camas com dosseis, e lareiras) se alternam com as dos quartos dos empregados (caracterizados da maneira que descrevemos acima); a mesa de jantar, opulenta *upstairs* (contém diversos tipos de copos, cada um para um tipo de bebida específico, vasos floridos e candelabros, além de diversos tipos de talheres), é contrastada com a mesa de jantar simples dos domésticos (equipada com porcelana modesta, apenas um tipo de copo e de talher, comida menos rebuscada); enfim, o filme é composto de diversas simetrias formais cujo papel é demonstrar as assimetrias sociais britânicas.

*

As exigências que recaíam sobre os trabalhadores domésticos e as regras às quais deviam obedecer eram de uma rigidez tremenda e tornavam a profissão ingrata. Esperava-se que tivessem boas maneiras e aparência, que portassem uniformes impecáveis (assim como os patrões, os empregados deviam trocar de uniforme a certas horas do dia), que tivessem boa pronúncia¹⁰⁰, que falassem num tom de voz baixo, com discrição (e apenas quando

¹⁰⁰ Na Grã-Bretanha, o sotaque é uma marca de distinção social de peso incrível até hoje. Vide *Pygmalion*, a peça teatral (1913) do escritor britânico George Bernard Shaw (na qual o musical – mais tarde adaptado para o cinema – *My Fair Lady* foi baseado, em 1956). A respeito da questão da pronúncia, Frank Hugget afirmou: “Pronunciation marked social frontiers; the aspiring middle-classes, often only a generation removed from the class below, took enormous delight in jokes about ‘hignorant’ servants speaking what became known as Cockney Domestic (...). But the jokes turned

conveniente), que se movimentassem rápida mas silenciosamente, que fossem corteses e respeitosos, atentos e que planejassem tudo com antecedência. Não se permitia às domésticas o uso de maquiagem¹⁰¹, nem o uso de joias, tampouco determinados tipos de roupas, mesmo nas horas de folga:

Embora as patroas quisessem que suas empregadas fossem tão limpas e tão arrumadas quanto o eram as senhoras, eram igualmente inflexíveis no sentido de que suas roupas deveriam indicar imediatamente sua verdadeira posição na vida. Os domésticos deviam obedecer a restrições mesmo em suas poucas e curtas horas de lazer (HUGGET, 1977, p. 70).

Também lhes era negado o direito a uma vida amorosa – era proibido trazer amigos, acompanhantes ou quaisquer “estranhos” para dentro da residência. As possibilidades de conseguir um relacionamento eram diminuídas ainda mais considerando-se o pouco tempo livre dos domésticos. Via de regra, as jornadas de trabalho eram longuíssimas (a salários baixíssimos – a média era de 25 *shillings* por semana, em 1939, segundo Horn) e as folgas, raras:

Um empregado doméstico muitas vezes ainda era obrigado, mesmo nos anos entre-guerras, a trabalhar de quatorze a dezesseis horas diárias, com apenas breves intervalos para refeições feitas às pressas, e que às vezes nada mais eram do que sobras da mesa da sala de jantar; e de se contentar com um dia inteiro de folga num mês, uma tarde livre uma vez por semana, um meio dia de folga aos domingos e uma semana de férias a cada ano (HUGGET, 1977, p. 152).

Por isso, eram comuns os relacionamentos amorosos entre domésticos (porém, se descobertos, acarretavam demissão imediata), ou entre patrões e empregados (forçados ou consentidos):

A maioria das domésticas eram expostas a muitos perigos e tentações, especialmente nas casas que eram ricas o suficiente para empregar os funcionários do sexo masculino e para entreter uma sucessão constante de convidados. (...). Convidados poderiam representar uma grande ameaça para as meninas honestas (...). Os filhos dos patrões representavam para as empregadas uma ameaça tão grande quanto os convidados, especialmente para aquelas que estavam tão ansiosas para se casar com alguém que pertencesse a uma classe social superior que poderiam convencer-se de que os autos de casamento já tinham sido colocados em alguma paróquia convenientemente remota (...). A vítima era mandada embora, não o sedutor. [Mas] nem todas as meninas eram parceiras indispostas (...). Era natural que

sour when the mistress's own children started to copy the servants' 'hignorant' speech" (HUGGET, 1977, p.68).

¹⁰¹ Uma das “curiosidades” com relação ao filme *Gosford Park* é justamente o fato de as atrizes e atores do grupo “*downstairs*” não terem sido maquiados – com exceção de Emily Watson (Elsie), após ter sido dispensada do emprego.

algumas destas meninas, frustradas pela proibição quase universal de terem acompanhantes, deveriam encontrar outro escape para seus instintos naturais. Por esta razão, os filhos de muitos encontraram muito mais cooperação do que eles poderiam ter esperado (HUGGETT, 1977, p. 118-121).

Em *Gosford Park*, as ligações sexuais ocorrem frequentemente: sabemos do caso entre *Sir William* e *Elsie*, mas também vemos a tentativa forçada de *Henry Denton* de seduzir *Mary*, além da investida frustrada com *Elsie*; *Bertha*, uma das *kitchenmaids*, é flagrada em duas ocasiões com *Jeremy Blond*; e *Henry*, tendo caído nas graças da anfitriã (“*You’re all set, then*”, lhe diz o *footman* *George* após o elogio de *Lady Sylvia* – deixando subentendido que favores sexuais poderiam trazer outros tipos de benefícios), passa a ter relações sexuais com ela, pelo menos até sua verdadeira identidade (não-subalterna) ser revelada – quando *Henry* busca *Lady Sylvia* e se esquece de imitar o sotaque escocês, ela hesita; *Denton* então volta a encarnar o papel de *valet*, e consegue mais uma noite com ela¹⁰².

Em decorrência desses relacionamentos sexuais, das regras estritas a respeito de horários, e também dos salários baixos, um número considerável de empregadas domésticas acabava se voltando à prostituição¹⁰³.

*

As regras e exigências duras, porém, não eram apenas impostas pela “classe *upstairs*”. Eram asseguradas também pelos próprios empregados *seniors*.

Em *Gosford Park*, podem ser encontradas na classe “*below stairs*” influências da ideologia dominante em variados momentos: a *Sra. Croft*, por exemplo, ao ser denominada *factory worker* por uma de suas ajudantes de cozinha, faz questão de enfatizar: “Excuse me, I was *not* a factory worker, I was *never* a factory worker, I was a *cook* in one of his factories”.

¹⁰² Por isso, *Lady Sylvia* tem sua imagem “arranhada” quando a identidade de *Henry* é descoberta, como revela o diálogo entre *Bertha* e a *Sra. Croft*:

Bertha: *He’s playing a butler in the next Charlie Chan. Just wanted to make it authentic.*

Mrs. Croft: *I’d say the joke was on Lady Sylvia.*

¹⁰³ Ao menos três situações que levavam à prostituição são mencionadas por *Huggett*: “Servant girls who had been seduced or dismissed without a character were always at great risk (...). Any girl who arrived back late at night was liable to find the doors locked and bolted against her. She wandered the streets, without wages, box or character, until she was accosted by some marauding soldier, sailor or gentleman (...). Servants with a quick tongue or too much pride were driven from one situation to another, always discontented and never improving, until they could find employment nowhere, so that they were forced onto the streets to keep themselves from starving” (HUGGETT, 1977, p.126-127).

A tradição de seguir à risca as normas – tais como abdicar dos nomes próprios para adotar os sobrenomes de seus patrões e posicionar-se à mesa de modo a seguir a hierarquia de títulos deles¹⁰⁴ – é um traço extremamente reacionário. Essa influência da ideologia dominante, óbvio, é mais facilmente identificada nos empregados que ocupam postos de maior importância na hierarquia, tais como os já mencionados Jennings (que não admite empregado algum fora de seu lugar¹⁰⁵), Sra. Croft e Sra. Wilson (esta última sequer permite aos empregados uma pausa no trabalho¹⁰⁶).

Historicamente, entretanto, o trabalho doméstico nem sempre havia sido considerado desvantajoso, ou de alguma maneira degradante. Para as mulheres, tal tipo de serviço era inicialmente visto como algo promissor, pois funcionava como uma espécie de treinamento; com a experiência adquirida nesse tipo de emprego, elas se tornariam candidatas a esposas “prendadas” e mais “respeitáveis”, pelo que tinham aprendido “*from living alongside their ‘betters’*” (COX, 2006, p. 16).

A Revolução Industrial alterou este quadro. Conforme já mencionamos, o longo processo dos cercamentos na Inglaterra deslocou grande parte da população camponesa expropriada para as cidades. Porém, as fábricas não proporcionavam tantas vagas para as mulheres, e o trabalho era considerado mais brutal, de modo que o serviço doméstico se tornou a principal alternativa de trabalho feminino, uma maneira de escapar ao processo de pauperização total. Afinal, era uma profissão que oferecia não apenas um salário, mas também comida e abrigo, além da oportunidade de ascensão na carreira ao longo dos anos.

¹⁰⁴ Jennings, o mordomo, mostra-se ultrajado quando a regra de *peerage* não é seguida: “*And since when did a baroness outrank a countess? Miss Trentham, would you take the place of honour, please?*”.

¹⁰⁵ Em pelo menos três ocasiões do filme Jennings exige uma explicação ao perceber algum doméstico no lugar errado e na hora errada – como, por exemplo, no jantar da primeira noite, quando vê Elsie postada à mesa (sendo que ela só serviria na noite seguinte, não era para estar ali): “*What do you think you’re doing here?*”, pergunta a ela. Elsie então responde: “*Mrs. Wilson asked me to tell you that the others have arrived.*” Caso não fosse uma questão urgente, e vinda de uma instância superior (no caso, a Sra. Wilson), Elsie estaria em apuros.

¹⁰⁶ Ao encontrar várias criadas sentadas numa escada, apreciando a música de Novello, a Sra. Wilson as repreende: “*What are you doing? Dorothy, get back to work*”. A isso, a Sra. Croft, cuja posição se mostra menos afeita à ideologia capitalista (ao contrário de sua irmã, a Sra. Wilson, Croft quando era mais jovem preferiu perder o emprego a abrir mão do filho que teve com o patrão), replica: “*Excuse me, but Dorothy’s under my jurisdiction as well, you know. And I say she can listen to a spot of music if she likes*”.

Ao mesmo tempo, a prosperidade dos industriais elevou-os a um novo *status* dentro da estrutura de classes, e seus lucros fizeram com que o trabalho de suas esposas se tornasse desnecessário, tanto fora quanto dentro de casa. Dentro de casa justamente porque, como havia muita mão de obra feminina barata disponível, essas *parvenues*, ávidas para se distinguirem dos setores mais baixos da sociedade e se igualarem à velha aristocracia, passaram a utilizá-la e se tornaram ociosas:

These new ladies accepted the passive and inferior role which had been thrust upon them without reluctance or complaint: 'It is the privilege of women of the superior order to be provided for, served and protected by others'. Ladies did not soil their hands with household tasks (HUGGETT, 1977, p. 11).

Obviamente esta dependência com relação aos homens e à classe trabalhadora, esse “papel passivo e inferior” (como coloca Huggett), em que cabia às senhoras tarefas como realizar e receber visitas, redigir cartas, bordar, comandar os empregados domésticos e se reproduzir, era visto apenas enquanto privilégio, e contribuiu para o atraso da emancipação feminina (de todas as classes sociais).

No século XIX, o número de empregadas domésticas aumentou ainda mais. Foi então que o serviço doméstico passou de profissão relativamente respeitada e bem paga a ocupação de mais baixo *status* possível:

The memories of the insults, deprivations and petty oppressions to which so many servants were subjected helped to sustain the dichotomy of 'them and us' which had so many expressive counterparts in the world of 'upstairs downstairs'. As a result, service became equated in many women's minds with servitude (HUGGETT, 1977, p.12).

Podemos notar o baixo *status* dos empregados domésticos logo na primeira sequência de *Gosford Park* (na qual Mary e Merriman aguardam, sob a chuva, a entrada de *Lady Trentham* no automóvel). Durante o trajeto até a mansão dos McCordle, vemos Mary relutante ao ouvir o bater dos nós dos dedos de sua patroa no vidro que as separa (a *lady's maid* então se dirige ao motorista: “*I think she's knocking. I suppose we'd better stop*”) – não sem razão, pois a chuva continua torrencial e Mary sabe que é seu dever atender a Condessa, por mais banal e inconveniente que seja o pedido desta.

No momento em questão, ambos os adjetivos se aplicam: o chofer pára o carro em plena estrada, e Mary tem que descer, expondo-se novamente ao temporal pelo simples fato de sua patroa, tal qual criança mimada, desejar que ela abra uma garrafa térmica e lhe sirva instantaneamente. Por cortesia, outro carro pára ao lado do veículo no intuito de saber se os ocupantes do primeiro enfrentavam algum tipo de problema. Morris Weissman e Ivor Novello então se apresentam, mas *Lady Trentham* mal se digna a dirigir-lhes a palavra, deixando entrever certo desprezo que ficará ainda mais explícito (e será explicado) num momento posterior do filme.

Nessa mesma sequência, a Condessa continua a expor seu caráter infantil e desprovido de bom-senso ao empregar um tom impaciente com uma Mary encharcada e tilintando de frio: “*Could we get on before I freeze to death?! –*” – o que confere à cena certo teor cômico, mas, ao mesmo tempo, serve como crítica às classes sociais que exploram o trabalho de outras sem qualquer consideração por elas.

A questão do uso do pré-nome ou do sobrenome de cada pessoa também é retratado no filme como um modo de diferenciação social bastante marcado. Ao chegar a Gosford Park, *Lady Trentham* é recebida por *Sir William* de modo familiar: “*Constance, welcome!*”. Insatisfeita com tal recepção, a Condessa protesta a *Lady Sylvia* com tom indignado: “*If he has to call me by my Christian name, why can’t he make it ‘Aunt Constance’? I’m not the upstairs maid*”. O mesmo assunto é trazido à tona novamente por Mary numa conversa com Robert Parks: “*She should call me Mceachran now I’m a lady’s maid, that’s what my mother says. But Her Ladyship can’t pronounce it, so she calls me Mary*”.

Quando observamos a denominação dos trabalhadores domésticos, percebemos que apenas os de cargo mais elevado são chamados pelo sobrenome (Jennings, Probert, Lewis, Barnes, Parks, Strutt, Merriman, *Mrs. Croft*, *Mrs. Wilson*), enquanto o restante é conhecido somente pelo pré-nome (Elsie, Bertha, Dorothy, George, Arthur e assim por diante).

O episódio em que Freddie Nesbitt e Isobel McCordle são surpreendidos pelo *footman* George também é significativo para a compreensão do modo de tratamento dispensado aos empregados; na cena em questão, Isobel repreende George com a frase: “*You shouldn’t sneak up on people like that*”. Em seguida, Freddie retruca, na tentativa de apaziguá-la: “*Don’t*

worry, it's nobody". Apesar desse comentário derogatório, George ainda se vê na obrigação de pedir desculpas.

Outro episódio exemplar retratado no filme é relacionado à blusa da Condessa Trentham. Mary é criticada por haver trazido na mala um determinado tipo de blusa (listrada), considerado “errado” segundo as normas de etiqueta da moda (“*Oh, no, dear. No. That's quite wrong. No. Always something very plain for country sports. The one I had on today will do*”). Lady Trentham então lhe ordena que lave a blusa suja, para que possa usar no dia seguinte. Após passar por alguns apuros (depois da tentativa de estupro por Henry, Mary se esquece de realizar a tarefa e lava a blusa tarde da noite – não sem ter que dar satisfação às Sras. Croft e Wilson a respeito de seu objetivo, pois não era permitido aos empregados circular pelos corredores à noite; Mary também deve responder à *kitchenmaid* Bertha, pois interrompeu o ato sexual desta com o Sr. Blond), apresenta a blusa na manhã seguinte, lavada e passada, porém a Condessa parece não levar em consideração o trabalho realizado; muda de ideia e diz que vai usar a tal blusa “errada”, pois de fato aquece mais do que a outra.

A visão crítica a respeito do modo como são tratados os domésticos é expressa, portanto, em vários momentos do filme. Mas é ainda mais acentuada na cena em que Sir William entra na biblioteca com seu cachorro, Pip. Dirige-se a Probert: “*Look after Pip for me, will you?*” – ao que Probert responde prontamente: “*Of course, sir*”. E então Sir William diz: “*Good boy*”. Obviamente a frase é direcionada ao cachorro, mas não se pode deixar de perceber o efeito ironicamente cômico do diálogo entre patrão e empregado.

*

Por questões de saúde e de organização, numa residência é necessária a realização de diversas tarefas. Os tipos e a quantidade de tarefas domésticas muda historicamente, dependendo do tipo e do tamanho da habitação (casa térrea, sobrado, apartamento, chalé...); depende também do número de pessoas que ali residem, do grau de exigência para a execução dessas tarefas, da frequência de eventos – enfim, depende de inúmeros fatores. De qualquer forma, realizar tarefas domésticas implica determinado grau de esforço físico, e também dedicação de tempo a elas – constante, já que devem ser executadas rotineiramente.

No período histórico atual, esse tipo de atividade foi bastante simplificado e facilitado graças às inúmeras inovações em termos de produtos de limpeza, equipamentos (do fogão à lava-louças) e melhorias em geral (água encanada, sistema de esgoto, eletricidade, ruas asfaltadas e

assim por diante). Ainda assim, as tarefas domésticas continuam a ser consideradas “chatas” e/ou de difícil execução, mesmo para as classes sociais que têm recursos e acesso a todo tipo de tecnologia. Nos séculos precedentes, e mesmo ainda nos anos 30, esse tipo de serviço era muito mais árduo; por isso, de acordo com os livros pesquisados a respeito desse assunto¹⁰⁷, a manutenção de uma residência limpa era sinal ostensivo de *status* social elevado; o grau de limpeza demonstrava o poder aquisitivo das classes sociais, já que os menos favorecidos não conseguiam manter suas casas nos mesmos padrões de limpeza¹⁰⁸ que as classes empregadoras de domésticos. A quantidade de empregados numa residência (sobretudo do sexo masculino¹⁰⁹) era diretamente proporcional à demonstração de “respeitabilidade”, de poder econômico:

There was no surer way to rise in other people's estimation than to employ a staff of servants larger than most acquaintances thought you could afford, as the total size and composition of the establishment usually provided an immediate guide to the employer's wealth. The pressures not only to keep up with the Joneses but to surpass them were so great that some ladies starved themselves and members of their family so that they could only employ the largest possible staff of servants (HUGGETT, 1977, p. 54).

Se os próprios empregadores estavam dispostos a passar fome para manter as aparências, nesse tipo de residência (normalmente de classe média) “*there was often insufficient food, for*

¹⁰⁷ *The Servant Problem*, 2006, de Rosie Cox; *Life Below Stairs: Domestic Servants in England from Victorian Times*, 1977, de Frank Huggett; *Domestic Life in England*, 1976, de Norah Lofts, *Etiquette*, 2009, de Emily Post, *Life Below Stairs in the 20th Century*, 2001, de Pamela Horn, *Below Stairs*, 2011, de Margaret Powell e *Not in front of the servants*, 1973, de Frank Dawes, dentre outros.

¹⁰⁸ Escolhemos apenas três dos inúmeros problemas mencionados por Frank Huggett: “Bad smells were a great problem, owing to the frequent proximity of the kitchen and dining room; the ubiquitous chamber pots; the inefficient drainage systems (...)” (HUGGETT, 1977, p.68).

¹⁰⁹ O serviço doméstico, até hoje predominantemente vinculado às mulheres, era, de acordo com Huggett e Cox, uma profissão essencialmente masculina. Foi apenas no século XVIII – mais precisamente, entre 1750 e 1850 – que esta situação mudou, pois os homens começaram a deixar o serviço doméstico por outras oportunidades de trabalho mais vantajosas. Na Inglaterra, essa tendência foi fortalecida pelo estabelecimento de um imposto sobre empregados domésticos do sexo masculino. Criado em 1777, tinha por finalidade a arrecadação de fundos para financiar a guerra da Inglaterra contra os Estados Unidos (que queriam, e conseguiram, se tornar um país independente, graças à ajuda da França), e também servia como encorajamento para os homens se alistarem na Marinha Britânica. Esse imposto, que em 1808 (dessa vez, porém, servia para custear a guerra da Inglaterra contra a França), fez com que cada empregado do sexo masculino chegasse a custar ao empregador mais de £ 7 por ano, só foi abolido em 1937. Além desse imposto, contratar um empregado doméstico significava custos adicionais, pois os homens (como acontece ainda hoje em muitos casos) eram melhor remunerados que as mulheres. Por isso, da era Vitoriana (1837-1901) em diante, apenas os mais abastados podiam empregar homens em suas residências (de preferência em cargos vistosos, como o de mordomo – afinal, um cozinheiro, que passa a maior parte do tempo na cozinha, não fica visível aos visitantes) – mesmo assim, a proporção nessas casas era de aproximadamente três mulheres para cada homem empregado (segundo estimativas apresentadas por Huggett, em 1891 havia 1.386.167 mulheres e 58.527 homens trabalhando como domésticos na Inglaterra).

a household which was struggling to keep a servant was no likely to be liberal in feeding her” (LOFTS, 1976, p.181).

Por essa razão, Mabel Nesbitt é menosprezada tanto pela classe *downstairs* quanto pela *upstairs*: ela não só possui apenas um vestido de gala, e de má qualidade (“*Mrs. Nesbitt's only got one dress with her. She says her husband rushed her when she was packing*” – era imperdoável, segundo as normas ditadas pela etiqueta, repetir roupas, sobretudo nos jantares), como também não possui sua própria *lady's maid* (o marido a repreende duramente pela admissão pública da falta de *status* do casal (lembremos: uma das principais regras do jogo é manter as aparências): “*Why the hell did you have to mention you don't have a maid? Why would you mention you didn't have a maid, for God's sake?*”).

Uma vez que, numericamente, passaram a contar tanto quanto a qualidade de seu trabalho, os empregados domésticos se tornaram mercadorias que deveriam ser dispostas à vista de modo a ser notadas. A contradição é que, ao mesmo tempo em que a quantidade de empregados passou a ser fonte de *status*, essas “mercadorias”, apesar de percebidas, não deveriam ser vistas (a não ser, como dissemos, no caso dos de cargos mais elevados, como os mordomos), seu trabalho tinha que ser invisível. Afinal, o bom gosto dos patrões e o pressuposto lógico de que tinham mais tempo para se dedicar a tarefas e assuntos considerados mais importantes – ou apenas ao ócio – era o que deveria ser realçado, e não o trabalho (que pressupunha existência de sujeira e de exploração de mão de obra):

Uma casa bem conservada demonstra o [bom] gosto do proprietário e aponta para uma vida mais calma. Para preservar a aura de sossego desocupado é necessário não só que nenhuma sujeira nunca seja vista, mas também que nenhum sinal da atividade de limpeza seja evidente. A casa implica que os proprietários simplesmente não são sujos. Os trabalhadores domésticos em tais casas têm que executar seu trabalho imperceptivelmente. Seu trabalho só é correto se sua própria existência é negada (COX, 2006, p. 7).

A anulação da existência dos empregados domésticos ocorria em diversos planos, como o filme demonstra repetidas vezes. Assim que chega a Gosford Park, Mary permanece parada ao lado do automóvel de *Lady Trentham*, aguardando a ordem para entrar. Jennings, o mordomo, logo a informa que deve seguir o carro e entrar pelos fundos (nenhum dos empregados entra pela porta da frente, exceto o próprio Jennings, após a chegada de todos os convidados).

Nas diversas cenas filmadas na parte “*upstairs*” da residência, os empregados, apesar de onipresentes, passam quase despercebidos. Andam rapidamente pelos corredores dos quartos, ou ficam a postos, parados num canto, de pé, rentes às paredes. Outras vezes, os vemos servindo *drinks*, retirando ou abastecendo o suprimento de copos, xícaras e outros utensílios, mas sempre de modo discreto. Apenas nas cenas de jantar é que aparecem de maneira um pouco mais ostensiva, pois todos os convidados encontram-se sentados (às vezes, porém, tudo o que vemos são mãos calçadas com luvas, segurando uma bandeja) – mesmo assim, a atenção do espectador tende a se concentrar no diálogo entre os membros da classe dominante. A mesma coisa ocorre nas cenas em que Morris Weissman fala ao telefone: no plano de fundo, os empregados estão constantemente em movimento e realizando tarefas das mais variadas, mas mesmo quando o foco da câmera se fixa neles, a tendência é nos concentrarmos na fala de Weissman. Essa invisibilidade é considerada um dos requisitos básicos dos bons domésticos, e é resultado de treinamento constante, iniciado desde cedo, entre os domésticos *juniors* (que nada mais são do que os empregados dos empregados). Observamos isso, por exemplo, nas cenas de jantar no *servants’ hall*. Os *juniors*, após servirem a comida aos *seniors*, se afastam da mesa e ficam atrás, parados, apenas observando. A “invisibilidade” dos empregados da casa também é garantida por meio de lances de escadas, corredores e passagens “secretas” construídas especificamente para o trânsito deles, como a porta disfarçada de estante na biblioteca pela qual vemos George e Jennings circularem (para a surpresa do *Constable* Dexter, conforme já mencionamos).

Além de terem que se tornar invisíveis (também havia regras que ditavam a proibição de conversarem entre si, e a manutenção do silêncio ao andar, manejar objetos e até ao respirar¹¹⁰), os domésticos tiveram sua imagem vinculada à sujeira:

Apesar da importância desse tipo de serviço para a nossa saúde e para o meio ambiente em geral, trabalhos relacionados com esgoto, coleta de lixo ou limpeza são evitados e as pessoas que fazem este tipo de trabalho são desprezadas, presume-se que são sujos. O *status* do trabalhador torna-se inseparável do *status* do trabalho (COX, 2006, p. 7).

¹¹⁰ Num *website* referente ao filme *Gosford Park* (<http://www.loony-archivist.com/gosford/>), encontramos depoimentos segundo os quais foram distribuídos entre os membros do elenco cópias de livros de etiqueta, contendo regras de conduta tanto para a classe dominante quanto para os empregados domésticos: “Lady Troubridge’s instructions for servants emphasize moving quickly and quietly; not speaking unless necessary; not rattling knives, forks or plates; ensuring that hands are scrupulously clean; and not breathing heavily”.

Esse estigma dos domésticos se devia não apenas à natureza do trabalho que realizavam, mas à precariedade das condições de trabalho¹¹¹ e à falta de recursos. Isso não impedia, porém, que os empregadores exigissem asseio pessoal, para não haver “contaminação”:

Ladies' fears that their children might be infected physically by contact with the servants made them insist on cleanliness of both person and appearance (...). [T]he scarcity of baths, particularly for servants (...). It was not unusual for some young servant girls to wear the same thick stockings for a week at a time and to wash their feet only once a month (HUGGETT, 1977, p. 68).

Considerando-se que as moças que possuíam a ambição de se tornar domésticas tinham que arrumar outro emprego antes disso, para que conseguissem pagar pelo próprio uniforme¹¹² (lembremos o diálogo entre Elsie e Mary em *Gosford Park*: “*I thought ladies' maids never wore aprons*” – Mary: “*Her Ladyship used to have a French maid who wore a black one like this. She thinks it's got a bit of style*” - Elsie: “*I bet she does, and I bet she took it out of your wages, too*”) não é de se espantar que vestissem a mesma meia-calça durante uma semana inteira.

Nunca é demais ressaltar que esse estigma da sujeira é uma das bases do preconceito das classes dominantes com relação à classe trabalhadora, e que o argumento ideológico da limpeza/organização *versus* contaminação/caos foi (e continua sendo) um dos pilares centrais do movimento nazista¹¹³.

¹¹¹ “Servants were meant to serve, instantly, uncomplainingly, and unresentfully. The bell was there, so why not ring it? What else were servants being paid for? It was this endless ringing of the bell that servants resented, particularly when they found after a breathless dash along the corridors of power, and up the long flights of stairs to the room indicated on the call board in the kitchen, that the small task for which they had been summoned could have been much more easily and quickly performed by the caller herself. The curtains had to be drawn; a lamp moved; a smear rubbed off the window pane; a drink poured out” (HUGGETT, 1977, p.153).

¹¹² “A young girl, who wanted, or needed, to enter service, often obtained a local, part-time job first to save up for her uniform. Although some employers provided the formal black afternoon dress, frilly apron and white cap free of charge, most mistresses did not do so. Girls had to buy their own caps and aprons, their formal and working dresses, and other necessary clothing, which cost a considerable sum of money for a working-class girl in those days. Some charities helped poor girls of good character, by providing them with a complete outfit, the debt being paid off by regular deductions from their wages” (HUGGETT, 1977, p. 58).

¹¹³ Vejamos um trecho do livro *Minha Luta*, de Adolf Hitler, em que ele descreve os judeus: “Que eles não eram amantes de banhos podia-se assegurar pela simples aparência. Infelizmente não raro se chegava a essa conclusão até de olhos fechados. Muitas vezes, posteriormente, senti náuseas ante o odor desses indivíduos (...). A isso se acrescentem as roupas sujas e a aparência acovardada e tem-se o retrato fiel da raça (...). Quando, porém, ao lado dessa imundície física, se descobrissem as nódoas morais, maior seria a repugnância (...). Poderia haver uma sujidade, uma impudência de qualquer

Citações

Dois filmes, *Charlie Chan in London* e *The Lodger*, são literalmente citados em *Gosford Park*. Gostaríamos de deixar claro que não é a este tipo de citação que nos referimos nesta parte do nosso trabalho – tampouco a citação de Sherlock Holmes por meio de Stephen Frye e seu Watson, ou de Agatha Christie e o corpo na biblioteca. *The Remains of the Day* e *La Règle du Jeu*: são estas as verdadeiras citações cinematográficas feitas por Altman. A nosso ver, não se trata de exibicionismo virtuosista, nem da questão do pastiche pós-moderno, e sim de duas obras que jogam luz sobre nossa compreensão do filme. Nas palavras de Luiz Renato Martins, o emprego de citações visa a “atender à preocupação analítica e política de constituir uma outra perspectiva sobre a imagem aludida” (MARTINS, 1994, p. 23).

The Remains of the Day

Narrada em primeira pessoa e ambientada (ainda que sob a forma de *flashbacks*) entre a I Guerra Mundial e o ano de 1956, esta obra de Kazuo Ishiguro mescla a vida privada do narrador – o mordomo Stevens – e os acontecimentos históricos que o circundam. Porém, a completa adesão do protagonista à ideologia da classe social dominante (à qual ele não pertence) o impede de perceber com clareza as determinações e consequências de tais acontecimentos, tanto na esfera pública quanto na privada.

O romance *The Remains of the Day* (intitulado em Português *Os vestígios do dia* ou *Os resíduos do dia*), do escritor Kazuo Ishiguro, foi publicado em 1989, e sua narrativa é dividida

natureza na vida cultural da nação em que pelo menos um judeu não estivesse envolvido? Quem, cautelosamente, abrisse o tumor haveria de encontrar, protegido contra as surpresas da luz, algum judeuzinho. Isso é tão fatal como a existência de vermes nos corpos putrefatos” (HITLER, 1962, p. 47).

em oito partes¹¹⁴. Tal estrutura é baseada no itinerário da viagem que o narrador-protagonista irá empreender. O romance, como indica o Prólogo, inicia-se em julho de 1956 com as observações do narrador a respeito desta viagem:

Parece cada vez mais provável que eu realmente procederei à expedição que vem preocupando minha imaginação por alguns dias. Uma expedição, devo dizer, que empreenderei sozinho, no conforto do *Ford* do Sr. Farraday; uma expedição que, como prevejo, levar-me-á através da mais refinada paisagem rural da Inglaterra para a região Oeste, e talvez me afaste de *Darlington Hall* por até cinco ou seis dias (ISHIGURO, 1989, p. 3)

Este parágrafo inicial nos aponta para alguns dados essenciais: a linguagem que o narrador utiliza é bastante formal; tal viagem preocupa o protagonista, por alguma razão que ainda desconhecemos neste ponto da obra; nos é informado para onde o narrador viajará, e também o fato de que ele considera o período da viagem (em torno de cinco ou seis dias) tempo demasiado longo para ficar afastado do local onde atualmente se encontra (*Darlington Hall*). Aliás, o nome *Darlington Hall*, assim como *Gosford Park*, já indica de antemão aos leitores anglófonos que se trata possivelmente de uma grande propriedade inglesa, uma mansão localizada no campo; ou seja, o protagonista não se encontra num local “comum”. Resta-nos saber seu lugar social – dado que logo será esclarecido: “Pelo que me lembro, eu estava em cima da escada portátil tirando pó do retrato do Visconde Wetherby, quando meu patrão entrou” (ISHIGURO, 1989, p. 3). Descobrimos, portanto, logo nos momentos iniciais da narrativa, que o narrador-protagonista é um mordomo inglês exemplar chamado Stevens, e nós, seus interlocutores, somos por ele tratados como se fôssemos seus iguais – Stevens refere-se ao leitor (ou à pessoa a quem está se endereçando), repetidas vezes, com expressões como “*the likes of you and I*” e “*like many of us*”. Não nos coloca, portanto, no mesmo patamar social que seu antigo patrão, *Lord Darlington* (membro da *gentry* inglesa), tampouco de seu patrão atual, Sr. Farraday.

A obra se estende, no presente, de julho de 1956 até os seis dias de viagem em algum momento dos meses de agosto/setembro do mesmo ano, mas, por meio dos *flashbacks* do protagonista, recua no tempo até o final da Grande Guerra, englobando ainda o período entre-guerras e a Segunda Guerra Mundial. É importante lembrarmos que a década de 50,

¹¹⁴ A saber: Prólogo – Julho de 1956 – *Darlington Hall*; Dia 1 – noite – *Salisbury*; Dia 2 – manhã – *Salisbury*; Dia 2 – tarde – *Mortimer’s Pond, Dorset*; Dia 3 – manhã – *Tauton, Somerset*; Dia 3 – noite – *Moscombe*, perto de *Tavistock, Devon*; Dia 4 – tarde – *Little Compton, Cornwall* e Dia 6 – noite – *Weymouth*.

em especial a [época da] crise do Canal de Suez¹¹⁵, marca o descenso do Império Britânico, representado tanto pelo ostracismo ao qual *Lord Darlington* é destinado, como também pela trajetória do próprio Stevens que, ao fim de sua carreira, passa a servir Mr. Farraday, um rico empresário norte-americano que compra, junto com a mansão e a mobília, a figura genuinamente britânica do mordomo como emblemática de uma Inglaterra áurea que então, no contexto dos anos 50, torna-se apenas mítica (SUGIYAMA, 2009, p.19).

Apesar de o momento presente da narrativa estar relativamente distante do contexto da Primeira Guerra Mundial (a guerra terminou em 1918), as consequências dela se fazem sentir. A aniquilação total da Alemanha (acarretada pela derrota bélica e pelo Tratado de Versalhes) significou o fim da estabilidade europeia, pois sem a reintegração deste país na economia, a Europa não se recuperaria como um todo. Essa visão é expressa pelo mordomo Stevens quando ele rememora algumas partes de discussões que teve a chance de ouvir durante seu serviço quando da conferência internacional com figuras proeminentes promovida por *Lord Darlington* em 1923 em *Darlington Hall*:

A convicção era de que não dever-se-ia permitir a persistência da situação na Alemanha (...). [Havia] alguns senhores com a firme convicção de que não houve jogo justo em Versalhes e que era imoral continuar punindo uma nação por uma guerra que agora estava terminada. Outros, evidentemente, mostraram menor preocupação com a Alemanha em si, mas eram de opinião que o caos econômico daquele país, se não fosse interrompido, poderia se espalhar com uma rapidez alarmante para o mundo em geral (ISHIGURO, 1989, p. 71).

Além disso, todos os países europeus (inclusive os vitoriosos da Tríplice Entente) ficaram abalados tanto pela destruição física de sua infra-estrutura – bem como pela perda de vidas humanas –, quanto pela mobilização econômica completa voltada para a produção de armamentos e artigos necessários durante o combate (o esforço de guerra seria ainda maior durante a Segunda Guerra Mundial, o que definitivamente integrou as mulheres – até a Grande Guerra consideradas sobretudo “mão de obra caseira” – na economia industrial).

¹¹⁵ Aberto em 1869, o Canal de Suez localiza-se no Egito, e conecta o Mar Vermelho ao Mar Mediterrâneo, ou seja, permite o transporte marítimo entre a Europa e a Ásia sem a necessidade de navegação pela África. Gradualmente, o Canal passou a ser um dos maiores locais de trânsito de petróleo entre algumas nações. A nacionalização do Canal, em julho de 1956, atingiu os interesses econômicos e militares da Grã-Bretanha que, como retaliação, juntamente com Israel e França, invadiu o Egito em outubro do mesmo ano. A operação não foi bem-sucedida. Foi a última vez que a Inglaterra – enfraquecida e perdendo cada vez mais suas colônias – executou uma manobra militar sem o apoio dos Estados Unidos.

Os países envolvidos no conflito não imaginaram que os combates se estenderiam por tão longo período de tempo, o que afetou particularmente a Grã-Bretanha: “[Ela] jamais voltou a ser a mesma após 1918, porque arruinara sua economia travando uma guerra que ia muito além de seus recursos¹¹⁶” (HOBSBAWN, 2008, p.38).

A guerra não havia mudado apenas a condição econômica dos países, mas a das camadas sociais:

A guerra certamente tinha acelerado o processo de mudança social enormemente. A rica aristocracia Eduardiana perdeu muito dinheiro; uma nova classe rica dos que eram chamados ‘*profiteers*’ [lucradores] (até que o tempo tivesse apagado a lembrança das circunstâncias graças às quais eles fizeram sua fortuna) foi alçada, e ao longo do tempo absorvida pela aristocracia e pela sociedade (LEWIS; MAUDE, 1950, p. 77).

Torna-se possível compreender o lugar social do anfitrião de *Darlington Hall*, Lord Darlington, e dos outros membros da classe dominante daquela época, a partir do relato do historiador Eric Hobsbawn. Segundo ele, na Inglaterra a antiga nobreza proprietária de terras (que em outros países havia sido extinta ou tido seus privilégios eliminados) ainda mantinha seu poder e fortuna, apesar de já estar em declínio. No entanto, os títulos de nobreza continuavam a ser cobiçados, e agora sua concessão independia de critérios como “berço” – podiam ser (e eram) comprados por qualquer um que tivesse dinheiro suficiente para tanto:

Dos cento e cinquenta e nove pariatos criados na Inglaterra, entre 1901 e 1920, sessenta e seis foram concedidos a homens de negócios, metade dos quais eram industriais; e a trinta e quatro profissionais liberais; apenas vinte foram concedidos a proprietários de terras (HOBSBAWN, 2008, p. 241).

Um dos efeitos do declínio econômico e das mudanças sociais que atingiram a Grã-Bretanha é indicado logo no Prólogo do livro de Ishiguro, pois após a aquisição da propriedade pelo Sr. Farraday (que havia pertencido à família Darlington durante dois séculos¹¹⁷), Stevens se queixa (indiretamente) da quantidade de pessoas empregadas em Darlington Hall:

Recordando uma época em que eu tinha tido sob meu comando uma equipe de dezessete pessoas, e sabendo como, não muito tempo atrás, uma equipe

¹¹⁶ Para se ter uma vaga idéia dos recursos mobilizados, citamos aqui alguns dados fornecidos pelo historiador: “Os gastos militares britânicos passaram de 32 milhões de libras esterlinas em 1887 a 44,1 milhões em 1898, e a mais de 77 milhões em 1913-14” (HOBSBAWN, 2008, p. 424).

¹¹⁷ A aquisição da propriedade tradicional inglesa por um americano pode ser vista como simbólica, ou seja, como a transferência do poder hegemônico do Império Britânico, agora decadente, para a nova potência militar mundial, os Estados Unidos.

de vinte e oito tinha sido empregada aqui em *Darlington Hall*, a ideia de elaborar um plano de trabalho em equipe através do qual a mesma casa seria cuidada por uma equipe de quatro [pessoas] parecia, para dizer o mínimo, assustadora (ISHIGURO, 1989, p.7).

Compreende-se, assim, a constante e excessiva preocupação do mordomo quanto aos erros cometidos durante a execução das tarefas profissionais. Ele os menciona em mais de uma ocasião: *“I have been responsible for a series of small errors in the carrying out of my duties. To one not accustomed to committing such errors, this development was rather disturbing”* (ISHIGURO, 1989, p. 5); *“A number of small errors have surfaced of late, including that incident last April relating to the silver. Most fortunately, it was not an occasion on which Mr. Farraday had guests, but even so, it was a moment of genuine embarrassment to me”* (ISHIGURO, 1989, p. 139).

O romance de Ishiguro, portanto, ilustra algumas das condições adversas enfrentadas pelos serviçais britânicos. Eles costumavam morar nas próprias casas em que trabalhavam, como é o caso de Stevens. No entanto, as acomodações eram frequentemente precárias: se, outrora, eles sequer possuíam quartos próprios (eram obrigados a dormir no chão de algum aposento da casa, ou na cozinha, que ficava no subsolo), passaram a ser abrigados, igualmente de modo inadequado, nos sótãos e porões das casas de seus empregadores. Em determinado ponto da narrativa, Stevens se recorda de uma visita ao quarto de seu pai (igualmente mordomo):

Fiquei impressionado com a pequenez e o despojamento do quarto. Lembrou-me que minha impressão na época era de ter entrado numa cela de prisão (...) a nudez de suas paredes (...). Eu não conseguia ter certeza até que ponto ele estava corcunda devido à doença, e em que medida devido ao hábito de acomodar-se ao teto extremamente encurvado do quarto (ISHIGURO, 1989, p.64-65).

Como dito anteriormente (cf. p. 55), eram comuns os relacionamentos amorosos entre domésticos – porém, se descobertos, acarretavam demissão imediata. Recordemos Lisa, a criada que foge com outro empregado de *Darlington Hall*, como tantas outras, pelo que podemos inferir do relato de Stevens: *“Ela desapareceu da casa juntamente com o lacaio. Essas coisas são parte da vida para todo mordomo que trabalha numa grande residência. De fato, quanto a esses tipos de escapadas românticas, esta foi uma das mais civilizadas”* (ISHIGURO, 1989, p. 157). Mas na narrativa de *Remains*, o caso mais emblemático com relação a esse assunto é, obviamente, o amor não-consumado entre *Miss Kenton* (a *housekeeper* que se tornou *Mrs. Benn* após se casar; note-se que o narrador continua

referindo-se a ela pelo nome de solteira, mesmo depois de tanto tempo – no caso, 20 anos) e Stevens¹¹⁸. A não ser ao final do livro, quando, após a afirmação de *Mrs. Benn* (“Fico pensando sobre uma vida que eu possa ter tido com o senhor, Sr. Stevens”) o mordomo afirma: “Levei alguns momentos para digerir estas palavras. Suas implicações eram suscetíveis de provocar um certo grau de tristeza dentro de mim. Na verdade – por que não devo admiti-lo? – naquele momento, meu coração estava se partindo ao meio” (ISHIGURO, 1989, p. 239), Stevens não admite explicitamente em momento algum da narrativa seus sentimentos por ela (apesar de podermos perceber isso desde o início, quando o protagonista afirma repetidamente, como se quisesse se justificar, que a viagem de 6 dias é de cunho estritamente profissional, mas foi motivada pela carta de *Miss Kenton*). O estrito código moral e profissional, aliado à tendência *stiff-upper-lip* britânica que o mordomo adota constantemente, não o permite admitir tais sentimentos: “Sempre achei essas ligações [românticas] uma séria ameaça à ordem em uma casa” (ISHIGURO, 1989, p. 53).

Perante a proibição do desenvolvimento de relações amorosas, alguns empregados, ao invés de arriscarem quebrar as regras (e, em consequência, perderem seu emprego e moradia), mantinham consigo (às escondidas, obviamente) material pornográfico e/ou romântico. Num dado episódio da narrativa, Stevens é surpreendido em seu quarto por *Miss Kenton* enquanto lia um romance “açucarado”. Ele se justifica, entretanto, utilizando, como de praxe, o argumento profissional:

Havia uma razão simples para eu ter me acostumado a recorrer a tais obras; era uma forma extremamente eficaz de manter e desenvolver meu comando do idioma Inglês (...). Eu sempre considerei ser meu dever desenvolver um bom sotaque e ter domínio da língua o melhor que pudesse (...). Raramente tinha tempo ou vontade de ler qualquer um desses romances inteiros, mas, que eu soubesse, seus enredos eram invariavelmente absurdos (...). Dito isto, porém, não me importo de confessar hoje – e não vejo nada que me envergonhar com isso – que realmente muitas vezes tive uma espécie de prazer acidental com essas histórias. Talvez eu não reconhecesse isso para mim mesmo naquela época, mas por quê alguém não poderia desfrutar alegremente histórias de damas e cavalheiros que se apaixonam e expressam seus sentimentos um para o outro, muitas vezes utilizando-se das frases mais elegantes? (ISHIGURO, 1989, p.167-168).

¹¹⁸ A famosa adaptação cinematográfica do romance de Ishiguro, de Merchant-Ivory (com Emma Thompson e Anthony Hopkins nos papéis dos respectivos personagens), como não poderia deixar de ser – considerando-se a exigência melodramática para consumo – enfatizou essa relação, em detrimento de outros aspectos mais interessantes do romance que poderiam ter sido melhor explorados.

O processo de reificação dos empregados também é demonstrado em *Remains* pelo fato de que eles estão constantemente atarefados, não lhes sobra muito tempo para elocubrações (lembramos que Stevens escreve suas memórias durante os seis dias de viagem; um dos momentos de “lazer” do protagonista são as xícaras de chocolate quente tomadas em companhia de *Miss Kenton*, durante os quais ambos conversam sobre os acontecimentos do dia – ou seja, principalmente sobre assuntos que dizem respeito à profissão); há, ainda, a tentativa de sufocar as tragédias pessoais, passando rapidamente por cima delas. Apesar de o pai do narrador estar literalmente morrendo, o mordomo considera mais importante cumprir suas tarefas rotineiras e incessantes, mal tendo tempo para ficar ao lado do pai moribundo:

Embora parecesse indesejável deixar meu pai em tal condição, eu realmente não tinha um momento extra sequer (...). Ele estava dormindo nas poucas ocasiões em que tive um momento livre para subir àquele pequeno quarto do sótão. Não tive uma chance de realmente conversar com ele até a segunda noite após o retorno de sua doença (ISHIGURO, 1989, p.96).

Durante dez páginas Ishiguro descreve, para angústia do leitor, a agonia do pai de Stevens, os pedidos de *Miss Kenton* para que o mordomo fosse vê-lo, até que o homem acaba falecendo – sem a presença do filho, que insiste em prosseguir com suas tarefas profissionais: “*Please don’t think me unduly improper in not ascending to see my father in his deceased condition just at this moment. I know my father would have wished me to carry on just now*” (ISHIGURO, 1989, p. 106).

A Stevens não ocorre jamais questionar as ordens do patrão, por mais duvidosas que pareçam (*Lord Darlington*, homem de simpatias nazi-fascistas, pede-lhe que despeça duas empregadas da casa, pelo simples fato de serem judias, e ele o faz sem hesitar, apesar dos protestos indignados de *Miss Kenton*). Ele não parece se perturbar com a quantidade de tarefas que deve executar (nem mesmo agora que a equipe de empregados foi reduzida a quatro, no lugar de vinte e oito), tampouco com a falta de vida social, e nem mesmo com as humilhações que sofre no dia-a-dia. Pelo contrário, tendo como objetivo alcançar os almejados ideais (“*greatness*” através da “*dignity*”), sua devoção aos patrões e ao trabalho é completa, pois Stevens considera as pessoas da classe social hegemônica superiores – segundo esta lógica, servindo a elas, ele próprio estaria contribuindo para um mundo melhor:

The question was not simply one of how well one practised one’s skills, but to what end one did so; each of us harboured the desire to make our own small contribution to the creation of a better world, and saw that, as professionals, the surest means of doing so would be to serve the great

gentlemen of our times in whose hands civilization had been entrusted. A 'great' butler can only be one who can say he has applied his talents to serving a great gentleman – and through the latter, to serving humanity (ISHIGURO, 1989, p. 116-17).

Segundo Terry Eagleton, há aí um sentido de moral, através do qual as classes sociais mais abastadas – sem a necessidade da utilização de força bruta – conseguiram a adesão das classes subordinadas, apesar destas possuírem interesses radicalmente divergentes:

It was on their culture, in the broad sense of values, standards, ideals and a fine quality of living, that the landowning classes had relied for so much of their authority. Their purpose had been to achieve hegemony – to win the loyalty and assent of their underlings by their moral example – rather than simply to rule them by force (...). What secures the allegiance of the lower orders is not simply a set of abstract precepts from on high, but the graceful, well-ordered, socially responsible forms of a whole way of life. It is culture, not coercion, which is the key to sound government (...). Winning people's approval for its values not through abstract argument, but by transforming those values into lived experience (EAGLETON, 2009, p.118).

O sentimento de inferioridade – amplamente difundido pelo sistema capitalista de produção¹¹⁹ – é fundamental para a adesão subjetiva de Stevens à ideologia dominante. Ao ser questionado a respeito de assuntos político-econômicos por um dos convidados de *Lord Darlington*, Sr. Spencer – cuja intenção, além de ridicularizar o narrador-protagonista, era cancelar as posições políticas autoritárias e anti-democráticas adotadas pela Alemanha Hitlerista e pela Itália fascista¹²⁰ –, Stevens, humilhado, admite não saber responder às questões colocadas¹²¹. Ao invés de se rebelar contra tal situação, ou mesmo de questionar as

¹¹⁹ Recordemos que o sistema nazista também se baseava na noção de superioridade/inferioridade – racial, religiosa e cultural – e utilizava tal noção como justificativa racionalizante para o extermínio de milhões.

¹²⁰ Diz Spencer: “Democracy is something for a bygone era. The world's far too complicated a place now for universal suffrage and such like. Germany and Italy have set their houses in order by acting. See what strong leadership can do if it's allowed to act. None of this universal suffrage nonsense there. If your house is on fire, you don't call the household into the drawing room and debate the various options for escape for an hour, do you? The man in the street can't be expected to know enough about politics, economics, world commerce and what have you. And why should he?” (ISHIGURO, 1989, p.197).

¹²¹ Sr. Spencer elaborou as três questões a seguir: 1 - Do you suppose the debt situation regarding America is a significant factor in the present low levels of trade? Or do you suppose this is a red herring and that the abandonment of the gold Standard is at the root of the matter?; 2- Would you say that the currency problem in Europe would be made better or worse if there were to be an arms agreement between the French and the Bolsheviks?; 3- What was M. Laval really intending, by his recent speech on the situation in North Africa? Are you also of the view that it was simply a ruse to scupper the nationalist fringe of his own domestic party? (Ishiguro, 1989, p. 195-196).

razões pelas quais não soube responder a tais perguntas, o mordomo se resigna e repete o argumento de Sr. Spencer ao recordar-se deste episódio:

Of course, it is quite absurd to expect any butler to be in a position to answer authoritatively questions of the sort (...). A butler's duty is to provide good service. It is not to meddle in the great affairs of the nation. The fact is, such great affairs will always be beyond the understanding of those such as you and I, and those of us who wish to make our mark must realize that we best do so by concentrating on what is within our realm; that is to say, by devoting our attention to providing the best possible service to those great gentlemen in whose hands the destiny of civilization truly lies (ISHIGURO, 1989, p. 199).

O filósofo alemão Theodor Adorno, ao avaliar as condições que propiciaram a ascensão dos regimes nazi-fascistas (e seu possível retorno), dissertou a respeito deste assunto. Segundo ele, há uma situação objetiva, material, que impede a emancipação política dos sujeitos. No entanto, perante nosso sentimento de impotência face a tais condições, as pessoas acabam acreditando que a falha é subjetiva, e não tomam providências práticas para que a situação coletiva seja alterada:

A falta de emancipação é convertida em ideologia (...) [e] revela uma flagrante contradição. As pessoas que procuram demonstrar com franqueza a sua própria ingenuidade e imaturidade política sentem-se como sendo sujeitos políticos, aos quais caberia determinar seu próprio destino. Mas deparam com as sólidas barreiras impostas pelas condições vigentes. Como não podem romper essas barreiras mediante o pensamento, acabam atribuindo a si mesmos, ou aos outros, essa impossibilidade real que lhes é imposta (...). A ideologia dominante hoje em dia define que, quanto mais as pessoas estiverem submetidas a contextos objetivos em relação aos quais são impotentes, ou acreditam ser impotentes, tanto mais elas tornarão subjetiva esta impotência. Conforme o ditado de que tudo depende unicamente das pessoas, atribuem às pessoas tudo o que depende das condições objetivas, de tal modo que as condições existentes permanecem intocadas (ADORNO, 1995, p.35-36).

Os trabalhadores – neste caso, os empregados domésticos – constituem a classe de sustentação do sistema econômico vigente na sociedade retratada por Ishiguro. Este trabalho de sustentação, porém, é literalmente invisível, como já vimos – porque os guardiões da “civildade”, os mantenedores da “alta cultura” não podem admitir que seu privilégio se origina na exploração do trabalho alheio. Novamente, é Eagleton quem nos esclarece a respeito deste assunto:

A origem da cultura é trabalho - um fato que a própria cultura tende a suprimir. É como se a cultura se envergonhasse de sua própria origem

humilde, e não pudesse mencioná-la. A cultura é filha do lazer e o lazer é fruto do trabalho. O trabalho dos outros, nem é preciso dizer (...). Um dos segredos mais inefáveis é o trabalho duro que torna toda essa elegância civilizada possível (...). Para esta civilização decente sobreviver, uma verdade menos decorosa deve ser reprimida: o fato de que ela parasita o trabalho suado de milhões de homens e mulheres anônimos, que são excluídos da própria "civilidade" que ajudam a criar (...). O que determina esta sociedade, então, deve necessariamente estar ausente dela, para a ordem social não entrar em colapso (...). O que é eufemístico é essa evasão mais profunda - a maneira em que a civilização é o que é apenas por repudiar as suas próprias raízes materiais. Em certo sentido, isso acalma sua violência subjacente, já que as 'boas maneiras' vêm para abafar e afastar as lutas pelo poder e os interesses materiais. Em outro sentido, no entanto, serve para intensificar a violência, pois a cultura nos oferece modos mais diversificados, bem como formas mais insidiosas de dominar e manipular. E quanto mais cultura houver, mais desejos, objetos de desejo, e, portanto, causas de conflito florescem (...). Quando se tem um excesso de riqueza material, pode-se criar uma cultura que parece autônoma da riqueza, dela desvia os olhos com desdém, e pode ser saboreada como um fim em si mesmo. Você precisa ser extremamente materialista a fim de ser um idealista cultural. É o dinheiro que permite fantasiar (...). A cultura da Europa, para usar um termo de Freud, 'sublima' sua vida material (...). A abundância material que permite a uma minoria privilegiada levar uma vida refinada também envolve uma sociedade aquisitiva e brutalmente competitiva (EAGLETON, 2009, p. 216-218).

O narrador de *The Remains of the Day*, apesar de atingir uma certa epifania amarga quanto à sua vida ao final da história (reconhece as oportunidades amorosas perdidas, as frustrações quanto ao trabalho, e também a própria obediência cega ao patrão de tendências nazistas¹²²) parece não se dar conta disto. Também não percebe – ou talvez não quer perceber, para se consolar – o potencial que tem em alterar o rumo dos eventos. Em suas últimas reflexões, ele demonstra preocupação em redobrar esforços para agradar seu novo patrão, e encerra da seguinte forma:

What is the point in worrying oneself too much about what one could or could not have done to control the course one's life took? Surely it is enough that the likes of you and I at least try to make our small contribution count for something true and worthy. And if some of us are prepared to sacrifice much in life in order to pursue such aspirations, surely that is in itself, whatever the outcome, cause for pride and contentment (ISHIGURO, 1989, p. 244).

Mesmo após uma existência repleta de sofrimentos, abnegações, frustrações e sacrifícios, Stevens exime-se de qualquer ato (e também das vezes em que não agiu), continuando a

¹²² "You see, I trusted. I trusted in his lordship's wisdom. All those years I served him, I trusted I was doing something worthwhile. I can't even say I made my own mistakes" (ISHIGURO, 1989, p. 243).

abandonar seu destino em mãos alheias e se contentando com meras aspirações. Mas sabemos, como Eagleton indica, que

Abandonar o poder pode ser o exercício supremo deste, assim como não intervir na vida de alguém pode mudá-la drasticamente. A ausência pode alterar o curso da história. O presente é em grande parte constituído por aquilo que não aconteceu no passado. O auto-sacrifício geralmente tem um tom subterrâneo agressivo (EAGLETON, 2009, p. 221).

La Règle du Jeu

Um “drama frívolo”¹²³, sobre encontros e desencontros amorosos, uma “comédia de costumes”, “sátira social”, um “filme controverso”, uma “tragédia cômica”, “filme de guerra”, uma “descrição exata da burguesia da época”. Assim como os filmes de Altman, o de Jean Renoir foi e continua sendo definido de diversas formas. Seja como for, é praticamente inconcebível examinar *Gosford Park* sem nele perceber os ecos deste trabalho de Renoir.

Realizado em 1939 – ou seja, à beira da II Guerra Mundial (a Europa estava, nas palavras de Renoir, “dançando sobre um vulcão”¹²⁴) – o filme teve péssima acolhida crítica, foi censurado e banido pelo governo francês. Após a invasão da França pelos nazistas, o diretor buscou asilo nos Estados Unidos.

Renoir afirmou ter se inspirado nos clássicos teatrais franceses (Musset, Molière, Beaumarchais e Marivaux¹²⁵) para a elaboração de sua obra – entretanto, além das diferenças

¹²³ As citações de certos termos e/ou frases neste trecho de nosso trabalho têm como fonte sobretudo os comentários do próprio Jean Renoir e do crítico Alexander Sesonke, que podem ser encontrados no DVD do filme *The Rules of the Game* lançado pela *Criterion Collection*. Há, ainda, um ensaio de Sesonke disponível em <http://www.criterion.com/current/posts/308-the-rules-of-the-game-everyone-has-their-reasons>. Outros ensaios/resenhas consultados a respeito do filme podem ser encontrados nas referências bibliográficas ao final deste trabalho.

¹²⁴ Daladier e Chamberlain haviam tentado estabelecer uma política de apaziguamento, assinando o Acordo de Munique com Hitler e Mussolini em setembro de 1938, que cedia parte do território da Tchecoslováquia à Alemanha. Tal política, entretanto, não foi eficaz: Hitler invadiu a Polônia um ano depois, episódio que marcou o início da II Guerra.

¹²⁵ Octave é personagem da peça teatral *Les caprices de Marianne*, de Alfred de Musset (1810-1857), e Lisette é uma personagem da peça *Le jeu de l'amour et du hasard*, de Pierre C. de Chamblain de Marivaux (1688-1763). Os enredos tratam, respectivamente, de um homem que deseja conquistar uma mulher casada (sendo que Octave funciona como uma espécie de intermediário entre os dois), e de um

em termos de enredo, os meios técnicos cinematográficos, bem sabemos, permitem possibilidades praticamente ilimitadas à elaboração dos materiais sociais e estéticos.

A história começa com o feito do aviador André Jurieu, que fez um vôo solo sobre o Atlântico. Ao ser entrevistado pela imprensa francesa (mais especificamente, pela repórter de uma emissora de rádio) ainda no aeroporto, ao invés de aceitar o papel de herói que lhe cabia no momento e comemorar seu feito, Jurieu, encolerizado e triste por não ter sido saudado pela mulher que ama, comete a indiscrição imperdoável de quebrar uma das regras mais básicas daquela sociedade repleta de convenções: revelar que Christine de la Chesnaye (austriaca), uma mulher casada (com o marquês Robert de la Chesnaye, um rico proprietário de terras judeu), é sua amada. Agora, como o decoro foi rompido, Octave (interpretado pelo próprio Renoir), amigo do pai de Christine e seu protetor, tenta habilmente manobrar as circunstâncias em favor de André, de quem é amigo. Deste modo, convence tanto Christine quanto Robert a convidarem Jurieu para um fim de semana de caça em La Colinière, sua mansão campestre. A amante de Robert, a *socialite* cínica Geneviève de Marras, também estará presente, dentre outros tantos convidados (e empregados, inclusive Lisette, criada de Christine e amante de Octave – mais tarde, ela se tornará também amante de Marceau, caçador ilegal que atuava nos domínios de La Chesnaye e que passará a trabalhar como *footman* em La Colinière –, e Schumacher, *gamekeeper*, marido de Lisette). Eles caçarão e se divertirão numa festa à fantasia, uma *soirée* de música, dança, comes e bebes em honra de Jurieu, que acabará violentamente, com o “assassinato acidental” deste (após diversas reviravoltas, ele é confundido com Octave por vestir o casaco dele, e Christine, encapuzada, é tomada por Lisette – Schumacher e Marceau, após terem sido despedidos, enciumados, decidem matar o presumível amante de Lisette). Assim como os filmes de Altman costumam ter caráter episódico, o de Renoir também tem – portanto, resumir o filme desta forma, em termos de “enredo”, não faz muito sentido.

Visto sob ótica mais rasa, *A regra do jogo* seria um filme exclusivamente sobre padrões e empregados, cuja única preocupação são as intrigas amorosas. Entretanto, há no filme diversas alusões à guerra e à política: o fato de Christine ser austriaca (e o fato de que a atriz que a interpreta ser uma princesa austriaca exilada em decorrência do nazismo) e Robert ser judeu (assim como em *Gosford Park*, percebemos a precariedade do *status* do anfitrião – lá

casal de noivos-arranjados que, por desejar conhecer seus futuros cônjuges, trocam de papel com seus serviçais.

por não ser inglês e por suas origens humildes, e aqui por causa do forte sentimento anti-semita, observável numa cena em que os empregados encontram-se à mesa); as cenas da caça (que, mais do que a matança ritualística e esporte de uma classe social, aludem ao fato de que a Europa naquele momento estava literalmente prestes a explodir – há um choque entre o silêncio do início da sequência e o tiroteio) e do assassinato de Jurieu – e como o assassinato é encoberto por La Chesnaye – são brutais; durante o entretenimento noturno, os convivas, vestidos de tiroleses, cantam um hino ultranacionalista boulangista (o que remete à Alemanha e à questão do território da Alsácia-Lorena); a cena da *Danse Macabre* de Saint-Saëns – com seus esqueletos e a morte rondando – também prenuncia a II Guerra, e assim por diante.

Renoir afirmou que se trata da crítica a uma sociedade podre que “está nos levando à catástrofe”, uma sociedade decadente, “cuja única vantagem é a de não usar máscaras” – é, portanto, um filme sobre uma classe endinheirada, poderosa, e absolutamente hipócrita (o importante é a manutenção das aparências e a estrita observância das regras sociais pré-estabelecidas de acordo com um código de etiqueta), violenta, cruel e irresponsável:

Renoir presents us with a world in which feeling has been replaced by manners and all that remains of civilized values is their external form – a form that will itself soon crumble. Society has become a vast collective lie, and those, like Jurieu, who break its “rules” by telling the truth, come to no good (COOK, 1996, p. 324).

Numa ordem que se encontra precária e em mutação, os bens materiais são a única fonte de segurança para aquela classe (vide o apego de La Chesnaye por sua coleção de bonecas e bugigangas mecânicas (incluindo o megalomaniaco *limonaire*)).

Além das semelhanças temáticas, as semelhanças entre diversas cenas de *A regra do jogo* e *Gosford Park* são imediatamente reconhecíveis: a cena em que os convidados chegam à propriedade campestre, sob chuva; a já mencionada cena da caça; as atitudes dos empregados, que se espelham nas atitudes e ideologias dos patrões; as atividades de passatempo (além da caça, temos bilhar e ping-pong em Renoir, e bilhar e bridge em Altman); a cena de restrição alimentar comunicada ao cozinheiro (o fato de Weissman ser vegetariano, e Madame de la Bruyère, que quer um tipo específico de sal em sua comida); a cena do copo se quebrando quando um personagem pressiona o outro (aqui é Geneviève pressionando o amante La Chesnaye: “*Quand partons-nous??*”; em *Gosford*, Meredith pressionando Sir William a manter seu investimento); os convidados sendo entretidos – a diferença é que em *Gosford*

apenas um dos convidados, Ivor Novello, toca para o restante dos convivas, que se mostram entediados, e aos empregados é vetada não apenas a participação, como também até a observação do entretenimento; já n'*A Regra*, os convidados mostram-se empolgados/exaltados, e tanto eles quanto os anfitriões produzem seu próprio entretenimento (cantam, dançam, se fantasiam) e aos empregados é permitida a apreciação do espetáculo (mesmo que tenham que ficar de pé nas laterais e fundo da sala). Em termos de técnica, Renoir não segue o modelo cinematográfico tradicional, inova: sua câmera se movimenta, há longos *takes* e o uso da profundidade de campo para que o espectador possa estabelecer ligações entre elementos aparentemente díspares; além disso, Renoir utiliza a técnica de distanciamento (Jurieu é abatido como um dos coelhos; os espectadores não simpatizam com ele, não se comovem em termos emocionais catárticos); o fio narrativo é tênue, não há personagem principal e frequentemente há muitas pessoas na mesma cena (como acontece em Altman). Não vamos nos estender acerca da obra de Renoir, mas há farto material disponível para pesquisa (afinal, assim como *Citizen Kane*, de Welles, este filme é considerado um dos maiores da história cinematográfica), e os laços entre Altman e Renoir ficam evidentes¹²⁶.

No caso de Renoir, porém, a recepção ao filme foi bem pior que qualquer reação (tanto por parte de público quanto de crítica) aos filmes de Altman, e as consequências políticas para o diretor ainda piores (dois anos antes, ele já havia realizado outro filme de grande impacto político, *A Grande Ilusão*, declarado “inimigo público cinematográfico número 1” por Goebbels, ministro da Propaganda do III Reich nazista):

Renoir expected *La Règle du Jeu* to be controversial, but he could hardly have anticipated the extremity of the reaction. The film provoked a political riot at its Paris premiere, was cut and re-edited by its distributor from 113 to 80 minutes, and was finally banned in late 1939 by French military censors as “demoralizing”. The Nazis banned it during the Occupation, and Allied bombing destroyed the original negative in 1942. Happily, the integral version of *La Règle du Jeu*, minus one short scene, was reconstructed under Renoir’s supervision by two French film producers in 1956 (...). Renoir, who was on the Nazis’ extermination list because of his leftist politics, was forced to emigrate to the United States (COOK, 1996, p. 324-325).

¹²⁶ Há inclusive quem aponte plágio por parte de Altman, mas não devemos levar tais comentários em consideração.

Capítulo 2 – Cultura

Introdução

Tudo aquilo que separa o homem da natureza. É essencialmente assim que o “pai da psicanálise”, Sigmund Freud, definiu o conceito de cultura:

A palavra “cultura” designa a soma total de realizações e disposições pelas quais a nossa vida se afasta da de nossos antepassados animais, sendo que tais realizações e disposições servem a dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si (FREUD, 2010, p. 87).

A civilização, segundo ele¹²⁷, nasceu da necessidade material (de abrigo e obtenção de comida – *Ananke*) e do amor (Eros). Um dos impulsos primordiais dos seres humanos, o erótico, tem caráter agregador, tende a formar agrupamentos cada vez maiores (indivíduo – casal – família – aldeia – cidade – nação – humanidade). Daí nasceu a necessidade do estabelecimento de regras e leis que garantissem a convivência em grupo; daí nasceram também a união dos indivíduos fracos contra os fortes (seguindo o princípio de que “a união faz a força”), ou seja, a substituição do poder do indivíduo pelo poder da comunidade (passagem da força bruta às leis – e punição, pela força bruta, a quem não as cumpre), bem como a repressão e sublimação/deslocamento dos impulsos egoístas – tornou-se necessário inibi-los, restringi-los e “canalizá-los” para contribuir ao bem comum (e isto é feito não apenas pela educação, como também pelo trabalho); em outras palavras, os instintos egoístas são transformados em sociais. O reconhecimento de interesses comuns levou ao surgimento de vínculos emocionais (identificações) entre os membros de um grupo. Ao longo da história, o homem percebeu maiores vantagens, e sobretudo mais duradouras, no viver em comunidade. Sacrificou, pois, prazer por segurança. No entanto, o impulso agressivo-destrutivo (que por si só não é “mau”) humano jamais é eliminado, sempre vem à tona – às vezes sob forma de agressão interna, outras vezes como hostilidade aos membros que

¹²⁷ Relatamos aqui de modo extremamente simplificado e sucinto algumas das considerações de Freud a respeito da cultura – obviamente o assunto é complexo e o vienense se dedicou a ele nas mais diversas obras, às quais o leitor deverá se remeter caso deseje se debruçar sobre o assunto; deve procurar sobretudo o famoso “O mal-estar na civilização” (algumas traduções preferem intitulá-lo “O mal-estar na cultura”). O texto pode ser encontrado *online* em:

http://cei1011.files.wordpress.com/2010/04/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf

encontram-se fora de seu círculo cultural mais restrito. A humanidade, para Freud, está longe de alcançar o equilíbrio ideal entre os interesses individuais e coletivos, e no equilíbrio entre o refrear/reprimir e o liberar dos instintos eróticos e destrutivos. Para o vienense, a cultura, na configuração que se encontrava nos anos 30, estaria levando o homem à catástrofe: “Talvez o processo de evolução cultural esteja levando à extinção a raça humana” (FREUD, 1974, p. 251).

Raymond Williams, outro teórico cuja obra da vida inteira¹²⁸ foi dedicada ao assunto, aponta que o significado de cultura originalmente vinha associado ao cultivo da terra (cultura de grãos, vegetais, etc.); posteriormente, passou a ter um significado restrito às letras e às artes, ou a ser entendido como um sistema de significados e valores. Ele próprio, porém, estende o conceito de cultura a “todo um modo de vida”, incluindo aí todas as instituições humanas. Neste sentido, na verdade já vínhamos nos debruçando sobre o assunto cultura desde o capítulo anterior. Agora procuraremos identificar os modos como estão delineados os aspectos culturais em *Assassinato em Gosford Park*, tendo em mente que, para Williams, em todo contexto histórico existem formas culturais residuais, dominantes e emergentes.

“Alta” cultura

Se cultura é todo um modo de vida, e em *Gosford Park* há duas classes sociais antagônicas e contrastantes, a partir do momento em que Altman tomou a decisão (política, não somente estética) deliberada de que não haveria cena alguma sem que houvesse algum membro do nível de baixo presente, o diretor deixou bem clara sua tomada de posição¹²⁹. No filme, o excesso aristocrata-burguês é criticado constantemente, sobretudo pela forma como são contrastados, por meio da montagem, os ambientes *above stairs* e *below stairs*. Em Gosford, os habitantes do ambiente *above stairs*, nas palavras do historiador Eric Hobsbawn,

¹²⁸ Cf. *Culture and society; Marxism and Literature; Keywords; The Long Revolution, Resources of Hope*, dentre tantos outros.

¹²⁹ Para o espectador que possa não ter percebido ao assistir o filme, ou não se convença com os argumentos aqui apresentados, o depoimento do produtor Bob Balaban talvez seja suficiente: “He [Altman] said ‘The only thing is, I don’t really like the upper-class too much. How about we just have this take place with all the servants’ ” (ZUCKOFF, 2009, p. 469).

Viviam bastante bem, rodeados de uma profusão de objetos sólidos e enfeitados, envolvidos em grande quantidade de tecidos, podendo permitir-se tudo que consideravam apropriado a pessoas de sua posição social e inapropriado aos seus inferiores, consumindo alimentos e bebidas em quantidades substanciais, provavelmente excessivas (...). Um amplo suprimento de empregados compensava o desconforto e impraticabilidade da casa (...). Essas residências eram o revestimento da máquina do poder. Eram destinadas a demonstrar os recursos e o prestígio de um membro da elite dirigente aos outros membros e às classes inferiores, bem como a organizar o jogo de influências (...). Nessas residências, a vida privada era inseparável da pública, e tinha funções reconhecidas, por assim dizer, diplomáticas, políticas e públicas, cujas exigências tinham precedência sobre os confortos domésticos. É inimaginável que mandassem construir uma grandiosa escadaria pintada com cenas clássicas da mitologia, uma sala de banquetes com pinturas, uma sala de jantar, uma biblioteca e um conjunto de nove salas de recepção, ou mesmo uma ala de empregados para vinte e cinco pessoas, somente para uso familiar. O fidalgo, em sua casa de campo, não podia esquivar-se ao exercício do poder e da influência (HOBBSAWN, 2000, p. 234-36).

Devido ao gosto (e dinheiro, obviamente) das classes privilegiadas e de seus constantes esforços no sentido de diferenciação social, no início do século XX a fabricação de champanhe e a alta costura foram aperfeiçoadas; na verdade, a moda em geral sofreu modificações – agora usavam-se roupas mais flexíveis, práticas e confortáveis em relação aos *corsets* e pesados vestidos vitorianos (atividades esportivas como equitação e caça também demandaram mudanças em termos de vestuário). Foi nesta época que se desenvolveu um estilo de vida citadina boêmio mais glamoroso: frequentar óperas, balés e peças teatrais, bem como restaurantes, cafês, livrarias e cabarés não era apenas sinônimo de lazer, mas índices de *status* e oportunidades para ver e ser visto.

Em termos tecnológicos e científicos, as inovações ocorreram em grande número: a eletricidade passou, em muitos casos, a substituir o gás e o carvão; houve diversos achados em ciências como a física, a sociologia, a psicologia e a medicina; invenções e aprimoramentos nos meios de transporte (automóvel, bicicleta, bonde, avião, metrô, zeppelin) e nos meios de comunicação (antena, rádio, telefone, telegrafia sem fio, fonógrafo e cinematógrafo). Esta época foi marcada, ainda, por movimentos artísticos (na pintura, na arquitetura, na literatura e no recém-inventado cinema) como o impressionismo (1872), a *art nouveau* (precursora da *art déco* e da *Bauhaus*), o cubismo (1907) e o expressionismo (1910), dentre outras tendências.

Apesar de as propriedades em que o filme foi rodado não se localizarem no meio urbano, e sim no campo, isso não quer dizer que as inovações e o requinte ficam excluídos. Pelo contrário, Wrotham Park – onde a maior parte das cenas foi filmada – é “exemplar”. Ao contrário da maioria das propriedades similares no Reino Unido, Wrotham saiu relativamente ileso das mudanças sociais e turbulências político-econômicas – seus entornos originais foram preservados, e ela permanece nas mãos da mesma família até hoje.

O capitão da Marinha (*Admiral*) John Byng adquiriu a propriedade em 1750 e contratou Isaac Ware¹³⁰ em 1754 para conceber a mansão¹³¹. Entretanto, o dono original de Wrotham não pôde usufruí-la por conta da política imperialista britânica¹³², da qual foi vítima: considerado culpado pela perda da ilha de Minorca, foi executado¹³³ no deque do navio HMS Monarque, no porto de Portsmouth, em 1757.

A casa foi ampliada por seus herdeiros (como não tinha filhos, a casa passou a pertencer ao sobrinho mais velho); entretanto, um incêndio destruiu toda a parte interna em 1883 (os equipamentos dos bombeiros não foram suficientes devido à altura da casa). Os objetos de

¹³⁰ Isaac Ware (1704-1766) foi um arquiteto britânico seguidor da estética palladiana (Andrea Palladio foi um arquiteto de renome do Renascimento italiano no século XVII, cujo trabalho se destacou pois se pautava nos princípios da arquitetura clássica (simetria, solidez, beleza, funcionalidade) – as características principais de seus projetos eram: amplas fachadas simétricas, pé direito alto e imponente, frontão inspirado em templos gregos, pórtico, colunas e escadarias; as casas costumavam ser flanqueadas por alas e eram divididas em pavimentos: o primeiro era a área para o uso dos criados, com cozinha e depósitos; no segundo localizavam-se os aposentos principais; no terceiro havia dormitórios e, acima destes, o sótão.

¹³¹ “Ware’s design for Wrotham was published in his influential *A Complete Body of Architecture* (1756). The engravings showed the restrained symmetrical villa enlivened with Rococo touches that can still be seen today: on the entrance front, a pedimented centrepiece with a columned portico flanked by Venetian windows; on the West-facing garden front, a detached, pedimented Ionic portico approached by a pair of curving staircases. Domed octoval pavilions were connected on each side by wings” (MIERS, 2009, p. 209).

¹³² Durante a guerra de Sucessão espanhola, em 1708, Minorca foi invadida pela Marinha Britânica. Em 1756 foi invadida pelos franceses e finalmente, em 1802, foi retomada pela Espanha.

¹³³ Voltaire satirizou o episódio em sua obra *Candide*: “*Dans ce pays-ci, il est bon de tuer de temps en temps un amiral pour encourager les autres*” (“Neste país aqui [Inglaterra] é recomendável matar um capitão da Marinha de tempos em tempos para encorajar os outros”). John Byng havia sido enviado a Minorca para protegê-la dos franceses. Não teve tempo ou recursos para preparar sua expedição adequadamente: tinha poucos homens e uma frota defeituosa. Depois da derrota, Byng foi julgado pela quebra dos Artigos de Guerra, que previam pena capital para oficiais que “did not do their utmost against the enemy, either in battle or pursuit. The court martial acquitted him of personal cowardice and disaffection, and convicted him for not having done his utmost, since he chose not to pursue the superior French fleet”. Até seu oponente francês em Minorca pediu clemência por Byng, em vão (cf. <http://www.leighrayment.com/commons/Rcommons2.htm> e <http://www.wrothampark.com/history.htm>).

maior valor foram salvos a tempo. George Byng (1764 – 1847), dono anterior da casa, era colecionador de arte (assim como seu pai):

Among the paintings is an outstanding collection of Old Masters, including works by Van Dyck, Murillo and Kauffmann. George Byng was a regular visitor to the Paris and London auctions, and he enlarged the collections that his father had established with many treasures, including fine French furniture and Sèvres porcelain (MIERS, 2009, p. 211).

Figura 3 - *“The drawing room contains George Byng’s French furniture, many pieces mounted with Sèvres plaques. The ornamental plasterwork, curtains, mirrors, and upholstery introduced by Moran & Boyd in 1857 were replicated after the fire that destroyed the house in 1883. On the right of the chimneypiece is Murillo’s Rest on the Flight into Egypt” (MIERS, 2009, p. 212).*

Figura 4 - Um dos quadros da sala de Wrotham Park, Repouso na fuga para o Egito, de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), pintor barroco espanhol conhecido por suas obras de cunho religioso (fonte: http://www.oceansbridge.com/paintings/museums/new-hermitage/Murillo_Bartolome_Esteban-ZZZ-Rest_on_the_Flight_into_Egypt.jpg)

Além das pinturas de mestres famosos, a casa também contém inúmeros retratos da família, de autoria de Carpenter¹³⁴, Grant¹³⁵, Sargent¹³⁶ e de László¹³⁷. A impressão que temos é a de que a casa parece um museu, como podemos observar ao longo do filme, e nas fotos a seguir:

¹³⁴ Margaret Carpenter (1793-1872), pintora britânica.

¹³⁵ Sir Francis Grant (1803-1878) foi um pintor escocês que gostava de pintar cenas de caça, mas também retratos da aristocracia e alta burguesia. Foi presidente da *Royal Academy of Arts*, fundada em 1768 por George III.

¹³⁶ John Singer Sargent (1856-1925) foi um pintor nascido em Florença (mas de pais norte-americanos) cujos retratos eram realizados no estilo *grand manner* (“grande estilo”), ou seja, retratos em tamanho natural, de pessoas que se encontram em ambientes que denotam nobreza e sofisticação. Foi influenciado fortemente pela obra do espanhol Diego Velázquez (1599-1660), e pintou retratos de personalidades como Robert Louis Stevenson, Henry James, Joseph Chamberlain e Roosevelt.

¹³⁷ Philip de László (1869-1937): pintor húngaro conhecido por seus retratos da realeza e da aristocracia europeias.

Figura 5 - Quadros de autoria de Sargent e de László no hall da escadaria imperial em Wrotham Park (fonte: livro *The English Country House – from the Archives of Country Life*, de Mary Miers)

Figura 6 - A maior parte dos retratos da sala de jantar de Wrotham Park foi pintada por Grant: “Over the 18th-century chimneypiece in the dining room is the portrait of Field Marshal the 1st Earl of Strafford, flanked by his grandsons” (fonte: livro *The English Country House – from the Archives of Country Life*, de Mary Miers, 2009).

O filme de Altman já se inicia mostrando diversos elementos do modo de vida da classe social abastada: além das fachadas da casa de *Lady Trentham* e dos McCordle, o transporte automobilístico (já mencionamos o custo de um carro comparado ao salário de pessoas que exerciam certas profissões – vide p. 18) e, ainda, o cavalo de *Lady Sylvia*, temos também os

mordomos (um que conduz a patroa da mansão à porta do carro, e outro que conduz os convidados dos carros à porta da mansão de *Sir William*), o *chauffeur* e Mary, que toma chuva apenas para abrir uma garrafa e servir chá. Estes são os primeiros indícios que nos apontam o tipo de classe social ao qual aquelas pessoas pertencem. A câmera vai apontando tudo ao espectador: das dimensões exageradas da propriedade ao consumo conspícuo de bens que conferem *status*: além dos já mencionados retratos e pinturas ricamente emoldurados, vêem-se diversos tipos de vestidos de tecidos finos, estolas de pele, acessórios, joias, armas, comida e bebida; também observamos lareiras de mármore, enormes cortinas, tapeçarias, candelabros, mesas com pratarias, porcelanas finas, diversos tipos de copos de cristal (dispostos segundo as normas de etiqueta, de modo literalmente calculado – numa das cenas, o *footman* George faz a arrumação da mesa de jantar munido de uma régua), abajures, lustres e vasos elegantes, aparadores de madeira folheados a ouro, papéis de parede de diversos tipos decorando cada ambiente, móveis em estilo rococó, estátuas, bustos, relógios e outros objetos decorativos. Uma casa desta magnitude só poderia ser mantida à base de fortunas, e, obviamente, um batalhão de serviçais. Não fossem a indicação do letreiro inicial nos avisando que estamos em 1932 e o automóvel logo na primeira cena, pelo visual da casa e a segregação extrema dos serviçais, poderíamos facilmente nos enganar a respeito do momento histórico da narrativa, pois tais elementos nos parecem anacrônicos¹³⁸.

Além dos objetos de valor (que, diga-se, têm valor apenas quando mostrados ao olhar alheio), outros elementos centrais caracterizam a cultura da classe social dominante, diversos dos quais já comentamos: superficialidade, competição (as irmãs rivalizam entre si), individualismo (*Lady Lavinia* pede ajuda financeira às irmãs, mas elas alegam que nada podem fazer), violência (dos olhares às agressões verbais, passando pelas violências cometidas contra a outra classe social e a violência de fato da caça, do tiro de raspão, do assassinato e da guerra), artificialidade (notem-se as camadas de maquiagem que aplicam, bem como os cremes faciais, além dos cílios postiços e apliques capilares, passando pelos falsos sorrisos e comentários), hipocrisia (o importante é a manutenção das aparências) – há

¹³⁸ O anacronismo, claro, é ainda mais aberrante sabendo que a casa não é cenário construído, e sim real. Como atualmente seria impraticável a manutenção desse estilo de vida, o dono da propriedade aluga-a para a indústria cinematográfica e televisiva (alguns episódios da série *Agatha Christie's Poirot* foram filmados lá) ou para quem se dispuser a realizar eventos ali (Wrotham é muito procurada para cerimônias de casamento). O aluguel custa 6.000 libras diárias (para uso das 9h da manhã às 18h).

uma espécie de civilidade mal-disfarçada nesta classe, corporificada sobretudo nos comentários e na postura de *Lady Trentham*, que poderíamos denominar “grosseria fina”.

Cultura popular

Após nossa breve descrição do ambiente requintado das mansões senhoriais (aqui descrevemos especificamente alguns objetos de Wrotham Park, mas o fenômeno era generalizado em se tratando da classe dominante), pode parecer – e é – paradoxal afirmar que as pessoas que residiam e trabalhavam nestas mesmas casas não tinham acesso à assim chamada alta cultura. Os quadros estão nas paredes e os objetos se multiplicam ali apenas para fins de ostentação; aos empregados restava apenas a “missão” de tirar o pó dessas riquezas culturais.

O filme demonstra que o abismo que os separa da outra classe é grande: não apenas não possuíam uma mansão mobiliada daquela forma ou um carro, como sequer possuíam casa própria, ou meio de transporte próprio; não possuíam animais de estimação (pegam Pip “emprestado”); não lhes era permitido usar adornos ou maquiagem; deviam usar uniformes sóbrios durante o trabalho, e roupas simples e sóbrias mesmo nos momentos de folga (cores chamativas eram proibidas, roupas de certos tipos de tecido também); conforme já descrevemos (cf. p. 52 a 59), eram chamados pelo primeiro nome, pelo nome do patrão ou por um nome genérico (em certas residências, o nome vinha com o cargo – por exemplo, todo mordomo era “James”), viviam em instalações desprovidas de qualquer conforto e muitas vezes eram humilhados, quando não alvo de chacotas, inclusive por parte da imprensa (charges nos jornais) e da indústria cinematográfica (domésticas em papéis cômicos, como no filme *Charlie Chan em Londres*), não tinham tempo livre, sua carga horária era longuíssima, o trabalho era estafante. Não é de se espantar que, após o término da Primeira Guerra, apesar do desemprego (os homens que conseguiram retornar vivos retomaram seus postos de trabalho), tenha havido relutância em retornar ao trabalho doméstico:

The war had widened the job opportunities available to working class women and they found definite hours and a measure of independence more to their liking than the wretched conditions of many places “in service”. The

spread of education, popular journalism, films and radio all opened new horizons for the working classes and contributed to their reluctance to work as servants. The main factor that arrested the decline in the supply of servants was the high unemployment experienced between the wars. Work in somebody else's kitchen was better than no work at all (DAWES, 1973, p. 150).

Aqueles que trabalhavam em outras profissões “could sell their labour without selling their independence. When the factory hand had finished his/her (admittedly long) day they were free to do as they pleased” (DAWES, 1973, p. 151).

Não havia sindicato para esta classe de trabalhadores – nem auxílio desemprego, ou salário mínimo; nem o estabelecimento de horas máximas que poderiam trabalhar por dia, ou inspeção dos lugares onde dormiam, nem fiscalização para garantir que tivessem comida suficiente. As conquistas que a classe trabalhadora conseguiu não beneficiaram os domésticos. Eles eram uma classe marginalizada dentro da classe marginalizada. Apesar de ganharem relativamente bem, se comparado a outras profissões, o *status* social dos domésticos era baixíssimo: eram desprezados inclusive pelos operários:

They were not a politically conscious class. The growth of the working class movement passed them by. Attempts were made to form trade unions of servants but never attracted a large membership. None of them achieved anything worth remembering in improving below stairs' conditions (...). In sheer numbers domestic servants could have formed a powerful union, but they were scattered, had difficulty in attending meetings and were sensitive to pressures from 'upstairs' (DAWES, 1973, p. 150).

Hobsbawn (2000) afirma que três fatos caracterizam a consciência de classe dos trabalhadores: a distinção do trabalho manual (e a desconfiança de quem não suja as mãos), um código moral poderoso baseado em solidariedade, auxílio mútuo e cooperação e a presteza em lutar por tratamento justo.

No filme, há diversos momentos em que a solidariedade e a cooperação (inclusive para com membros da classe social antagônica) se fazem presentes – sempre por parte dos membros da classe trabalhadora, nunca da classe dominante (que se caracteriza pelo individualismo agudo e por uma competitividade manifesta). Dorothy se mostra claramente compadecida de Meredith durante o episódio da geleia; Elsie se compadece de Mabel e lhe cede um lenço (mas o contrário não ocorre: quando Elsie comete a indiscrição durante o jantar, que lhe custa o emprego, ninguém se compadece, e é justamente Mabel e Meredith que têm as reações mais

exacerbadas, rindo sarcasticamente). Logo no começo da narrativa, Elsie, percebendo que se tratava de uma novata, explica pacientemente a Mary que os nomes dos patrões são adotados pelos empregados; pergunta se ela se lembrou de separar as joias para aquela mesma noite, e ainda explica como deve proceder nas próximas vezes; também se oferece para acompanhá-la à lavanderia sabendo que Mary havia sofrido o ataque de Henry e poderia estar receosa; Mary, por sua vez, em determinado momento lhe empresta grampos de cabelo, além de levar uma xícara de chá quente ao motorista que se encontra exposto ao frio; tanto Lewis quanto Probert perguntam a Elsie, em ocasiões diferentes, se tudo está correndo bem (certamente prontos a auxiliá-la como pudessem caso a resposta fosse negativa); Arthur, observando a inabilidade de Denton no momento de polir sapatos, dá a dica de colocar a fôrma de madeira dentro, pois tal procedimento facilitaria a tarefa; Robert se oferece a Jennings para se encumbir de mais um hóspede; George alerta Denton de que ele não deveria estar na sala de jantar; nem George nem a Sra. Croft delatam as aventuras sexuais de Bertha; a Sra. Wilson, ao perceber Jennings alcoolizado, age prontamente, carregando-o para que ninguém o veja naquele estado lamentável e ele não seja demitido; apesar das diferenças de opinião entre elas, e contrariando completamente a percepção de *Lady Sylvia* (baseada como é na competitividade da própria classe social à qual pertence), há enorme cumplicidade entre as irmãs Croft e Wilson, como demonstrado na sequência final do filme. Em suma, as relações entre os empregados são marcadas pela coesão, união e ajuda mútua. Ao mesmo tempo, porém, quando Elsie é despedida, os empregados se limitam a fofocar a respeito do episódio (até com um tom de excitação) e nada fazem a respeito, a não ser comentar indignadamente que ela serviu naquela casa durante muito tempo, e que isso deveria significar alguma coisa para os patrões. Eles não se mobilizam coletivamente em sinal de protesto ou solidariedade – provavelmente devido ao medo de perderem seus próprios empregos:

O que se chama de ‘participação oportunista’ era antes de mais nada prático: perceber antes de tudo a sua própria vantagem para não se prejudicar. O silêncio sob o terror era apenas a consequência disto. A frieza da mônada social constituía, enquanto indiferença frente ao destino do outro, o pressuposto para que apenas alguns raros se mobilizassem. Os algozes sabem disso, e precisam se assegurar disso (ADORNO, 1995, p. 134)¹³⁹.

¹³⁹ O comentário de Adorno se refere à imobilidade e silêncio das pessoas durante o III Reich. Mas não é assim que tendemos a nos comportar na sociedade capitalista? Por medo de retaliação, e para nos protegermos (e protegermos nossos empregos), muitas vezes deixamos de agir, ou sequer de falar/denunciar.

Retornando ao tópico da exploração da classe doméstica – acerca deste assunto o roteirista Julian Fellowes declarou:

It has always seemed to me bogus to suggest that every servant was a pitiful and tormented creature, ruthlessly exploited by the moneyed classes. Obviously, if this had been the case, the system would not have lasted for thousands of years. The servants had to be complicit for it all to work (...) even the renaming of servants was endorsed by their fellows (roteiro do filme *Gosford Park*, ALTMAN; FELLOWES, 2002, p. 169-170).

A visão que Fellowes expõe é, obviamente (e, talvez, convenientemente, considerando-se sua futura nomeação ao pariato britânico¹⁴⁰), incompleta. Se podemos verificar, de fato, a adesão subjetiva dos empregados, também verificamos que tal adesão não é total, depende das circunstâncias e varia conforme o grau de hierarquia profissional e, ainda, de acordo com as gerações. Além disso, a afirmação de Fellowes é simplista na medida em que não leva em conta nem a falta de oportunidades da classe social à qual não pertence, e tampouco os mecanismos de cooptação da classe trabalhadora, sobretudo os ideológicos – mencionamos, no capítulo 1, as ideologias do amor, da sorte e do esforço individual; escrevemos sobre algumas outras ao comentar a obra *The remains of the day* (cf. p. 65 a 75), e em breve discorreremos sobre as da indústria cultural.

Numa carta endereçada a Frank Dawes, uma ex-doméstica chamada Elsie Raum escreveu (já nos anos 70): “At the risk of being called old-fashioned – we all had our place and we knew it, and as a result the world seemed a happier place” (DAWES, 1973, p. 30). Haveria, então, um desejo coletivo por uma estrutura de classes mais visível, onde se consiga detectar mais facilmente os antagonismos, nomeá-los e localizá-los com precisão, como apontou o teórico Fredric Jameson (em “Reificação e utopia na cultura de massa”)? Ou seria uma questão de organização e estabilidade, sentimento de “segurança” que esse tipo de sociedade oferece? O alemão Thomas Koebner parece ser dessa opinião: “Será que este reflexo de uma vida firmemente estruturada exerce ainda alguma atração, apesar de toda a anarquia? Os rituais incorporam uma ordenação de mundo mais estável” (KOEbNER, 2005, p. 61).

Seja como for, a adesão subjetiva a ideologias contrárias a seus próprios interesses é uma das características apontadas pelo filme; afinal, assim como os membros da classe dominante, os

¹⁴⁰ Em 12 de janeiro de 2011 ele se tornou par vitalício: foi agraciado com o título de barão, e por isso agora é conhecido como *The Right Honourable Julian Fellowes*, ou *The Lord of West Stafford*, tornando-se membro da Câmara dos Lordes (nos bancos conservadores, é claro).

da classe trabalhadora também seguem (alguns inclusive apoiam fervorosamente) rituais, convenções e hierarquias: chamam-se pelos nomes dos patrões e sentam-se à mesa seguindo a ordem de precedência; tudo tem hora e local certos para acontecer (inclusive a refeição é “cronometrada”), e cada um deve estar em seu respectivo lugar; reproduzem as ideologias dos patrões (“*There’s nothing wrong with the Commander, he’s just been a bit unfortunate, that’s all*”; “*A lady without a maid has lost her self-respect. Lady Lavinia calls it ‘giving in’*”) e seus preconceitos (“*Cheap dress, wrong shoes, I’m making bricks without straw*”; “*I hate machine-made lace, they’re twice the work and they never look as good*”). Além disso, alguns admiram os patrões e lhes conferem importância excessiva (“*Look at poor old Lewis. If her own mother had a heart attack, she’d think it was less important than one of Lady Sylvia’s farts*”).

Indústria cultural

Outro aspecto central que notamos em *Assassinato em Gosford Park* foi a influência marcante da indústria cultural sobre ambas as classes sociais (mas de maior apelo popular). A atuação dos meios de comunicação de massa sobre todas as camadas da população (mundial, não apenas britânica) causa uma espécie de ruptura naquela ordem sócio-econômica, alterando-a:

It had already been estimated in 1917, when there were well over 3000 cinemas in the country, that about half the population went to the cinema once a week. The number of cinemas rose to nearly 5000 in 1939 and many of these could accommodate over 4000 people. The cheapest seats costing no more than sixpence. By then some 20 million tickets were being sold every week. Every large town had several cinemas. The influence of the cinema was pervasive. According to the *New Survey of London Life and Labour*, it could be traced not only ‘in the clothes and appearance of the women’ but also ‘in the furnishings of their houses’: “Girls copy the fashion of their favourite film star...In all classes of society they wear ‘Garbo’ coats and wave their hair à la Norma Shearer or Lilian Harvey. It is impossible to measure the effect the films must have on the outlook and habits of the people...Certainly today the cinema is *par excellence* the people’s amusement” (HIBBERT, 1987, p. 677).

O público se vê (ou gostaria de se ver) refletido na cultura. A imitação das estrelas de cinema ia para além dos estilos de roupa e cabelos: os tratamentos de beleza faciais e as maquiagens

faziam igual sucesso; agora também fumava-se muito mais, pois era um ato glamouroso; além disso, o culto aos astros¹⁴¹ incentivou uma outra ambição – a de se tornar igualmente astro:

ARTHUR

Are these Mr. Novello's shoes?

HENRY

Yes.

ARTHUR

Do you really live in Hollywood?

HENRY

I do.

ARTHUR

Hmm. How did you get there? I mean, where did you start from?

HENRY

What else do you think? Scotland.

ARTHUR

Were you always in service? Did you ever think of trying to get into films while you were there? Hmm? I wanted to be an actor once when I was little.

O almejar se tornar famoso poderia ser interpretado como o almejar de uma outra realidade: o indivíduo passaria da penúria e do sacrifício laborioso (e sem reconhecimento) para uma vida ociosa, rica em bens materiais, enfim, uma realidade em que seus atos importassem e fossem notados por alguém, em que fossem reconhecidos. O problema: o tornar-se celebridade é uma solução individual, que deixaria intactas as relações de produção penosas que o indivíduo abandonou para trás, mas na qual os membros de sua classe permaneceriam. De toda forma, Arthur afirma ter abandonado o sonho (infantil); agora, ao invés de querer ser uma estrela, ele se contenta em fetichizar os sapatos de uma!

A presença de Novello e de Weissman causam verdadeiro burburinho entre os empregados de *Gosford Park*. Se bem que o interesse em Ivor parece em muitos momentos ser também um “interesse por procuração”: afinal, ele conhecia a estrela da época. Apesar de Greta Garbo ser sueca, por ter sido “absorvida” pela indústria cultural predominantemente norte-americana (e que tinha a tendência de estandardizar todos os seus produtos – fossem eles filmes ou atores),

¹⁴¹ “O fascismo é caracterizado como culto coletivo e espetáculo de retórica e encenação grandiosas. [Há no fascismo] extrema preocupação com a imagem de si. Nestes termos, o fascismo se mostra como rito narcísico, gêmeo do *star system*” (MARTINS, 1994, p. 71).

era considerada parte integrante da cultura norte-americana (*"I only cut it out for Garbo. I prefer the American stars, I think they've got more oomph"*); cultura esta que trouxe ar fresco para aquele antigo e rançoso sistema cultural tradicional e conservador britânico:

Many British working-class people welcomed American culture (...). It was a welcome alternative to dominant local cultural patterns and restrictions (...). The irony was that what came free and easy and accessible was a planned operation by a distant and invisible authority – the American corporations. But in local and immediate terms, this did not at first greatly matter; a choice was being exercised, here and now (...). The choice which is offered is a choice only within a repetitive dimension. The real motive, of course, is profit (WILLIAMS, 2003, p. 136 e 145).

Figura 7 - Elsie e seus recortes de revista

Entretanto, não foi apenas o cinema que despontou na época em questão. Outro meio de comunicação de massa, o rádio, teve papel preponderante na paisagem sócio-política e econômica:

The cheap radio receiver was especially welcomed by all those who had least social opportunities of other kinds; who lacked independent mobility or access to the previously diverse places of entertainment and information (WILLIAMS, 2003, p. 21).

Devido à crise econômica aguda, a Grã-Bretanha viu crescer exponencialmente o número de aparelhos receptores ¹⁴². Em *Gosford Park* este meio de comunicação ¹⁴³ é figurado discretamente, numa cena em que os empregados estão reunidos no *servants' hall*. Uns tomam chá, outros conversam (o policial Dexter, momentaneamente livre das tarefas de investigação, conta seus ossos do ofício macabro-sensacionalistas a Sarah: “*They were fishin' parts of her body out the Thames from Richmond to Rotherhithe. No head. No hands. Unfortunately, the body had no distinguishing marks.*”), alguns executam pequenas tarefas... enquanto isso, ao fundo se ouve uma canção.¹⁴⁴ Também se ouve uma canção executada ao gramofone, outra novidade técnica, durante o almoço após a caça, na rotunda.

Figura 8 – Lady Sylvia lendo a revista *Country Life*

Outros veículos de comunicação, muito mais tradicionais, também tiveram seu auge (até então) durante o período entre-guerras:

¹⁴² “When money is scarce for the theatre or the talkies, then the joys of the armchair and the book are discovered (...). Similarly, the largest increase in radio licences was between March 1930 and March 1931; by November 1932 the BBC had acquired its five-millionth licence holder” (MCALEER, 1992, p. 57).

¹⁴³ Altman já havia exposto suas visões acerca do rádio no filme *Thieves like Us* (cujo título em português é *Renegados até a última rajada*), de 1974, e viria a destacá-lo novamente em seu último filme, *A Prairie Home Companion (A Última noite)*, de 2006.

¹⁴⁴ Intitulada *The way it's meant to be*, é uma das poucas canções não-instrumentais da trilha sonora de *Gosford Park* (na verdade, excetuando-se as músicas de Ivor Novello, interpretadas por Jeremy Northam, esta é uma das duas canções com conteúdo lírico). Parte da letra pode ser vista no Anexo E, à p. 191.

Certainly far more books, newspapers and magazines were published per capita than ever before. Nearly 15.000 books were published in 1939 compared with just over 8.500 in 1914; and almost 27 million books were sold in 1939, over three times as many as had been sold ten years before. In the same period borrowings from public libraries increased at an even greater rate, from about 85 million in 1924 to more than 247 million in 1939 (HIBBERT, 1987, p. 678).

A popularidade destes meios, ao contrário da do cinema, não era restrita a apenas uma classe – no filme, vemos *Lady Trentham* com uma revista *Vogue*¹⁴⁵ em seu quarto; Probert é “pego em flagrante” por *Sir William* na biblioteca lendo o jornal *The Times*¹⁴⁶ (“*I beg your pardon, sir. I thought I'd just take the Times up with me in case you'd like to read it when you're dressing.*”); *Lady Sylvia* folheia a revista *Country Life*¹⁴⁷ na sala; já Robert e Mary estão sempre acompanhados por seus respectivos livros quando têm algum momento de pausa no trabalho; à mesa do café da manhã, Stockbridge, Blonde e Nesbitt lêem enquanto comem e/ou fumam. Dentre os recortes de Elsie colados na parede do quarto, vemos estampadas capas da

¹⁴⁵ “Vogue magazine has influenced American society for over a hundred years. The magazine has evolved to reflect modern women. Vogue has gone through many changes and has created a market for women’s magazines. Originally, Vogue was more of a high society paper than a mass marketed magazine. Vogue was founded in 1892 by Arthur Baldwin Turnure. Turnure’s original vision was to be a social gazette for New York’s elite. Turnure’s investors for Vogue included the Vanderbilts, A.M Dodge, William Jay, and Marion Stuyvesant Fish. Turnure hired a staff with a higher socialite status rather than a staff with literary talent. Socialite Josephine Redding was the magazine’s first editor. By all accounts, Redding seemed less worried about fashion and more passionate about animal rights. Vogue was a weekly journal that aimed to appeal to only high society women and gentlemen. Originally men’s sports were chronicled in the magazine. Fashion was not the focus. Rather, the focus was the traditions of high society; fashion was only mentioned when talking about what was appropriate to wear to an occasion. Vogue had articles reviewing plays, books, music, and discussions of the societal etiquettes of the time. Two regular articles were called “As Seen by Him” and “Of Interest to Her.” “As Seen by Him” was particularly snobbish with articles like “A Word about the Treatment of Servants”. The staff also included “Society Snapshots” which were features of their friends and socialite acquaintances (...). The British edition of Vogue has been published since the autumn of 1916” (disponível em: <http://students.cis.uab.edu/juli305/finalpaper.html>)

¹⁴⁶ “*The Times* was founded by publisher John Walter on 1 January 1785 as *The Daily Universal Register*, with Walter in the role of editor. Walter changed the title after 940 editions on 1 January 1788 to *The Times*. In 1803, Walter handed ownership and editorship to his son of the same name. Walter senior had spent sixteen months in for libel printed in *The Times*, but his pioneering efforts to obtain Continental news, especially from France, helped build the paper's reputation among policy makers and financiers” (disponível em: <http://www.thetimes.co.uk/tto/opinion/columnists/williamreesmogg/article2041842.ece>)

¹⁴⁷ “The magazine was founded in 1897 by Edward Hudson, friend of Gertrude Jekyll and patron of Edwin Lutyens. Since its inception, every issue of the magazine has featured an article on a country house. This series has grown over more than 100 years and the library forms a remarkable record of some of the most important and beautiful houses, interiors and gardens in Britain and abroad” (disponível em: <http://www.countrylifeimages.co.uk/AboutUs.aspx>)

revista *Picture Show*¹⁴⁸. Num determinado momento do filme, já havendo lido todas as revistas disponíveis, a *housemaid* pede a George que lhe traga qualquer revista da biblioteca, “mesmo que seja *Horse & Hound*”¹⁴⁹.

Figura 9 – Robert Parks: um trabalhador que lê

Em se tratando de livros, conforme mencionado no capítulo 1, um dos gêneros literários mais populares da época, juntamente com os *best-sellers* “água-com-açúcar” era, justamente, o romance detetivesco:

Interest in romantic and detective fiction remained high (...). The reception given by all classes to detective fiction was unusual and intriguing. C. Day Lewis, a prolific detective writer as ‘Nicholas Blake’, claimed that all

¹⁴⁸ “Owned and published by Odhams press. It ran from the early 1910's to mid 1960. In 1939 it merged with Film Pictorial. These magazines can be seen at www.filmpictorial.com The magazine went through a number of formats” (disponível em: <http://www.pictureshowmagazine.com/AboutUs.htm#History>)

¹⁴⁹ “The oldest equestrian magazine in the UK, *Horse & Hound* is a weekly magazine, first published in 1884. The magazine contains horse industry news, reports from equestrian events, veterinary advice about caring for horses, and horses for sale. Fox hunting has always been an important topic for the magazine, as are the sports of eventing, dressage, show jumping, horse racing, showing, carriage driving and endurance riding. The magazine includes commentaries from top riders and trainers. Among the major annual equestrian events reported by *Horse & Hound* are Badminton Horse Trials, Burghley Horse Trials, The Horse of the Year Show and the London International Horse Show at Olympia” (disponível em: <http://www.horseandhound.co.uk/>)

classes and political views ‘join hands over a corpse. One touch of bloodshed, it seems, makes the whole world kin’ (MCALEER, 1992, p. 80).

*

Se considerarmos, como Adorno (no famoso “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação cultural das massas”), que tudo o que a indústria cultural produz não passa de lixo, estaremos compactuando com a perpetuação do lixo cultural, pois esse tipo de postura é elitista, no sentido de que tudo o que não se inclui nos termos da “alta” cultura não presta, e também porque os meios de comunicação de massa, pela amplitude de seu alcance, são a forma mais democrática de desenvolvimento técnico, até hoje. Não podemos nos deixar levar pela ideia de determinismo tecnológico, pois não há nada na tecnologia dos veículos supracitados (acrescidos, atualmente, pela televisão, internet, aparelhos de DVD, CDs, blu-ray, iPhones, iPads, e todo tipo de “bugiganga” eletrônica recente) que seja inerentemente progressista ou regressivo. O importante é o uso que se faz das tecnologias, os conteúdos veiculados (é importante pensarmos em quem veicula, o que se veicula, para quem e com quais objetivos) e as interações sociais modificadas por e resultantes dessas tecnologias. Afinal, como afirmou Brecht em 1927 a respeito do rádio,

[There’s] an enormous overrating of all things and systems which promise ‘possibilities’. No one bothers with results. They just stick to the possibilities. The results [of the radio] are shameful, its possibilities are ‘boundless’. Hence, it is a ‘good thing’. It is a very bad thing (...). I strongly wish that after their invention [of radio] the bourgeoisie would make a further invention that enables us to fix for all time what it communicates. Later generations would then have the opportunity to marvel how a certain caste was able to tell the whole planet what it had to say and at the same time how it enabled the planet to see that it had nothing to say (Brecht in SILBERMAN, 2001, p. 37-38).

Figura 10 – *Nesbitt, Stockbridge e Blond lendo jornais à mesa do café da manhã*

Indústria cinematográfica

Segundo o crítico Anatol Rosenfeld, as condições de existência do cinema foram a ascensão da burguesia (pois a invenção da fotografia, pré-condição essencial ao cinema, “correspondeu a uma profunda aspiração da burguesia, desejosa de manifestar a sua importância recém-conquistada” mas que não podia “recorrer a grandes pintores, como a aristocracia, devido aos seus recursos inicialmente limitados e à aversão de dissipar dinheiro para obras de arte”¹⁵⁰) e o desenvolvimento capitalista:

O sistema que criara as grandes aglomerações populares e, ao progredir, lhes dera algumas horas diárias de ócio, produziu também o espetáculo barato, pleno de maravilhosos poderes, para distrair essas mesmas massas e para organizar-lhes convenientemente as horas de lazer; à atividade manual padronizada e controlada tinha de associar-se uma atividade espiritual igualmente padronizada e controlada. O cinema mostrou ser um meio eficiente para a infiltração da Grande Empresa na própria alma do povo, já que não havia mais a opor-se-lhe um palco popular à maneira do teatro ateniense, romano, medieval, ibérico ou elisabethano, teatro acessível aos bolsos da grande massa; e levando-se em conta ainda que os circos não poderiam oferecer a ubiquidade e o controle intelectual do cinema (ROSENFELD, 2002, p. 64-65).

Inicialmente, o cinema foi visto como novidade tecnológica notável: o “novo invento era conversa obrigatória nos salões e nenhuma pessoa ‘chique’ poderia deixar de ver o milagre”¹⁵¹. Entretanto, exaurida a excitação inicial por parte das elites selecionadas a assistirem as primeiras sessões fechadas, o cinema passou a ser sobretudo popular:

Dado o diminuto repertório de filmes, no começo afigurava-se rendosa somente a exploração ambulante, pois a exibição em salas fixas, em face de uma procura ainda pouco desenvolvida, exigia grande variedade de programas. Essa freqüente variação, porém, não era possível, primeiro tendo em vista a produção quase inexistente, e depois porque os primeiros exibidores tinham de comprar os filmes. Tornando-se ambulante, o explorador podia exhibir um pequeno estoque de fitas até gastá-las, obtendo com numerosas sessões diárias, de quinze a vinte minutos cada uma, lucros razoáveis, não obstante os ínfimos preços de entrada e as pequenas salas de quarenta a cem cadeiras. Evidentemente, o exibidor ambulante procurava os lugares mais receptivos, instalando o seu projetor em feiras, parques de diversões, quermesses ou apresentando a sua mercadoria em festas de beneficência e onde quer que houvesse afluência popular (ROSENFELD, 2002, p.67).

¹⁵⁰ Cf. p. 63 de ROSENFELD (2002), A. *Cinema: arte & indústria*.

¹⁵¹ Op. Cit. p. 66.

Apesar do pioneirismo europeu nesta área, devido à I Guerra Mundial, e à capacidade de seu mercado interno, os Estados Unidos despontaram como o grande líder da indústria, mas, segundo Rosenfeld, apenas estes fatores econômicos não explicam o estrondoso sucesso da indústria cinematográfica norte-americana:

A vitória do filme americano no mercado mundial no início da terceira década (1922-1925) é resultado principalmente de fatores econômicos irresistíveis. Mas os fatores econômicos, por si só, não teriam sido suficientes para conquistar o mercado europeu se, à ascensão material, não tivesse correspondido um grande sucesso no domínio da linguagem cinematográfica, progresso que tornaria o produto americano não só aceitável mas também fascinante e sedutor (ROSENFELD, 2002, p.177).

Vimos, no primeiro capítulo, que no período entre-guerras a hierárquica ordem social britânica, apesar de ainda rígida, se encontrava em flagrante processo de mutação. O entendimento de tal conjuntura se complica ainda mais ao levarmos em consideração os três representantes da indústria cultural, figuras dissonantes postas na narrativa filmica.

Dentre os convidados de *Sir William McCordle*, dois deles são considerados “forasteiros” no meio social do andar de cima: o galês Ivor Novello e o norte-americano Morris Weissman. Chegam juntos, no mesmo carro, acompanhados por um terceiro homem, Henry Denton (presumivelmente escocês), que se unirá ao grupo dos empregados.

O produtor

O crime em si, bem como as citações de Agatha Christie e Conan Doyle, não são os únicos aspectos de *Gosford Park* relacionados às histórias de detetive. Morris Weissman (interpretado pelo próprio produtor de *Gosford*, Bob Balaban) é um produtor cinematográfico de Hollywood. Devido ao fato de ser norte-americano, é considerado “exótico”¹⁵². Tenta, durante as longas conversas telefônicas com o estúdio, explicar como funcionava o sistema de trabalho doméstico inglês: “Eles não falam. Os mordomos e as empregadas ficam de pé, parados. Só observando. Digo, eles servem, eles fazem coisas (...). Não, o *valet* não é o

¹⁵² “*Who’s the funny little American?*”; “*I didn’t expect anything half as exotic*”; “*He’s an American. They do things differently there*”; “*William thinks all Americans sleep with guns under their pillows*”; “*He doesn’t eat meat? I think he’s very full of himself!*” – são falas referentes a Weissman ao longo do filme.

mordomo. Não...tem um mordomo só, e tem vários *valets* circulando por todo lado”. Apesar da comicidade, a fala de Weissman contém algumas verdades históricas a respeito dos empregados domésticos – verdades estas que Altman denunciou criticamente em *Gosford Park*, mas que em *Charlie Chan*, como na maioria dos filmes hollywoodianos, estarão figuradas como mercadoria exótica ou cômica, pelo que podemos inferir das falas de Weissman. Nestes filmes, a classe dominante costumava ser exaltada, como esclarece Rosenfeld:

O ambiente pobre desaparece paulatinamente do filme americano, de tal modo que o mundo se admira pela demonstração, através de um ou outro filme mais realista, de que existe uma classe operária, e vivendo na miséria, nos Estados Unidos. É que os produtores se convencem, aos poucos, de que uma boa parte do público se interessa mais pelos problemas dos bem-situados, problemas geralmente fúteis que distraem e divertem. Doravante, a função principal do filme americano não será mais a de interpretar a realidade, de abordá-la com maior ou menor honestidade, mas sim a de desviar a atenção do público dos problemas reais (ROSENFELD, 2002, p.180).

Weissman é uma personagem retratada com bastante humor: passa boa parte do tempo realizando e recebendo ligações do estúdio na Califórnia, discutindo em tom de voz exaltado a respeito das re-estruturações de roteiro e sobre os atores que devem ser escalados (ou não) para o filme que produzirá¹⁵³. Seus comentários ao telefone revelam que vê os Britânicos com uma boa dose de excentricidade/estereótipo¹⁵⁴.

Na verdade, Morris não foi convidado por *Sir* William. Foi graças à amizade com Ivor Novello¹⁵⁵ que conseguiu obter a oportunidade de se tornar hóspede em Gosford Park. Seu intuito é observar os costumes britânicos para a realização de um novo trabalho: “Como eu estava na Inglaterra, pensei em fazer um pouco de pesquisa sobre a vida no campo. E Ivor foi gentil em me proporcionar isso”.

¹⁵³ “I’m looking for a kind of realistic Charlie Chan movie (...). Charlie Chan in is London. He’s not in California. They’re talking to me about rewrites” e “Listen, you tell Sheehan I think Clara Bow is a really nice person, and she’s not coming within ten miles of my picture. I don’t want her in the fucking movie”.

¹⁵⁴ Duas das falas cômicas de Weissman: “Essas pessoas aqui são meio altas, e não falam muito. E eles têm a porra do sotaque britânico, certo? Eles falam como se fossem da Inglaterra.”; “E a Claudette Colbert? Ela é Britânica, não é? Ela é, tipo, afetada, ou ela é Britânica?”

¹⁵⁵ Única personagem do filme baseada numa figura histórica real. Discorreremos a respeito dele mais adiante.

O filme do personagem-produtor – intitulado *Charlie Chan em Londres* – é, nas palavras dele próprio, “uma história de detetive. A maior parte se passa numa *shooting party* numa casa de campo, como esta aqui, na verdade. Um assassinato no meio da noite. Muitos convidados passando o fim de semana. Todos são suspeitos. Esse tipo de coisa”.¹⁵⁶

Quanto a Weissman, o roteirista do filme declarou:

Because of the theme of popular culture versus the aristocracy, it felt right for this outsider to be a film-maker from Hollywood. By making him Jewish, which many of the first producers were, it would be possible to introduce a faint strain of anti-Semitism into *Gosford Park*. Deliberately, this is implied – Lady Trentham’s decoiling from Weissman’s greeting on the road; Lord Stockbridge’s awkward reception of Weissman’s name; Sylvia’s dismissal of him to Thompson and Louisa’s patronizing “Who’s the funny little American?”. Nobody befriends him. He’s treated with a fore-runner of the cold indifference that would greet the stories coming out of Nazi Germany (roteiro de *Gosford Park*, ALTMAN; FELLOWES, 2002, p.170-171).

Talvez a intenção de Fellowes tenha sido introduzir o tema do anti-semitismo no filme; entretanto, mais do que o modo como os personagens percebem Weissman, a ênfase parece recair tanto no fato de ele ser um americano – ou melhor, representante da indústria cultural –, como também no modo como Weissman age e vê os outros. Ele passa o tempo todo ao telefone, é um homem de negócios completamente alienado, e parece quase um alienígena ao observar os costumes britânicos, como se estivesse observando animais num zoológico. Tal impressão é confirmada quando ouvimos o que tem a dizer ao telefone.

Descobrimos, graças ao *close-up* na etiqueta da calça de Henry (durante a cena de tentativa de estupro a Mary) e à referência de Weissman a Sheehan¹⁵⁷, que ambos trabalhavam para os

¹⁵⁶ O filme *Charlie Chan in London* existe realmente. Foi lançado em 1934 pelos estúdios Fox (Altman aponta sutilmente sobre o fato de o *valet* do Sr. Weissman, Henry Denton, ser um ator da Fox quando a câmera dá um *zoom* na etiqueta da calça dele durante a cena da tentativa de estupro a Mary) e dirigido por Eugene Forde. Nessa história, o detetive Charlie Chan é contratado para re-investigar um caso de assassinato pelo qual um homem foi acusado e condenado à morte. Chan deve descobrir o real assassino antes que a sentença (injusta) seja executada. Para tanto, diversos suspeitos em potencial são reunidos na mansão na qual o assassinato foi cometido. Esta foi uma das mais de cinquenta adaptações cinematográficas baseadas nas obras de Earl D. Biggers (1884-1933), escritor norte-americano que criou o detetive chinês radicado em Honolulu. Tanto a pronúncia e a forma gramatical do falar de Chan, quanto a forma (cômica) como os empregados são figurados no filme, e o fato de Hollywood utilizar um ator sueco para fazer o papel de um chinês são índices do modo que a indústria cultural lida(va) com materiais não-americanos.

¹⁵⁷ Winfield Sheehan (1883-1945) era executivo de companhias cinematográficas. Foi responsável pela produção da *Fox Film Corporation* nas décadas de 1920 e 1930. Ele era o vice-presidente e chefe de produção do estúdio até 1935, quando houve a fusão com a Twentieth-Century. Eis um excerto da revista *Time* de julho daquele ano noticiando as mudanças: “Two months ago when Producers Darryl Zanuck and Joseph Schenck took their lively Twentieth Century Pictures away from United Artists to

estúdios Fox¹⁵⁸. Em suas negociações telefônicas, Weissman cita diversos nomes conhecidos à época: Una Merkel¹⁵⁹, Alan Mowbray¹⁶⁰, Ray Milland¹⁶¹, Claudette Colbert¹⁶², Clara Bow¹⁶³ e Warner [Oland]¹⁶⁴.

merge with Fox, where Winfield Sheehan has been vice president in charge of production since 1926, it was immediately clear that an amicable settlement of major proportions was at hand. Last week it arrived. After chats with Producer Schenck and Fox President Sidney Kent, Winfield Sheehan announced that he had tendered his resignation. Said Mr. Kent: '...It was accepted with regret. I and the corporation extend our best wishes to Mr. Sheehan....This matter has been settled amicably....' Producer Sheehan felicitated the new management, said he had no plans except a holiday abroad.' (fonte: artigo "Cinema: Amicable Settlement", encontrado em

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,847487,00.html>)

¹⁵⁸ Em 1913 foi fundada uma sociedade de distribuição de filmes por William Fox (um tintureiro), sob o nome de *Box Office Attractions* [Atrações de Bilheteria], que distribuiu numerosos filmes europeus antes de se tornar, em 1914, a *Fox Film Corporation*. "William Fox começa sua carreira comprando sua primeira *penny arcade* [máquina caça-níqueis] em 1904, e é com os lucros daí provenientes que ele compra uma quinzena de salas de cinema em Nova Iorque. A sociedade quer produzir filmes e, em 1914, lança sua primeira produção, *Life's Shop Window* (...). O começo do cinema sonoro cria uma instabilidade financeira (...). Em 1935, a *Fox Film* se funde à *Twentieth-Century*" (ROY, 2007, p. 220).

¹⁵⁹ Atriz (1903-1986) que participou de diversos filmes, dentre eles a primeira versão cinematográfica d'*O falcão maltês*, de Roy Del Ruth, de 1931.

¹⁶⁰ Mowbray (1896-1969) era um ator inglês (de teatro e cinema). Ao migrar para os Estados Unidos, ficou famoso na Broadway. Seu primeiro filme é de 1931; em 1932 e 1933 participou de filmes detetivescos (*Sherlock Holmes* e *Um estudo em vermelho*, respectivamente) e de sátiras ao gênero (*Abbott and Costello Meet the Killer*, *Boris Karloff*, de 1948); também participou de um filme satírico sobre a elite americana e sua relação com a *gentry* britânica (*Our Betters*, de George Cukor), atuou no papel de um mordomo em filmes como *Topper takes a trip* (1939) e *Merrily we live* (1938) e em outros filmes centrados na temática das classes sociais (*My man Godfrey*, 1936 e *His butler's sister*, 1943), além de ter atuado no papel do Diabo num filme satírico contra os países do Eixo (*The Devil with Hitler*) – mas talvez os filmes mais conhecidos de que participou tenham sido os de John Ford (*My darling Clementine* e *Mary of Scotland*). Foi ainda membro fundador da *Screen Actors Guild* [Liga dos Atores]. A Liga, fundada em 1933, é um sindicato trabalhista que representa atores de cinema e televisão, sejam eles "estrelas" ou figurantes. Ela busca negociar e estabelecer contratos coletivos que estabelecem níveis equitativos de compensação, benefícios e condições de trabalho para seus membros: "A Liga foi fundada no esforço de eliminar a exploração de atores em Hollywood, que estavam sendo forçados a aceitar contratos opressivos de longa duração com os maiores estúdios; tais contratos não tinham restrições quanto a horas trabalhadas ou períodos mínimos de descanso. Estes contratos eram notórios por permitirem que os estúdios ditassem as vidas pública e privada daqueles que os assinavam, e a maioria deles não tinha sequer cláusula alguma que permitisse que o ator cancelasse o contrato" (<http://www.media-courses.com/blog/the-screen-actors-guild/>). Recentemente (em março de 2012) a Liga se fundiu a um outro sindicato, a *American Federation of Television and Radio Artists* [Federação Americana dos Artistas de Televisão e Rádio], também fundado nos anos 30. A fusão ocorreu "para preservar aqueles direitos conquistados a duras penas e continuar a luta para estender e expandir tais proteções para o século XXI e para além dele" (fonte: <http://www.sagafta.org/home>).

¹⁶¹ Ray Milland (Gales, 1905 – Califórnia, 1986) – foi diretor e ator de cinema e televisão, naturalizado americano. Estreou em filmes em 1920 e foi para Hollywood no ano seguinte, tornando-se famoso galã na década de 30. Atuou no filme *Charlie Chan em Londres*.

¹⁶² Claudette Colbert (França, 1903 – Barbados 1996) – começou sua carreira na Broadway na década de 20, e depois tornou-se uma das atrizes mais bem-pagas dos Estados Unidos. Morreu em sua casa de veraneio em Barbados, já em idade avançada.

Tanto Elsie quanto Mary se mostram fãs dos filmes de Charlie Chan, apesar da postura elitista da série:

The servants love movies and are excited to have a Hollywood producer among them. American pictures in those days uncritically celebrated the British upper crust but Hollywood was creating the celebrity culture that would help blow old systems and hierarchies away (“Bite into the upper crust”, Philip French).

Weissman, judeu completamente alheio ao que estava ocorrendo na Europa (os pássaros, alusão clara aos aviões de guerra, caem literalmente sobre sua cabeça durante a caça) passa o filme inteiro negociando ao telefone, fosse quanto ao roteiro, fosse a respeito dos atores que escalaria para o seu filme. Ao empregar o artifício do espelhamento – mostrando o filme dentro do filme, o produtor como produtor, o ator americano fazendo papel de ator americano, Altman demonstra ter clara vocação analítica. O cinema, que normalmente se vende como arte, ou como entretenimento inofensivo, é mostrado enquanto indústria, negociata, negócio lucrativo. Altman desmascara também o cinema leviano, que apenas copia a “casca” e vende a luta de classes como inócua mercadoria exótica:

Every movie was subjected to similar standardizing treatments that guaranteed Hollywood’s products a uniform ideological outlook (...). Hollywood was not concerned with “realism” in its depiction of the historical or geopolitical spheres, as its treatment of foreigners and foreign locations amply demonstrates. While the studios were prepared to modify details of representation in an effort to secure unimpeded distribution for their products, their depictions of the foreign remain rife with colorful stereotypes. This came about not through ignorance, carelessness, or prejudice on the part of particular production personnel, but through the deliberate packaging of salable elements. The picturesque, the exotic, and

¹⁶³ Clara Bow (1905-1965) – atriz norte-americana. Tornou-se *sex symbol*. Sua presença em qualquer filme assegurava os investidores numa proporção de 2 para 1, ou seja, era considerada retorno certo em termos de lucro.

¹⁶⁴ Warner Oland (1879-1938) – ator sueco, nascido Johan Verner Ölund, participou do primeiro filme sonoro, *O cantor de jazz*. Mas foi como o detetive Charlie Chan que obteve sucesso. “The success of the Chan character turned into a money spinning franchise for Fox and Oland became a valuable property. It seems incredible today, but in Fox’s pre-Shirley Temple period, Oland was considered the only guaranteed profit maker on the Fox lot. The Chan films were budgeted approaching 1930s A-picture levels (approximately \$275,000) and were usually shot within tight 30-day schedules, 3 films per year (sadly a number of these have apparently been lost). The series was practically the only guaranteed money spinner the ailing studio could bank on during the days leading to its takeover by ex-Warner’s production chief Darryl F. Zanuck in 1935 that resulted in its transformation into Twentieth Century Fox. By mid-1935 he became so identified as Charlie Chan he was assigned to the series exclusively” (fonte: <http://www.torrentreactor.net/actor/844935/Oland-Warner>).

the quaint were all staple ingredients of Hollywood production; like spectacle, romance and heroism, they formed part of the admixture of motion picture ingredients that the industry delivered for the price of a cinema ticket (VASEY, 1997, p.227).

Além das simplificações, estereótipos, fantasias e afins, a indústria também efetuava o apagamento da História, as marcas de trabalho e censurava os filmes, sobretudo se neles houvesse conteúdo político contrário ao de suas ideologias, o que atrapalharia na venda dos produtos:

Hollywood's domination of the markets of the world depended at least in part on its ability to convince its foreign customers that its output was inoffensive and ideologically neutral. The argument could not be made exclusively at the negotiating table. It had to be made in the movies themselves, and the MPPDA instituted procedures for scrutinizing Hollywood's products for potential causes of adverse foreign reaction, negotiating with producers over appropriate adjustments to motion picture content. As a result, the international field came to exercise a wide range of influences on Hollywood's physical, social, and geopolitical landscape (VASEY, 1997, p. 8).

Além disso, o filme também aponta para si próprio – afinal, Altman não se encontra fora das relações de produção. Também ele deve negociar, conseguir financiamento, escalar os atores que irão participar de seus filmes. E seus filmes também deviam ser “vendidos” por meio de estratégias de *marketing*¹⁶⁵ – normalmente errôneas (o que causava desapontamento entre o público em geral, pois ia para o cinema com certas expectativas equivocadas criadas pelos *trailers* e outros mecanismos de divulgação da indústria, como cartazes, cartões, etc.¹⁶⁶).

O ator

Como era de praxe para os membros das classes mais abastadas daquela época na Grã-Bretanha, Weissman traz consigo seu próprio *valet*, Henry Denton (interpretado por Ryan Phillippe).

¹⁶⁵ Em determinada entrevista, Altman esclarece: “My whole attitude was to make the picture and that’s all. Let them do all that [the marketing]. But that’s when I started to realize that you can’t stay out of those things. You may come down to simply the matter of there isn’t a good way or an easy way to market the pictures (...). And the trouble with my film is that what do you tell people it is? There’s no shark in it” (STERRITT, 2000, p. 69).

¹⁶⁶ Cf. Anexo H ao final deste trabalho.

Também conhecido como *gentleman's gentleman*, o *valet* é um empregado cujas tarefas incluem barbear o patrão, cuidar de seu banho e também de suas das roupas, dentre outras coisas:

His main task was to ensure that his gentleman appeared to the best advantage in the world, well-dressed, well-served and immaculate, with his mind so freed from the encumbrances of mundane life that he was able to devote his whole attention to the chit-chat of society. Half an hour before his master rose, the valet would collect his clean shoes, his brushed clothes, his pot of tea and bread and butter from the stillroom, his hot water for shaving, his letters and his newspaper and take them to the gentleman's bedroom (...). After the valet had inquired what his master wished to wear that day, he would place the required suit neatly on the seat of a chair (...). After he had prepared the bath, he would take away his master's evening clothes so that he could brush and press them downstairs. Most gentlemen did not require full assistance in dressing, but if his master was elderly or otherwise incapacitated, the bell would ring, and the valet would dash upstairs from his half-finished breakfast (...). The valet was expected to have a good knowledge of Bradshaw; some acquaintance with foreign languages; an expert knowledge of flies, rods and lines; and to be quick in loading guns (HUGGETT, 1977, p.30).

Denton faz perguntas constantemente, tais como “Há quanto tempo você está neste emprego?”, “Você considera que esta é uma casa bem gerida?”, e outras do gênero. Quer saber inclusive por quê determinado tipo de garfo é disposto à direita na mesa de jantar, e quando tem sua pergunta respondida, questiona até mesmo a resposta. Chega até a perguntar a todos os empregados, durante uma refeição, se as profissões dos pais deles os influenciaram na escolha da própria profissão, como se fosse de fato uma escolha no real sentido da palavra. Denton não percebe que aquela classe social não tem escolhas, e que não cabe a ela questionar nada. Não percebe sequer que, como empregado, sua identidade é apagada – não apenas pelo fato de ter que se sentar no banco de trás do carro, ou por se transformar em “Sr. Weissman”; mais do que isso, ele não é ninguém – por isso Ivor sequer o apresenta a *Lady Trentham* na estrada. Denton faz menção de tirar o chapéu, o fato de se deslocar para a frente indica que ele aguarda o momento de ser apresentado, mas a um olhar de repreensão de Novello, recua, lembrando-se da postura “coloque-se no seu lugar”. Mas esquece-se rapidamente: não estando acostumado à falta de liberdade, ou a ser destrutado, comete a gafe imperdoável de não saber que há hora e lugar certos para sua presença. Assim, aparece na *drawing room*, num momento inconveniente (coquetel), e sem ter sido requisitado pelo patrão. O mordomo, encarregado de que tudo esteja na mais perfeita ordem e que todos estejam em seus respectivos lugares, imediatamente reage, em tom de reprimenda velada. O

tom de Jennings passa despercebido por Denton, que prossegue confessando sua admiração pelo trabalho do mordomo (na verdade, a admiração é proveniente do ator Denton, que vem observando o trabalho do mordomo sob a ótica “artística”, e não como um trabalho real). Percebendo que a ocasião poderia ser prejudicial a seu trabalho, Weissman se vê na obrigação de intervir:

JENNINGS (to Henry)
Can I help you?

HENRY
You know, I really enjoy the way you do things, Mr. Jennings.

JENNINGS
I beg your pardon?

WEISSMAN
What is it, Henry?

HENRY
Nothing. I just wanted to be sure you had everything you need, sir.

WEISSMAN
Yes, I do. Thank you. (to Jennings) It's wonderful to find a servant these days who really shows an interest, don't you think?

JENNINGS
Sir.

O imprevisto de Denton não é nada imaginativo, nem convincente, o que demonstra que, além do péssimo sotaque escocês, ele é um ator ruim. Face a isto, Weissman se vê novamente obrigado a intervir, justificando-se perante Jennings, que se limita a emitir um evasivo “*Sir*”, pois não cabe a ele julgar o comportamento estranho de um hóspede de seu patrão.

Tal incidente, porém, não basta para Henry compreender o funcionamento daquela sociedade. Ele repete a “gafe” de estar no lugar errado e na hora errada, aparecendo na sala de jantar no momento em que os *footmen* George e Arthur preparam a mesa para a refeição noturna:

GEORGE
What are you doing here?

HENRY
Just looking around.

GEORGE

Mr. Jennings will be up in a minute. If I were you, I'd go and look around somewhere else.

HENRY

Is that what you'd do?

GEORGE

That's exactly what I would do.

HENRY

Then that's what I'll do.

GEORGE

Something funny about that bloke.

ARTHUR

His accent for a start.

GEORGE

What do you think his game is?

ARTHUR

I don't know.

“O que você está fazendo aqui?” é mais uma pergunta retórica do que propriamente um questionamento verdadeiro (basta comparar com os outros momentos em que a mesma pergunta é utilizada: quando Bertha coloca a questão para Mary ao ter seu encontro sexual interrompido, ou quando Robert encontra Mary em seu quarto com Henry, ou ainda, quando Jennings nota a presença de Elsie na sala de jantar, numa noite em que ela não estava escalada para servir). Mesmo assim, Henry a responde, despreocupadamente, com um mero e casual “Só dando uma olhada”. A resposta de George a esse comentário insolente poderia soar, a princípio, como uma ameaça. Mas como vem acompanhado pela justifica de que o Sr. Jennings em breve chegará ali, percebemos que se trata na verdade de um conselho amigável, um aviso. Afinal, caso continue “olhando por aí”, Denton poderá ser demitido. Qualquer empregado saberia disso, assim como Elsie e todos na sala de jantar souberam imediatamente que ela estava demitida assim que abriu a boca. Era um código de conduta não escrito que todos conheciam – exceto, claro, quem não tivesse consciência de classe. Por isso a desconfiança deles com relação a Henry.

Posteriormente no filme, descobriremos que tudo isso não passou de um disfarce: Denton é na verdade um ator “infiltrado” entre os empregados domésticos para observar seus hábitos,

maneirismos, pesquisar e coletar dados a respeito de suas vidas. Era tudo parte do preparativo de Henry para interpretar seu papel como mordomo no filme de Charlie Chan mais “autenticamente”. Henry não compreende, porém, que ser *valet*, naquele contexto, não significava apenas exercer uma profissão. Talvez por pertencer à sociedade norte-americana, em que a estrutura de classes não é tão visível quanto na britânica, Denton tem uma compreensão limitada e superficial do sistema de classes britânico, demonstra não ter noção da constituição histórica das classes sociais, e que não basta a simples imitação dos gestos, maneirismos, sotaques e vestuário para pertencer a uma classe ou outra. Por esta razão, apesar de seus protestos veementes (“*I’ve spent half the week downstairs with you, I’m not one of these snobs!*”), é desprezado pelos membros de ambas as classes sociais quando sua verdadeira identidade é revelada (“*You can’t play for both teams, sir*”, lhe diz uma das domésticas). Por isso o comentário: “*Is he the murderer?*” “*No, it’s worse than that, he’s an actor*”. Quando George “acidentalmente” derrama café quente no colo de Denton, a vingança, apesar de partir de um empregado, é de ambas as classes sociais: trata-se de traição. Mas o café derramado não será a única medida de retaliação tomada contra Henry: a partir do momento em que sua identidade é exposta, ele perde os favores sexuais de *Lady Sylvia* (cf. p. 56), os empregados cortam a comunicação com ele, e Blond e Standish tentam atropelá-lo ao deixarem a casa.

Ivor Novello

Conforme já mencionamos, dentre as cerca de quarenta personagens de *Gosford Park*, a única baseada numa figura histórica é Ivor Novello.

A primeira aparição de Ivor no filme se dá logo na sequência inicial, aos 4 minutos. O carro de Lady Trentham está parado no meio da estrada (lembramos que Mary abre a garrafa térmica e serve bebida à Condessa), e o automóvel em que Novello se encontra (cujo motorista é Morris Weissman, o produtor hollywoodiano) pára ao lado do primeiro no intuito de verificar se tudo vai bem. O diálogo – na realidade, quase unilateral, como poderemos observar – passa-se da seguinte forma:

WEISSMAN (abaixando o vidro do veículo): Hello. Is everything all right? Are—are you okay?

LADY TRENTHAM: Am I what?

MARY (adiantando-se): We're all right, thank you.

NOVELLO: Is that Lady Trentham? Lady Trentham? It's, uh—I'm William McCordle's cousin, Ivor. Ivor Novello.

LADY TRENTHAM (friamente): Yes, of course.

(Mary, *lady's maid* da Condessa, fica boquiaberta ao ouvir a apresentação de Novello)

NOVELLO: May I introduce a friend of mine from California? Mr Morris Weissman.

WEISSMAN (aparentemente tímido): Hello. Hi.

NOVELLO (hesitante): Uh, we were just wondering if we were headed in the same direction.

LADY TRENTHAM: I dare say we might be.

(segue-se um silêncio constrangedor)

NOVELLO (hesitante): Well, if—If everything seems to be all right—

(novamente silêncio)

WEISSMAN (fechando o vidro do carro): Bye.

LADY TRENTHAM (se dirigindo a Mary, que olha fixamente na direção em que o carro de Novello partiu): Could we get on before I freeze to death?

MARY (com ar incrédulo): Was that really Ivor Novello?

LADY TRENTHAM (impaciente): Yes. Could we get on!?

Durante esta breve sequência, o espectador toma conhecimento a respeito do parentesco (ficcional, obviamente) entre Ivor Novello e William McCordle; é informado também sobre a amizade de Novello com Weissman (ou seja, da relação de Ivor com Hollywood) e percebe, igualmente, que deve se tratar de alguém famoso (neste aspecto, a audiência inglesa tem uma certa vantagem com relação a qualquer espectador que desconheça por completo o nome de Novello¹⁶⁷ – mas ainda assim, pode-se inferir a fama dele pela reação de Mary). O espectador atento percebe, além disso, o desprezo e o desinteresse de Lady Trentham por ambos (Morris e Novello), mesmo sem compreender as razões por trás de tal atitude.

O Ivor Novello da vida real — cujo nome verdadeiro era David Ivor Davies — nasceu em 1893 e faleceu em 1951. Cabe aqui, antes de iniciarmos nossas considerações acerca de

¹⁶⁷ Hoje, Ivor Novello é o nome de uma premiação musical britânica anual, conhecida como “*the Ivors*” (<http://theivors.com/>).

Novello, olharmos mais detidamente para o momento histórico em que Ivor viveu. Na Era Eduardiana,

England was racked with crises – over the House of Lords, the Budget, social security, Ireland – and there were waves of strikes that polarised public opinion, and scares about possible German invasion plans. There was a level of poverty that would be considered intolerable today, and suffragettes were making violent protests about women’s right to vote. Yet these problems existed alongside enormous privilege (WEBB, 2005, p.25-26).

Apesar das crises supracitadas, e por causa do abismo social existente entre as classes abastadas e as demais, o período Eduardiano ficou conhecido como uma espécie de era dourada, uma época próspera, sinônimo de conforto, elegância e despreocupação; época em que a sociedade era presumivelmente mais estável e conformista:

British subjects knew their place in the social scheme and never thought it was possible, indeed would never have conceived such a notion, to be dissatisfied with their place in society. The Royal family were revered (...). The aristocracy were dominant in politics and those running the country kept the old orders and traditions in place (SLATTERY-CHRISTY, 2008, p. 27).

Quando se fala a respeito da história europeia, o período compreendido entre os anos de 1870-1871 até 1912-1914 é comumente denominado *Belle Époque*. No caso da Grã-Bretanha, o equivalente à *Belle Époque* é a porção final do período Vitoriano e, sobretudo, o período Eduardiano, que se estende de 1901 até 1914. Como normalmente acontece em se tratando de periodizações, também esta varia: apesar do falecimento do rei Edward VII em 1910, alguns consideram o naufrágio do navio Titanic, em 1912, o marco final da época; outros, o início da Grande Guerra (1914); há, ainda, quem considere a assinatura do Tratado de Versalhes (1919) como a derrocada da era Eduardiana. De toda forma, trata-se de um período no qual rápidas e profundas transformações (culturais, econômicas, sociais e políticas) começaram a ocorrer, conforme vimos previamente (à p. 81).

Originalmente do País de Gales, Ivor Novello iniciou sua carreira artística na Inglaterra graças à mãe, Clara Novello Davies (1861-1943)¹⁶⁸. Clara era uma professora de canto cujo sonho era um dia ver o filho se tornar maestro; na realidade isso não bastava às ambições de Clara –

¹⁶⁸ Seu nome foi uma homenagem à cantora de óperas Clara Novello (1808-1908), de origem italiana.

ela gostaria que Ivor regesse orquestras que tocassem suas próprias composições. Novello, entretanto, compunha canções populares para *revues* e musicais no West End¹⁶⁹ londrino.

O irromper da Grande Guerra significou o desmoronamento da *joie de vivre* da Era Eduardiana (como já mencionamos na p. 14). Novello, recrutado para a guerra, sobreviveu a duas quedas do avião que pilotava (não sabia pousá-lo!) ainda no período de treinamento. A comprovada falta de habilidade permitiu a transferência de Ivor para um trabalho burocrático perto de sua residência londrina – o que significava tempo para a retomada das composições musicais:

Ivor wrote music for various shows that kept public morale going. He provided an enormous public service through writing one of the most popular, and poignant, songs of the First World War, a song that was included in a national newspaper's poll, taken in 1999, of the top 100 songs of the twentieth century (WEBB, 2005, p.34).

Em sua obra sobre Ivor, Paul Webb relata detalhadamente a história da criação desta que foi a música responsável por catapultar Novello à fama. Segundo ele, Novello havia concebido uma melodia, mas lhe faltava a letra da canção. Recorreu então a Lena Guilbert Ford, uma poetisa norte-americana, para ajudá-lo na composição lírica da música. Coincidentemente ou não, foi graças à observação do trabalho de uma empregada doméstica que a “inspiração” lhe ocorreu:

Neither of them were able to come up with the initial inspiration for the subject of the song until a maid came into the room to stoke up the fire. ‘That’s it!’, cried Ivor, and wrote down the phrase ‘Keep the home fires burning’. He also provided most of the chorus, with Lena producing the verses. The song was given the title *Till the Boys Come Home* – which is still its official name, although almost immediately it became known by the words that conjure up the simplest, and most powerful image of the whole song (WEBB, 2005, p.35).

Novello tornou-se imediatamente famoso, pois o alcance e o sucesso de *Keep the Home Fires Burning* foi tal que, no exterior, ela era “*sometimes mistaken for being the English National Anthem. The tune was a rousing one to march to*”¹⁷⁰. Os direitos autorais da canção, agora pertencentes exclusivamente a Novello (Lena G. Ford morreu pouco tempo depois da

¹⁶⁹ O *West End* de Londres é o equivalente à *Broadway* nova-iorquina, região de teatros conhecida por seus musicais.

¹⁷⁰ WEBB, Op. Cit. p.36.

composição, num dos ataques aéreos a Londres), renderam-lhe dinheiro suficiente¹⁷¹ para viajar, alugar uma casa de campo nos finais de semana, e, sobretudo, para passar a ser notado pelo *show business*¹⁷². Novello passou a escrever peças musicais, teatrais e continuou a compor *revue songs* (como *Land of Might Have Been* e *And Her Mother Came Too*, ambas executadas pelo ator Jeremy Northam em *Gosford Park*). Foi convidado a fazer filmes no ano de 1920, por Louis Mercanton¹⁷³. Em 1926, já havia participado de sete filmes quando foi convidado para a realização de um filme melodramático. O diretor era um talento principiante, Alfred Hitchcock, cuja carreira teve início na Alemanha, e que decidiu retornar à Inglaterra. *The Lodger: a Story of the London Fog* era baseado num romance escrito por Marie Belloc Lowndes sobre o *serial killer* Jack o Estripador. No filme (pertencente ainda à fase muda do cinema), Ivor interpreta um homem misterioso que se hospeda numa pensão, num período em que ocorre uma onda de assassinatos de mulheres com perfil semelhante ao da filha dos donos da pensão, que passam a suspeitar que Novello possa ser o assassino (conhecido como *Avenger*). No final, o assassino é pego, descobre-se que Ivor é realmente o “mocinho” da história (e ainda por cima rico) e ele casa-se com a filha dos donos da pensão¹⁷⁴.

¹⁷¹ Segundo David Slattery-Christy, consultor contratado por Robert Altman para dar acessoria sobre Ivor em *Gosford Park*, Novello ganhou mais de 15.000 *pounds*, “a huge amount of money at that time” (SLATTERY-CHRISTY, 2008, p.29).

¹⁷² Slattery-Christy justifica tamanho sucesso graças às circunstâncias históricas que criaram demanda por um tipo de entretenimento escapista: “Once the success of *Keep the Home Fires Burning* had established Novello (...) his output as a composer was prolific. Revue shows were the staple diet of popular entertainment and the war had created a huge demand for satirical and comedy shows which offered escapism from the grim realities of events in the trenches on the western front” (SLATTERY-CHRISTY, 2008, p.31).

¹⁷³ Mercanton, que havia trabalhado com os irmãos Lumière em Paris, contratou Novello para o filme *The Call of the Blood* baseado numa fotografia, sem sequer se importar com o fato de que Ivor não era ator.

¹⁷⁴ Paul Webb resume sucintamente o final feliz do filme, as esperanças utópicas contidas nele, e o entrave imposto pela indústria cultural às ambições de Hitchcock: “The ending was meant to be reassuring on several levels – the threat to society (the Avenger) has been removed, the gentleman (Ivor) is restored to his proper place – his own, suitably grand home – and the lower orders are appropriately deferential though, this being 1920s England, the daughter can make the traditional journey from working to upper class through a stage career followed by a good marriage. Hitchcock wanted the ending to be far more ambivalent, with a lingering suspicion that Ivor might have been the Avenger after all. This would have been more powerful, but was too radical a departure for the film studio, who thought that whatever the suspense during a film, when it ended the public preferred to know exactly where every character stood in relation to the main thrust of the plot” (WEBB, 2005, p. 80).

A carreira de Novello, portanto, não se restringiu à composição musical, tampouco ao cinema. Ambicioso, e desejoso de um contato mais próximo ao público, Ivor se lança também ao teatro, com retumbante sucesso por parte dos fãs de cinema, mas para desgosto do público tradicional do teatro:

The most remarkable thing to happen during these early stage appearances were additions to the audience. So many women who had admired and fantasised about him from his screen persona were turning up at the theatres to see him in the flesh (and talking). They were, much to the consternation and annoyance of the more serious play goer, applauding his entrance on stage (...). Theatre was still a place of manners and etiquette, where ladies arrived elegantly gowned and gentlemen wore white-tie and tails or black-tie evening dress, depending on the occasion. It was elitist and full of social pretensions, only the gallery and pit attracted those of a lower station who would gaze at the audience, as much as at what was happening on the stage, as part of their amusement and entertainment. Things began to change for the first time, and some of the old guard resented it.

It has to be remembered that this was breaking new ground in terms of audience crossover, and a star like Novello capitalising on his film career to realise his aspirations for the stage was unique (SLATTERY-CHRISTY, 2008, p.51-58).

Como nos esclarece Anatol Rosenfeld, o cinema não era sequer considerado digno de atenção por parte das classes sociais ditas “esclarecidas”, muito menos considerado arte (e, realmente, dadas as inclinações predominantemente comerciais desde seus primórdios, não é de se surpreender que as possibilidades estéticas do cinema não tenham sido reconhecidas):

Gente do Teatro, com T maiúsculo, gente do palco tradicional não se humilhava a ponto de participar das maluquices do “pobre irmão” chamado cinema, espetáculo para o proletariado e os espiritualmente menos favorecidos. Todavia, aos poucos a gente do teatro notava que o cinema, se não era uma grande arte, não deixava de ter rendas razoáveis e ameaçava mesmo tornar-se um concorrente perigoso. Combatê-lo, não era possível. Melhor, portanto, seria tomar conta dele, criar dentro do próprio cinema um campo de atividade para os homens de teatro. Além disso, entrava em jogo também o famoso idealismo. Se o verdadeiro teatro tomasse conta do cinema, possivelmente se faria dele uma verdadeira arte (ROSENFELD, 2002, p.96).

Em 1927, graças ao sucesso financeiro de sua carreira, Ivor compra uma casa de campo, batizada de Redroofs, perto de Maidenhead (Inglaterra). A casa

became the scene of countless week-end house parties until Ivor's death in 1951. It was long and relatively low, with extensive but manageable gardens and a simple swimming pool. Redroofs had a live-in staff, and was where Ivor played host to a large number of stars but the house was comfortable and the atmosphere both relaxing and fun, rather than luxurious. He was

uninterested in mixing with royalty and the smarter monied classes, preferring to socialise with actors, actresses and directors, people who shared his love of the theatre. Cinema was represented as well, and in later years Redroofs was one of the few places where Greta Garbo felt at home on her visits to England (WEBB, 2005, p.94).

Ivor, portanto, era um novo-rico. Em busca de realização pessoal como roteirista, Ivor foi para Hollywood, mas fracassou. Apesar dos grandes salários que lá recebia, e das festas glamurosas que frequentava, Novello não possuía liberdade artística, e, por isso, frustrou-se. Os únicos frutos de sua estada na Califórnia foram o roteiro que escreveu para o primeiro filme da posteriormente famosa personagem Tarzan, *Tarzan the Ape Man*, e também a amizade que iniciou com a atriz Greta Garbo. Ao retornar à Inglaterra após dois anos, Novello aceitou realizar o remake de *The Lodger*¹⁷⁵, dessa vez na versão sonora, e com o personagem dele, Michael Angeloff (note-se a cômica referência a Michelangelo!), sendo irmão gêmeo do assassino. Foi um fracasso. Em determinada conversa com o Ivor Novello de *Gosford Park* num episódio posterior, *Lady Trentham* faz uma referência nada lisonjeira a tal episódio da vida dele: “*It must be hard to know when to throw in the towel. What a pity about that last one of yours...what was it called? The Dodger. And it must be so disappointing when something just, you know, flops like that*”.

É bom lembrar que, em suas primeiras décadas, o cinema era considerado mero “entretenimento dos pobres”, como nos esclarece Hobsbawn:

Em 1914 o cinema era um grande negócio. O *star system* fora inventado (em 1912, por Carl Laemmle, para Mary Pickford) (...). Seu público alvo era os menos instruídos, os menos reflexivos, os menos sofisticados, os menos ambiciosos intelectualmente (...). A democracia social europeia desqualificou os filmes como diversão do lumpemproletariado escapista (HOBSBAWN, 1995, p.332-3).

Daí o desprezo de *Lady Trentham* expresso não apenas ironicamente na sugestão de desistência e no comentário quanto ao fracasso do filme, mas também no trocadilho com o título¹⁷⁶ e no comentário dirigido a Morris, amigo de Ivor, quando este explicava a trama de

¹⁷⁵ Esta segunda versão de *The Lodger*, falada, também é conhecida como *The ghostly fiend* ou *The phantom fiend*. Houve ainda uma terceira versão do filme, lançada recentemente (em 2009, na onda dos *blockbusters* sobre *serial killers*, com direção de David Ondaatje).

¹⁷⁶ No original, o filme de Alfred Hitchcock em que Novello atuou chamava-se *The Lodger*, que pode ser traduzido como *O pensionista*, enquanto a palavra *dodger* tem conotação negativa, pois significa “devedor” ou “sonegador de impostos”.

seu próximo projeto cinematográfico: “*Oh, but none of us will see it [the film]*” (apesar disso, ela mal consegue disfarçar sua curiosidade enquanto Weissman conta o enredo filmico: “*And who turns out to have done it??*”).

Hollywood passa a dominar completamente o mercado mundial a partir da Grande Guerra:

Foram os Estados Unidos quem mais lucraram com a guerra, em todos os terrenos econômicos e, naturalmente, no da indústria cinematográfica. Diante do esgotamento europeu, os Estados Unidos transformaram-se em potência de primeiríssima ordem que, com a abundância dos seus capitais, conquistaram as posições-chave em todo o mundo. Firms americanas compram grande número de cinemas franceses ou associam-se aos seus proprietários; concedem-lhes créditos com a condição de que eles lhes adquirissem os filmes. Por meio de manipulações sutis e pressões de toda a ordem, infiltram-se lentamente nos mercados da Europa, ameaçando a existência das indústrias cinematográficas nacionais. Tal êxito é possibilitado principalmente pelo fato de que os Estados Unidos são o único país capaz de manter a sua indústria filmica pela capacidade de aquisição do próprio mercado (ROSENFELD, 2002, p.109-110).

Apesar da crise econômica enfrentada no final da década de 20, em 1932, o *star system* já se encontrava no auge, como demonstra o filme através da admiração de Mabel, Mary, Arthur, dentre outros, por Greta Garbo e Ivor Novello:

The posh people aren't into his [Novello's] form of entertainment. But all of those downstairs people were his real audience (...). He was not posh – his mother was a schoolteacher – but he was accepted into this group because he was an entertainer and a movie star (ALTMAN *in*: THOMPSON, 2006, p.201).

Mesmo levando em conta o grande sucesso financeiro e a fama que o cinema lhe proporcionou, o próprio Novello não era grande entusiasta do sistema cinematográfico:

Novello's aversion to films wasn't caused just by his Hollywood fiasco, or indeed his preference to work with a live audience, it was also because of the routines and disciplines required by the film industry. The early mornings and boring hours spent between takes whilst filming drove him to distraction. He also disliked the coldness of filming as there was no audience to react to or to respond from. It was becoming quite normal to create films in a very disjointed way, where the closing scene would be shot perhaps first, etc. Breaking up the story in this way can be hard and Novello found it frustrating in the extreme. He preferred to work from the beginning to the middle to the end (...). This became more and more difficult as the idea of multi location shooting and studio set shooting became more common. Financially it was impractical to film in his preferred, chronological way. Novello was also quick to realise that film was becoming more and more a director's medium. Once the film was in the can, they could make or break,

or completely destroy, an actor's performance (SLATTERY-CHRISTY, 2008, p.116).

Mesmo sendo uma estrela, o Ivor ficcional tem plena consciência do uso que os *upstairs* fazem de si. Seu amigo e produtor de filmes, Morris, fica indignado ao tomar conhecimento disso:

Morris: You're not gonna provide entertainment?

Ivor: That's how you got your invitation.

Morris: How do you manage to put up with these people?

Ivor: Well, you forget I earn my living by impersonating them.

Há uma enorme discrepância, como já se pode perceber naquela cena introdutória dos carros acima citada, entre a recepção dos trabalhos de Ivor e de Weissman pelos dois grupos de personagens. Os do andar de cima (ou seja, pertencentes à camada social mais abastada e dominante, ainda que já demonstrassem sinais de decadência econômica e política, como o filme enfatiza em diversos momentos) menosprezam ambos (relembrando: Trentham afirmara agressivamente que ninguém ali iria assistir ao filme de Weissman, e também fez questão de lembrar o tamanho do fracasso de *The Lodger* a Ivor; além disso, todas as personagens do andar de cima mal fingem entusiasmo inicial pela apresentação de Ivor ao piano após o jantar: ele executa e canta cinco canções, ao longo das quais as personagens – algumas até mesmo de costas para o piano – estão conversando, fumando, bebendo, lendo ou jogando cartas). Em contraponto ao ar *blasé* dos que estão “apreciando” a música na sala, os empregados domésticos, apesar de estarem em horário de trabalho (sempre confinados a determinados espaços físicos, e trabalhando arduamente, não possuem momento algum de folga, a não ser este, fugidio, clandestino – ouvem a música na penumbra dos corredores, degraus das escadas e por portas semi-fechadas – e interrompido constantemente pela saída de alguns membros da classe “superior” da sala em que estavam), acompanham as canções embevecidos: alguns com ar sonhador ou pensativo, outros dançando. Em vários momentos do filme, os empregados já haviam expressado sua admiração pela indústria cultural (representada tanto pela atuação cinematográfica de Novello, quanto pela série de filmes do detetive Charlie Chan); entretanto, no momento da apresentação musical de Ivor – que lhes é interdita (mas, ao mesmo tempo, é fisicamente impossível confinar o som somente àquela sala de acesso privilegiado) – parecem reafirmar sua humanidade, há tanto negada pela classe que os domina.

As melodias de Novello são repetitivas, como as de *jingles*; as letras das músicas às vezes resvalam o *non-sense* e o pastiche; contêm rimas pobres e seu conteúdo frequentemente remete a um universo de clichês românticos e ingênuos. Apesar de aparentemente regressivo (vide as visões do crítico alemão Theodor Adorno a respeito da música comercial), esse produto da indústria cultural parece ser, de alguma forma, algo que os trabalhadores daquele sistema social utilizam não apenas como pausa do trabalho, refúgio e deleite momentâneos, mas também como fonte de reforço de uma consciência de classe aguda, porém impotente naquele momento histórico.

*

A primeira canção de Ivor Novello¹⁷⁷ em *Gosford Park* é extra-diegética, e chama-se *Waltz of my Heart* (“Valsa do meu coração”)¹⁷⁸. Toca no momento em que se inicia a viagem da casa de Lady Trentham para Gosford Park. Precede – e, portanto, prenuncia – a presença de Ivor no filme. Segue-se a letra da música¹⁷⁹ (escrita por Christopher Hassal):

¹⁷⁷ Preferimos nos concentrar nas músicas de Ivor Novello, ao invés de analisar o restante da trilha sonora do filme, composta pelo escocês Patrick Doyle (nomeado duas vezes ao Oscar, por *Hamlet* em 1996 e por *Sense and Sensibility*, de 1995). Ele também compôs uma peça tripartite, *The thistle and the rose*, para a celebração do nonagésimo aniversário da Rainha-Mãe da Inglaterra, em 1990, além das trilhas de *Great Expectations*, *Mary Shelley’s Frankenstein* e *Bridget Jones’s Diary*; mais recentemente, compôs a trilha de *Thor* e do desenho animado da Disney/Pixar, *Valente*, que explora a música escocesa). O que chama a atenção nas músicas de *Gosford Park* é o contraste entre os ambientes *upstairs* e *downstairs* que ele realiza utilizando melodias mais alegres (como *Walking to shoot* ou *Scherzo in G*) ou mais tristonhas (por exemplo, *The shirt*, *No smoke without fire*, *Life goes on*, ou *Love jam*, que são variações do mesmo tema). O compositor também realizou o contraste entre os dois ambientes pelo emprego de determinados instrumentos musicais para um ou outro: “The music as much as possible tends to delineate, through the employment of particular instruments, the characters that reside up and downstairs. I chose the clarinet for the upstairs characters wherever possible and the accordion, for example, for those working downstairs” (Patrick Doyle, <http://www.deccaclassics.com/music/soundtracks/gosfordpark.html>). Trechos curtos de todas as músicas podem ser ouvidos no *website* <http://www.soundtrack.net/albums/database/?id=2960> ou em *websites* comerciais, como os da companhia Amazon.

¹⁷⁸ Faz parte do musical *The Dancing Years*, de 1939, ambientado na Áustria às vésperas da I Guerra Mundial. O musical lida com a questão do nazismo, porém apenas como pano de fundo para uma história de amor entre um compositor e duas mulheres de classes sociais distintas.

¹⁷⁹ Nossa tradução. As letras originais das canções podem ser lidas em anexo.

Valsa do meu coração

A cotovia está cantando lá no alto
O Sol está brilhante no azul
O inverno foi expulso
E a primavera está voltando

Quem se importa com o que o sofrimento pode trazer
Que tempestades podem nos separar
Tristeza alguma pode matar a maravilha e a excitação
Da valsa no meu coração

Valsa do meu coração assombrosa e alegre
Chamando arrebatadoramente, valsando por aí afora
Ressoem seus sinos para mim, acordes de marfim
Teça seu feitiço para mim, orquestra por favor

Coro de asas, emocionando o céu
Enquanto você me inspira, o tempo voa
A felicidade encontra um fogo em mim, assim que você começa a
Varrer seus acordes, valsa do meu coração

A cotovia está cantando lá no alto
O Sol está brilhante no azul
O inverno foi expulso
E a primavera está voltando

Quem se importa com o que o sofrimento pode trazer
Que tempestades podem nos separar
Tristeza alguma pode matar a maravilha e a excitação
Da valsa no meu coração

Apesar de possuir tal letra, em *Gosford Park* a canção nos é apresentada de modo instrumental, executada ao piano. A melodia – de caráter romântico – é interrompida no momento em que o veículo de Novello aproxima-se do carro de *Lady Trentham*. Quando ambos os automóveis retomam viagem (ou seja, dos 5 min. 22 seg. aos 6 minutos de filme), inicia-se outra música pertencente ao repertório de Novello, também extra-diegética e instrumental: *Glamorous Night*¹⁸⁰. Ela se repete mais tarde no filme (dos 28 min. 48 segundos aos 30 min. 48 seg.), agora como música diegética: é a primeira vez que Ivor senta-se ao piano para tocar algo.

Isto provoca indignação por parte de Morris: “Você não vai providenciar entretenimento, vai??”. Como Weissman é produtor – em outras palavras, acima de tudo um homem de negócios – não pode conceber que alguém toque música, ou seja, exponha publicamente seu talento e conhecimento, ceda sua mão de obra para um fim que não seja mediante pagamento. A gratuidade, porém, é apenas aparente, como Ivor faz questão de lembrar: “Foi assim que você recebeu seu convite”. Aí está expressa a noção de “uma mão lava a outra”. Dito de outro modo: se Ivor parece, a princípio, uma pessoa desinteressada, em contraposição ao negociador Morris, na verdade também ele se mostra hábil no traquejo social e econômico, talvez até mais que Weissman, pois demonstra saber que as negociações não se encerram nem se limitam ao reino do meramente econômico, mas estendem suas raízes às relações sociais e políticas.

Esta canção, cuja letra tampouco figura no filme, também é fruto da parceria de Novello com Christopher Hassal e, como a anterior, possui teor altamente meloso, quiçá piegas:

¹⁸⁰ Pertencente ao musical de mesmo nome, de 1935, adaptado para o cinema em 1937. O enredo trata de um homem que é pago para não divulgar seu invento: a televisão (vista como ameaça para o rádio). Ele viaja para um reino chamado Krasnia, onde se apaixona por uma cigana (a quem salva de um naufrágio) que está prometida em casamento para o rei. O primeiro-ministro conspira contra o rei, já que acredita-se que o reino tenha reservas petrolíferas. Pelo bem do reino, o protagonista desiste da bela mulher; uma revolução em curso é apaziguada pelos ciganos. O inventor retorna à Inglaterra e assiste ao casamento do rei pela televisão (lembramos que a televisão foi inventada pelo escocês John Baird em 1923. Entretanto, as transmissões televisivas se tornaram regulares apenas em 1929 pela BBC).

Noite glamurosa

Toda noite faço uma canção para você
Toda noite meu espírito anseia por você
Toda noite, quando estou só, ouço meu coração
E quero você para mim

Toda noite quando quer que a música toque
Sonhos tristes (...) me recordam dias
Tristes sonhos de seu retorno
Fazem com que meu ser inteiro anseie por você

No fundo do meu coração
Quando as sombras caem
Ouço uma voz que sempre me recorda
Momentos de amor quando a lua brilhava lá em cima
Noite mágica
Noite glamurosa

No fundo do meu coração
Como um eco que se repete
Vem o refrão de nosso primeiro feliz encontro
Não podemos recuperar aquele prazer?
Beijemo-nos e retomemos aquela linda
E glamurosa noite

(...) e tão temeroso
Segurando aquela mão com um suspiro quase lacrimoso
Havemos de recuperar aquele prazer
Havemos de nos beijar e retomar aquela linda
E glamurosa noite.

Novello é interrompido por *Lady Sylvia* enquanto executa a melodia – ela afirma não reconhecer a canção, ao que Ivor responde: “É apenas algo no qual estou trabalhando”. Ela então o questiona a respeito do processo de composição e, perante a resposta vaga do músico, diz: “Você é inteligente demais para palavras”. Poderíamos interpretar tal frase como um elogio (no sentido: não há palavras para definir o quão inteligente você é) ou então como sarcasmo (você é tão burro que não consegue sequer se expressar em palavras). Assim que ela se afasta do piano, Morris demonstra indignação novamente: “Como você consegue aguentar essas pessoas?”. Ivor replica: “Bem, você se esquece de que ganho a vida personificando-as”. Mais uma vez, portanto, demonstra ter um senso de praticidade profundamente materialista: se por um lado se vê obrigado a “aturar” pessoas de uma classe social que o despreza, tal observação é a base de seu modo de atuar nos filmes, musicais e peças teatrais – é, portanto, a base de sua fama e do dinheiro que lucra. O Novello da vida real certa vez declarou:

The days have long since gone when I had to think ‘I’ve got to turn out some tunes this week or the rent won’t get paid’. I get more enjoyment now when I sit at the piano and improvise with no thought of publication, than I ever got when I was under the necessity of writing tinkling tunes for money. Also – financially speaking – a thing like *Home Fires* only happens once. As a composer of at least seven musical plays I can with heartfelt feeling assure those people who think that a composer of light opera in England must surely become a millionaire that they haven’t ‘read the programme’! (SLATTERY-CHRISTY, 2008, p.133-134).

Nesta declaração, como em outras, fica bem claro que Novello começou sua carreira musical muito consciente de que não se tratava de arte, e sim de meio de sobrevivência.

Apesar de as duas primeiras músicas de Ivor no filme terem execuções instrumentais, é bom lembrarmos que as letras tinham papel importante na recepção das músicas, sobretudo quando cantadas em primeira pessoa, já que dão aos ouvintes a ilusão de que é o próprio Ivor falando de si.

A terceira música de Novello a tocar no filme chama-se *Nuts in May*. Destaca-se das anteriores por ser cantada, e das posteriores, por ser diegética, mas de modo diferente. Sua performance não ocorre ao vivo, nem de modo muito claro (a qualidade do som é ruim¹⁸¹) e

¹⁸¹ Pelo fato de o volume estar baixo; de o disco ser tocado num gramofone, e também porque os personagens reunidos para o almoço retomam suas respectivas conversas momentos após o episódio da queda do copo de *bloody mary*. A música é de 1921, e sua letra foi composta por P.G. Wodehouse

tampouco de forma integral¹⁸². Apenas duas estrofes são cantadas, de modo que a canção dura bem menos de um minuto:

Gosto mesmo de pegar nozes em maio
 Se você tem uma covinha, é muito simples
 Tudo que você precisa é de um sorriso que seja doce e tímido
 E uma espécie de brilho no seu olho

Aqui vou eu pegando nozes em maio
 Quando as detecto, logo as coeto
 Elas estão à minha volta, simplesmente esperando serem (es)colhidas.

A música toca num gramofone colocado na rotunda em que as personagens almoçarão após a caçada. Após o alvoroço inicial dos convivas ter se amainado (pela quebra do copo que caiu da mão de *Sir William* devido à insistência do Comandante Meredith), *Lady Sylvia* animadamente coloca o disco para tocar, esclarecendo a Ivor, entre sorrisos, que o havia pedido emprestado a Lewis (sua *lady's maid*). Ivor reage a *Lady Sylvia* de modo acanhado.

O título *Nuts in May* poderia ser traduzido tanto como “Nozes em maio” ou como “Loucos em maio” – na segunda hipótese, o significado da letra mudaria completamente, podendo inclusive tomar uma conotação sexual, sobretudo porque o verbo “*to pick*” (no último verso: “*They stand around me, simply waiting to be picked*”) também tem mais de um significado em inglês – pode significar “pegar”, “colher” ou “escolher”. Nesse caso, a covinha, o sorriso e o brilho nos olhos seriam ferramentas de sedução.

A canção também nos remete ao universo infantil – não apenas pelo comportamento brincalhão de *Lady Sylvia*, mas sobretudo porque *Nuts in May* é o título de uma tradicional

para o musical *The Golden Moth*. Infelizmente não conseguimos encontrar informações acerca do enredo em questão.

¹⁸² Não conseguimos localizar a música completa, porém, o modo como a cena é cortada nos deu a impressão de que a continuidade foi interrompida. Curiosamente, “*Nuts in May*” não consta da trilha sonora oficial do filme *Gosford Park* (ao mesmo tempo, há no CD uma música intitulada “*Only for a while*” que não é tocada no filme – incluímos a letra em anexo).

cantiga de roda britânica¹⁸³. Assim como na canção de Ivor, o verbo utilizado com relação às nozes é “*to gather*”, que pode significar “colher”, “recolher”, “pegar”, “juntar” ou “reunir”.

Os versos da cantiga – utilizada como brincadeira para formar pares de crianças – são os seguintes¹⁸⁴:

Aqui vamos nós pegar nozes em maio
 Nozes em maio, nozes em maio
 Aqui vamos nós pegar nozes em maio
 Numa manhã fria e congelante¹⁸⁵

Quem vão escolher para loucos¹⁸⁶ em maio?
 Loucos em maio, loucos em maio
 Quem vão escolher para loucos em maio?
 Numa manhã fria e congelante

Vamos ter (nome da criança) para loucos em maio
 Loucos em maio, loucos em maio
 Vamos ter (nome da criança) para loucos em maio
 Numa manhã fria e congelante

Quem vão escolher para ir pegá-lo(a)?
 Para ir pegá-lo(a)? Para ir pegá-lo(a)?
 Quem vão escolher para ir pegá-lo(a)?
 Numa manhã fria e congelante

Vamos ter (nome da criança do sexo oposto ao da primeira) para levá-lo(a) embora

¹⁸³ A melodia é idêntica à de outras cantigas tradicionais anglófonas, das quais a mais antiga talvez seja “*Here we go round the bramble bush*”, da qual derivou “*Here we go round the mulberry bush*” (que data do século XIX). “*The merry-go-round*”, “*Pop goes the weasel*” e “*The wheels on the bus*” também possuem a mesma melodia, sendo que esta última foi adaptada em português e gravada por Xuxa em 2001 sob o título “O ônibus”.

¹⁸⁴ Os versos originais em inglês encontram-se no Anexo E, à p. 192.

¹⁸⁵ Há outra versão da cantiga que substitui este verso por “De manhã tão cedo”.

¹⁸⁶ Loucos, ou nozes, permanece a ambiguidade apontada anteriormente.

Para levá-lo(a) embora, para levá-lo(a) embora
 Vamos ter (nome da criança do sexo oposto ao da primeira) para levá-lo(a) embora
 Numa manhã fria e congelante

Note-se que maio não é a época do ano em que se colhem nozes na Grã-Bretanha (a época das nozes é o outono, ou seja, setembro/outubro) – por esta razão, pensa-se que “*nuts in May*” seja uma corruptela de “*knots of May*”, que são flores de um espinheiro¹⁸⁷ bastante comum na Grã Bretanha, símbolo de renascimento, por causa da primavera. Seja como for, a música de Novello faz referência direta a tal cantiga infantil, como se fosse uma resposta a ela (“Gosto mesmo de pegar nozes em maio”). Se os pares de meninos e meninas eram formados inocentemente na cantiga de roda, a canção de Novello, apesar da leveza da melodia do piano, adquire um quê nada inocente, sobretudo porque a sequência mostra Arthur pegando não nozes, mas os cacos de vidro misturados ao *bloody mary* e à lama no chão (trabalho que parece bastante inútil, considerando-se que uma pá e uma vassoura claramente não resolveriam a sujeira lamacenta), e a música parece ser abruptamente interrompida pelo corte da câmera, que mais uma vez retorna (a sequência da rotunda é entrecortada com a sequência do banheiro de Gosford, onde as empregadas aguardam sua vez para tomar banho) a Mary e Elsie – ao término de seu banho, a música de Novello ecoa na pergunta de Mary: “Você se lembra quando disse que *Sir William* poderia ter escolhido entre *Lady Sylvia* e *Lady Stockbridge*?” – aqui a empregada utiliza a expressão “*could have had his pick*”, sendo que o último verso da canção dizia exatamente “*they stand around me waiting to be picked*”. Elas discutem o boato de que as irmãs teriam disputado o casamento com o rico e “grosseiro” burguês por meio de um jogo de cartas.

*

A razão pela qual Novello foi convidado para o fim de semana, apesar de não caçar – e também sua fama – é exposta numa longa sequência de aproximadamente dez minutos de duração, que tem início quando todos se retiram da sala de jantar para a *drawing room* após o desmascaramento do caso entre Elsie e *Sir William*. Enquanto parte do grupo toma seus lugares à mesa de bridge, *Lady Sylvia* pede a Ivor que toque alguma coisa para animá-los um pouco.

¹⁸⁷ *Hawthorn*, em inglês.

A sequência é complexa, composta por muitos cortes – trata-se de várias tomadas, majoritariamente em plano de conjunto, intercaladas. Há cenas de Ivor ao piano, em plano médio, planos de conjunto dos jogadores de *bridge* sentados à mesa (filmados de diversos ângulos), dos outros convivas presentes na sala (alguns bebendo, outros fumando, e outros conversando), dos empregados espalhados em variados pontos da casa (atrás das portas, nas escadas, nas salas adjacentes à *drawing room*) e também dos personagens que deixam a sala, ou que estão à parte (Elsie, Henry, *Sir* William, Sra. Wilson). É como se a *drawing room* fosse um palco – é o centro das atenções (ao menos auditivas), exageradamente iluminado (note-se a redundância dos candelabros, lustres de cristal, lareira e abajures) e em destaque – enquanto a audiência real de Novello, os empregados, permanece na penumbra, tal qual o público num concerto qualquer. Entretanto, ao contrário de um concerto tradicional, aqui o público é velado, escuso.

Novello inicia o entretenimento pós-jantar com a execução da música *The Land of Might-Have-Been* (1924), cuja letra (de autoria de Edward Marsh) traduzimos abaixo:

A terra do poderia-ter-sido

Em algum lugar há uma outra terra
 Diferente deste mundo aqui embaixo
 Muito mais misericordiosamente planejada
 Que este lugar cruel que conhecemos
 Lá há inocência e paz – tudo o que é desejado é bom
 Rostos lá são sempre atraentes
 O amor nunca morre nem fica cansado

Nunca haveremos de encontrar aquela adorável terra do poderia-ter-sido
 Nunca poderei ser seu rei, nem você minha rainha
 Dias podem passar e anos podem passar
 E mares podem situar-se entre –
 Nunca haveremos de encontrar aquela adorável terra do poderia-ter-sido

Às vezes nas noites mais raras
 Vem a visão calma e clara
 Brilhando com luzes não-terrenas
 Em nosso caminho de dúvida e medo
 Ventos daquela terra longínqua são soprados
 Sussurrando com hálito secreto –
 A esperança que toca uma canção solitária
 O amor que conquista a dor e a morte

Algum dia haveremos de encontrar aquela adorável terra do poderia-
 ter-sido?
 Será que algum dia serei seu rei e você finalmente minha rainha?
 Dias podem passar e anos podem passar
 E mares podem situar-se entre –
 Será que algum dia haveremos de encontrar aquela adorável terra do
 poderia-ter-sido?

Como se pode observar, a letra é composta por três estrofes de sete versos, e dois refrões de cinco versos. Alguns versos possuem rimas internas (como *somewhere/there* e *there/fair*, por exemplo) e as rimas entre os versos são alternadas (esquema ABAB: *land/below/ planned/know*), enquanto no refrão há rima continuada (*been/queen/between/been*). A música é curta, dura pouco mais de dois minutos (aliás, todas as canções subsequentes têm a duração de cerca de dois minutos). A melodia é romântica, com andamento lento, e deveras simples, sem muitas variações (há duas melodias: uma é idêntica nas três estrofes, e a outra se revela no refrão). Tais características auxiliam mnemonicamente tanto em termos líricos quanto melódicos, e são predominantes na música popularizada pela indústria cultural desde então¹⁸⁸.

Ao iniciar dos primeiros acordes, as reações das personagens são diversas: um semblante de agradável surpresa se estampa na face da Sra. Nesbitt; ouvimos um dos jogadores de bridge

¹⁸⁸A este respeito, vide, por exemplo, as considerações um tanto conservadoras e não muito dialéticas, porém até certo ponto relativamente acertadas de Theodor Adorno em *O fetichismo na música e a regressão da audição*.

dizer: “Ele é um grande sucesso” e outro: “Ele é ridiculamente bem-sucedido” (tal afirmação parece ser proveniente de Freddie Nesbitt) e um terceiro (possivelmente Blond ou Standish) “Acho que ele é maravilhoso”, ao que *Lady Trentham* se finge de desentendida: “Uhm?”, obrigando-o a repetir a afirmação.

A letra da música menciona a existência do utópico, uma “outra terra” localizada “em algum lugar”. Contrapõe o mundo “aqui embaixo” com este outro, que podemos inferir, portanto, ser um mundo “lá em cima”. As qualidades relacionadas ao “aqui embaixo” e as qualidades presumíveis “lá de cima” são contrastadas. “Lá” é um “lugar muito mais misericordiosamente planejado”. Quando tal verso é cantado na cena tem papel de comentário, pois coincide exatamente com um dos momentos em que Freddie Nesbitt age de maneira nada compassiva com a esposa, ao praticamente “enxotá-la” de perto de si sob o pretexto de que ela irá perturbar sua concentração no jogo. “Aqui”, por outro lado, é “este lugar cruel que conhecemos”, em que *Lady Trentham* desfia seus comentários maldosos não apenas a respeito de Mabel, mas neste exato momento também do próprio Novello (“Vocês acham que ele vai demorar tanto quanto normalmente demora?”). O uso da primeira pessoa do plural implica no fato de o eu-lírico transmitir a ideia de coletividade (ou ao menos um “eu e você”), e inclui os ouvintes em termos de igualdade com sua posição; ou seja, cria um sentimento de identificação, de comunidade ou de pertencimento.

Enquanto Novello toca e canta, a câmera mostra, além dos jogadores de bridge, *Lady Lavinia* e *Lady Sylvia* conversando trivialidades (“Pensei que você tivesse parado de beber”), e as personagens em geral sendo servidas por dois empregados (o mordomo Jennings e seu braço direito, o primeiro *footman* George).

A letra continua descrevendo a “outra terra” de modo positivo: ali há “inocência e paz”, tudo o que se deseja é “bom”, as pessoas são “sempre atraentes” e o amor, naquele lugar, seria imortal e infatigável. Como, no segundo verso, havia sido dito que tal terra é diferente “deste mundo aqui embaixo”, podemos inferir que o eu-lírico caracteriza o aqui como um lugar, além de cruel, malicioso, beligerante, mau, não-atraente/feio, onde o amor se cansa e morre.

O refrão afirma assertivamente a impossibilidade de se achar o “lá”, aquele outro lugar, agora definido como “terra do poderia-ter-sido”, ou seja, o lugar do futuro do pretérito composto, lugar em que havia possibilidades (presentes ou futuras) que não ocorreram, não se

concretizaram. O que separaria o eu-lírico (e os ouvintes) desse lugar são “dias e anos” e “mares” – em outras palavras, o lugar utópico e o aqui/agora estão separados pelo tempo e pelo espaço (historicamente e geograficamente).

Na estrofe seguinte, porém, o eu-lírico afirma que às vezes “vem uma visão clara e calma”, e que os ventos provenientes dessa outra terra sopram secreta e solitariamente, ou seja, de forma quase clandestina (“sussurro”, “secreto”, “solitário” – adjetivos que se aplicam aos empregados que estão assistindo/ouvindo e comentando a apresentação de Novello por trás das portas).

A partir desta constatação (de que sinais da outra terra podem ser vistos e sentidos, embora de forma sutil), o segundo refrão, ao contrário do primeiro, não é uma asserção, e sim dúvida: “Será que algum dia...?”. Dito de outro modo, a possibilidade de encontrar a “terra do poderia ter sido” não apenas não está descartada; a indagação gera uma incerteza esperançosa.

Se assim desejássemos, poderíamos interpretar tal canção no sentido, digamos, metafísico: um “lá em cima”, mundo mais perfeito e extra-terreno (espécie de céu), e um “aqui embaixo” (terra) mortal e cheio de defeitos.

Por outro lado, se pensarmos no “mundo de baixo” do filme, o eu-lírico e os ouvintes da música (assim como os espectadores) são convidados a se identificar com os empregados, que vivem num mundo feio (tanto literalmente, em termos estéticos, quanto em termos sociais), cruel, de dúvida e medo (adjetivos utilizados na canção que certamente se aplicam à situação mimetizada no filme). Os do “mundo de cima”, ao contrário, se encontram num lugar social em que os rostos são sempre atraentes (mesmo que em razão de artifícios; artifícios tais que custam muito dinheiro, como as joias e vestidos usados pelas senhoras, os tratamentos faciais de embelezamento, maquiagens, apliques de cabelo, cílios postiços e acessórios em geral).

Também poderíamos interpretar a canção no sentido de que todos – os membros de ambos extratos sociais – estão “aqui embaixo”, no mundo cruel e beligerante do capital, em que os rumos poderiam ter sido diferentes – e ainda poderão ser, caso interpretemos esse lugar utópico como uma sociedade verdadeiramente progressista, igualitária e emancipada, ou seja, socialista. Se os *downstairs* não têm boas condições de vida ou de trabalho, e suas agruras são incomparavelmente piores, os *upstairs* vivem em constante rivalidade, reféns das leis de

mercado, do medo de “cair” (por isso a aliança entre aristocracia e burguesia; as chantagens e tentativas de auto-promoção, as ameaças...), de artificialidades, falsidades e falta de afeto genuíno; ou seja, também parecem estar longe de alcançar uma vida pacífica e plenamente satisfatória. Adorno colocou esta questão nos seguintes termos:

Precisamente porque a fome perdura em continentes inteiros, embora pudesse ser abolida no que dependesse das condições técnicas para tanto, justamente por isto ninguém consegue ser realmente feliz com a prosperidade (...). A humanidade não se permite uma satisfação visivelmente paga às custas da miséria da maioria; o ressentimento afeta qualquer bom êxito, até mesmo a felicidade própria de cada um (ADORNO, 1995, p. 40-41).

Assim como os empregados domésticos poderiam, sob circunstâncias diferentes, ter outras ocupações menos alienantes, ou ao menos uma carga de trabalho diminuída, remuneração, descanso e condições de trabalho justas (inclusive tempo para conseguirem desenvolver uma vida social), os *upstairs* poderiam se dedicar a outras atividades (menos – ou nada – exploratórias) e desenvolver outro tipo de mentalidade, menos utilitarista e menos egoísta, caso a sociedade tivesse tomado outro rumo. O filme está repleto de possibilidades não-realizadas, inclusive no plano pessoal (o amor de Dorothy por Jennings poderia ter se concretizado; a Sra. Wilson, assim como outras mulheres, poderia não ter sido explorada sexualmente; poderia ter mantido o filho consigo ao invés de se ver coagida a abandoná-lo; poderia ter contado a Parks que era sua mãe; *Sir* William poderia ter se casado com Louisa ao invés de Sylvia, e assim por diante).

Em termos históricos, diversos eventos poderiam “ter sido”: assim como ocorreu na Rússia em 1917, poderia ter havido uma revolução em países como a Alemanha no pós-guerra¹⁸⁹ (com a liderança do movimento spartakista, por exemplo), ou nos Estados Unidos na crise de 1929, ou até mesmo na própria Inglaterra, caso o movimento organizado da classe trabalhadora tivesse tido atitudes menos conservadoras (apesar da greve geral de 1926 e de outras tantas iniciativas progressistas, a classe trabalhadora inglesa permanecia conservadora). Toda a estrutura social, econômica e política desses e de outros países poderiam ter tido rumos diferentes. As relações de produção poderiam ter mudado: os meios de produção

¹⁸⁹ “Os alemães perderam a grande oportunidade dos vencidos, a de transpor a luta para uma outra esfera, como os russos” (BENJAMIN, 1996, p. 66).

poderiam ter sido coletivizados. É sob esta ótica, do desperdício das forças produtivas, das potencialidades humanas, das relações de produção mais progressistas, das possibilidades históricas não-realizadas¹⁹⁰, que podemos interpretar a canção *The land of might have been*, sobretudo em sua segunda execução, desta vez como música extra-diegética, ao término do filme.

Neste ponto, *Lady Trentham*, ainda jogando bridge, faz um metacomentário: “*It seems to be much more than just background music...somehow or other*”. Caso o espectador ainda não tenha atentado a este fato, portanto, Altman sublinha a importância das músicas de Novello através de mais um comentário maldoso por parte da condessa. Imediatamente na sequência, Ivor inicia outra canção (cujos primeiros versos parecem comentar comicamente a relação entre Meredith e sua esposa Lavinia – ele tenta sair da sala sem que ela perceba; um dos grupos de empregados, que até então estava dançando na sala de jantar ao lado, pára imediatamente e finge estar trabalhando quando o Comandante passa por ele):

E a mãe dela veio também

Pareço ser a vítima de uma brincadeira cruel
Ela persegue meus passos com a menina que mais amo
Ela é simplesmente a coisa mais doce que já conheci
Mas nunca temos a chance de ficarmos sozinhos

Meu carro vai de encontro a ela – e a mãe dela também vem junto!
É um carro de dois lugares – mesmo assim, a mãe dela também vem!
No *Ciro*¹⁹¹, quando estou livre
No jantar, na ceia ou no chá da tarde

¹⁹⁰ “A ideia que temos de progresso é a de crescimento econômico e tecnológico, além do processo de cultura cumulativa. Mas numa sociedade de classes como a capitalista isso só é progresso em um sentido irônico; é, com todas as suas características positivas, também um fenômeno negativo – emancipação e, ao mesmo tempo, restrição e distorção (e desperdício) de todas as potencialidades humanas e naturais. A substituição da dominação pela administração só aconteceria quando os indivíduos livremente associados tivessem se constituído a si mesmos como sujeitos conscientes do processo social” (MARCUSE; NEUMAN, 1999, p. 187).

¹⁹¹ *Ciro* (1940-1957) era um clube noturno localizado na Sunset Boulevard (rua famosa, frequentada por celebridades), em Los Angeles, Califórnia.

Ela adora dançar comigo – e a mãe dela também!

Compramos o enxoval dela – e a mãe dela vem junto!

Pedi para não fazer isso – ainda assim, a mãe dela vem também!

Ela simplesmente não tolera uma repreensão, eu vou ao clube e fico amuado

E depois tomo um banho e ganho uma massagem – e o irmão dela vem junto!

Pode haver ocasiões em que casais precisam de um acompanhante,

Mas as mães deveriam aprender a deixar um camarada sozinho.

Gostaria que elas tivessem compaixão e usassem seu bom-senso

Porque três é demais, e além disso o custo é triplo

Almoçamos no [restaurante] Maxim's – e a mãe dela vem também!

Quão interminável um petisco parece – quando a mãe dela vem também!

E quando estão me visitando,

Terminamos o chá da tarde,

Ela adora sentar-se no meu joelho – e a mãe dela também!

Fomos jogar golfe – e a mãe dela foi também!

Três malas carreguei – e a mãe dela também veio!

Ela desmaiou logo no local da primeira tacada

Minha querida me sussurrou – “Jack, meu bem, finalmente estamos livres!”

Mas a mãe dela veio também!

Se a melodia de *Land of Might Have Been* seguia um andamento tranquilo, quase romântico, e as rimas dos versos eram alternadas, aqui a melodia é mais alegre, o andamento é mais rápido e as rimas são paralelas (AABB: *jest/best/known/alone*). O conteúdo lírico também é bastante diverso – se antes se falava em dois mundos distintos, agora o teor da letra é bastante mundano: o eu-lírico, cujo nome descobrimos apenas ao final da música (Jack) enumera

diversas situações em que se encontra com a amada e sua inconveniente mãe. O tom das reclamações é jocoso, e pela letra podemos entrever o estilo de vida do eu-lírico: ele dança e come com a namorada num clube noturno; vão às compras juntos; almoçam num restaurante; o eu-lírico frequenta um clube (mas inclusive ali sente-se observado, agora pelo irmão da moça) e joga golfe.

Além de se queixar da moralidade excessiva das mães que sempre acompanham suas filhas e jamais deixam os casais a sós, o eu-lírico reclama, ainda, dos gastos excessivos que uma pessoa extra representa. Suas atividades e mentalidade são, portanto, compatíveis às da burguesia.

Ao término da segunda música, os convivas já não aplaudem tanto quanto da outra vez. Com um gesto, Novello convida Mabel a sentar-se junto a ele ao piano. Ela parece incrédula. Diante de tal reação, Ivor enfatiza o gesto e ela finalmente se acomoda.

O eu-lírico nesta terceira canção dirige-se a um “you” que, apesar de poder ser o plural “vocês”, também poderia significar “tu”, sobretudo porque Novello parece dirigir a palavra a Mabel.

Figura 11 – *Uma canção sobre a mercadoria*

Esta canção é do musical *The Dancing Years* (1939) de autoria de Christopher Hassal:

Posso te dar a luz das estrelas

Posso te dar a luz das estrelas, amor imutável e verdadeiro
 Posso te dar o oceano, devoção profunda e tenra
 Posso te dar as montanhas, piscinas cintilantes de azul
 Chame e posso ser tudo o que você me pedir
 Música na primavera, flores para um rei
 Tudo isso trago para você

Quando eu era jovem, meus desejos tolos costumavam ser um grande erro
 Mas agora, um pouco de amor e um pouco de experiência de vida mudaram meus modos
 E me ensinaram e me trouxeram a alegria de doar

Posso te dar a luz das estrelas, amor não-dito e verdadeiro
 Posso te dar o oceano, devoção profunda e tenra
 Posso te dar as montanhas, piscinas cintilantes de azul
 Chame e posso ser tudo o que você me pedir
 Música na primavera, flores para um rei
 Todas essas coisas trago para você.

O eu-lírico promete a um vocês/tu (a amada?) amor imutável e verdadeiro, a luz das estrelas, as montanhas...ou seja, uma série de clichês romântico-*kitsch*.

A estrutura desta música é mais simples que as anteriores – ela é iniciada com o refrão, possui uma única estrofe e o refrão se repete. Na estrofe, o eu-lírico compara seu ego do passado e do presente, sendo que o ego atual é aparentemente mais generoso (se bem que mais duvidoso/não-confiável, pois fala de si próprio). E reitera as promessas feitas anteriormente, de dar elementos naturais (o oceano), amor e devoção, e de ser o que o

interlocutor desejar – o que demonstra seu caráter fetichizado¹⁹², volúvel e enganoso de mercadoria: “É este o objeto do desejo exposto em vitrine que a plateia pag[a] para adorar. Noutros termos, antes de adorar [Novello] os fãs, numa relação fetichizada, adoram a mercadoria representada na/pela força de trabalho que [Novello] vende no mercado” (GONÇALVES, 2011, p. 253).

Enquanto Mabel parece ter entrado em êxtase, talvez por pensar que aquelas são juras de amor destinadas exclusivamente a si¹⁹³, os empregados, mesmo impedidos de presenciar o espetáculo em primeira mão, parecem desfrutar de puro deleite aurático: “Graças ao distanciamento operado tecnicamente”, onde os empregados “vêm produção simbólica e um ato sublime, pode-se enxergar a dominação de um por outro” (MARTINS, 1994, p. 113) – ou seja, nós vemos os personagens vendo. E vemos que o espetáculo “reúne os espectadores, mas os reúne como separados” (DEBORD¹⁹⁴).

Figura 12 – *A cozinheira e seus subordinados em atitude de contemplação*

¹⁹² “Just think of him sleeping downstairs...”

¹⁹³ O mesmo tipo de procedimento, porém num contexto totalmente diverso, pode ser observado em Nashville, quando o personagem de Keith Carradine canta “I’m easy”: diversas moças na plateia, todas “enfeitiçadas” pela presumível canção de amor destinada exclusivamente a cada uma delas.

¹⁹⁴ Disponível no website: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>

Ao término da canção, Mabel parece acordar do torpor do embevecimento, e aplaude alto, empolgada e sorridente. É a vez de *Lady Trentham* pedir que não o aplaudam mais: “*He’ll just go on and on...*”. Mas Ivor continua, sob a postura aprovadora de Jennings:

O que um duque deve ser

Em 33 A.C., ah!, isso foi há muito tempo
 Vivia um herói romano que havia apertado a mão de Nero
 E a história vocês hão de saber
 Ele foi apresentado ao rei da Gália, quem quer que ele fosse
 E cruzando numa galé ele se amigou com uma empregada Normanda
 Lá foram eles e me fundaram

Então se você quer saber como um duque deve ser,
 Apenas dê uma olhada para mim
 Sou duvidoso, sou artrítico, sou maravilhoso de se ver
 Gente, juro pela minha alma, é verdade
 Vejam Noé como um novo-rico
 Por deus, pode procurar na sua árvore genealógica
 Mas nunca vai encontrar um duque como eu

Quando o velho Canute¹⁹⁵ estava comprando fruta um dia,
 Assim diz a fábula,
 Um jovem condenado lhe trouxe um melão suculento
 E foi então liberto da prisão.
 Este nobre jovem para falar a verdade
 Velejou em seguida para o mar
 E a filha do Duque de Malta lhe trouxe sua colônia de barbear
 E o resultado grandioso fui eu.

¹⁹⁵ Canute, ou Cnut (Knut) foi o rei da Dinamarca que conquistou uma grande extensão de terras, incluindo partes da Suécia, Noruega, Inglaterra e Escócia. Ou seja, do ano 1016 até 1035 a Inglaterra foi reinada por um rei dinamarquês, como já havia acontecido outrora.

Então se você quer saber como um duque deve ser,
 Apenas dê uma olhada para mim
 Sou duvidoso, sou artrítico, sou maravilhoso de se ver
 Gente, juro pela minha alma, é verdade
 Vejam Noé como um novo-rico
 Por deus, pode procurar na sua árvore genealógica
 Mas nunca vai encontrar um duque como eu.

Então se você quer saber como um duque poderia ser,
 Apenas dê uma olhada para mim
 Sou duvidoso, sou artrítico, sou maravilhoso de se ver
 Gente, juro pela minha alma, é verdade
 Vejam Noé como um novo-rico
 Por deus, pode procurar na sua árvore genealógica
 Mas nunca encontrará – nunca encontrará – nunca encontrará um
 duque como eu.

A letra de *What a duke should be* tem elementos *nonsense* e cômicos. Assim como “*And her mother...*”, possui um caráter narrativo. Na primeira estrofe, há menção a um herói romano genérico, a quem se lhe confere ares de importância pelo simples fato de ter cumprimentado um imperador, e por ter sido apresentado ao rei da Gália, que não é nomeado e a quem o eu-lírico parece desdenhar (“quem quer que ele fosse”). Segundo a narrativa, tal “herói romano” (quem quer que ele fosse!) relacionou-se sexualmente com uma mulher bastante diferente de si em termos sociais (uma empregada normanda) e, assim, “fundaram” o eu-lírico. O emprego do termo soa absurdo e cômico, sobretudo porque é de praxe ser utilizado em se tratando de instituições ou locais físicos, e não pessoas, e também porque, como tais acontecimentos ocorreram presumivelmente no ano 33 antes de Cristo, e o eu-lírico canta no presente, tal narrativa parece um esforço descomunal por parte do eu-lírico para legitimar sua pretensa importância.

O refrão, que vem em seguida, continua em tom debochado: se você, ouvinte, não sabe como deveria ser um duque, pois nunca viu um, basta “olhar” para o eu-lírico (ou acreditar na palavra dele), que se descreve como “duvidoso e artrítico, maravilhoso de se ver” (novamente

temos a questão de que não é um narrador confiável, de fato). Faz, então, uma referência obscura e despropositada a uma figura bíblica do antigo testamento, Noé (da Arca), pedindo ao ouvinte que o olhe “como um novo rico” – ou seja, como alguém que não é nobre, não é aristocrata “de berço”, e sim adquiriu *status* a partir do dinheiro ganho posteriormente.

A segunda estrofe é mais ou menos espelhada na primeira: aqui o *nonsense* continua, mas ao invés de se tratar de um herói romano e o rei da Gália, temos um rei dinamarquês que invadiu a Inglaterra. Desta vez, um jovem prisioneiro, por ter realizado uma benfeitoria insignificante (dar uma fruta a alguém – mas, se ele estava preso, como levou a fruta ao rei Canute?), retoma sua liberdade. Até então, ele era um “*young convicted felon*”; agora passou a ser um “jovem nobre” que, havendo chegado a Malta, conquistou a filha do duque¹⁹⁶ local, após esta ter-lhe trazido uma colônia de barbear (!), e o resultado, como na primeira estrofe, foi o eu-lírico. Em seguida, o refrão é repetido duas vezes e a música se encerra.

Enquanto a canção é tocada, a câmera mostra, da cintura para baixo, o presumível assassino se movimentando e se preparando para o subsequente ato de violência. Há um grande contraste entre a melodia alegre e o assassinato – o andamento da música aumenta até culminar na punhalada de *Sir William*. Ao final da música, *Lady Trentham* desfia mais comentários maldosos acerca de Novello: desta vez, ela diz “*It’s never going to stop...*”. Mas é em vão: Ivor tocará ainda uma música (cuja letra também foi composta por Christopher Hassal, em 1937) antes que Louisa, a pedido de Sylvia, tente “resgatar” *Sir William* da biblioteca onde ele se confinou, e encontre o corpo reclinado sobre a escrivaninha. Durante esta canção, todos os suspeitos que haviam deixado a sala retornam a ela. A letra objetifica e fetichiza uma potencial candidata à parceria amorosa/sexual com o eu-lírico, mas ao mesmo tempo expõe a “falta de química” entre os dois:

Por que não é você?

Nós dois somos indubitavelmente são

Não somos tão horivelmente sem atrativos

Alguma coisa está errada, mas quem pode nos dizer o quê?

¹⁹⁶ Mais alto título de pariató.

Não há explicação para gosto
 Parece um desperdício terrível
 Nada pode nos ajudar. Não temos aquela centelha vital que
 deveríamos ter.

Por que não é você?
 Por que devemos perder uma chance como essa quando chances são
 poucas?
 Você tem o tamanho dos olhos que idolatro
 Seus braços convidam a uma noite glamorosa

O que devo fazer? Por que não é você?
 Você não reage quando atraio. O que vou fazer?
 Você tem os lábios para mim, os quadris para mim, os pés para mim e
 o ritmo para mim
 Então me diga por quê, por que não é você?
 Por que devemos perder uma chance como essa quando chances são
 poucas?
 Você tem o tamanho dos olhos que idolatro
 Seus braços convidam a uma noite glamorosa

O que devo fazer? Por que não é você?
 Você não reage quando atraio. O que vou fazer?
 Você tem os lábios para mim, os quadris para mim, os pés para mim e
 o ritmo para mim
 Então me diga por quê

Em suma, poderíamos dizer que a sequência de cinco canções de Ivor Novello tem grande importância pois exerce diversas funções: 1) em termos de “enredo”, a música estabelece: a) o prelúdio, o “auge” e a descoberta do assassinato (mas, ao contrário da utilização sonora no modelo dramático, aqui a música não cria uma tensão crescente no espectador que, de acordo

com a convenção, culminaria no ato criminoso¹⁹⁷ – o ritmo de música “*What a duke should be*” aumenta conforme o presumível assassino se aproxima da vítima com a faca em punho, porém o distanciamento do espectador é notável) e b) os diversos suspeitos; 2) compara a atitude das duas classes sociais com relação à indústria cultural (desdém/enfado X admiração/sonho); 3) permite que “vejamos os personagens vendo” e, assim, reflitamos sobre nossa própria relação com a indústria cultural de modo crítico; 4) enfatiza as duras condições de trabalho da classe *downstairs*, bem como sua exclusão do acesso à cultura (tanto à “alta” quanto à comercial), e o início da reversão deste processo, graças, justamente, ao aparato da indústria cultural.

A participação musical de Novello no filme, entretanto, não se esgota com a sequência supracitada. Na noite seguinte, após o jantar (que Meredith perdeu por ter ido se refugiar *downstairs*, onde afogou suas mágoas degustando uma geleia de morango), ouvimos a música (cuja letra foi composta por Lena Ford) responsável pelo estrondoso sucesso de Novello em 1914 (vide p. 112):

Mantenham as lareiras acesas

Eles foram convocados da encosta, eles foram chamados a partir do vale

E o país encontrou-os prontos assim que veio o agitado chamado por homens

Não deixem lágrima alguma aumentar as dificuldades deles enquanto passam marchando

E, embora seu coração esteja se despedaçando, faça-o cantar esta música alegre:

Mantenham as lareiras acesas

Enquanto seus corações anseiam

Embora seus rapazes estejam longe, eles sonham com o lar

Há um revestimento prateado¹⁹⁸ brilhando através das nuvens escuras

¹⁹⁷ A cena icônica deste tipo é “a do chuveiro”, do filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock.

¹⁹⁸ No original, *silver lining*, o contorno brilhante ao redor de uma nuvem que encobre o sol; do provérbio “*Every cloud has a silver lining*”, que quer dizer que toda situação ruim tem seu lado bom; equivaleria mais ou menos ao nosso “Há males que vêm para o bem”.

Vire a nuvem escura do avesso até que os meninos voltem para casa

Do estrangeiro veio uma súplica

“Ajudem uma nação em perigo”

E nós demos nossos gloriosos rapazinhos, a honra não nos permitia
fazer menos que isso

Pois nenhum galante filho da liberdade deveria dobrar-se perante um
jugo tirano

E um coração nobre deve responder ao sagrado chamado de “Amigo”

Mantenham as lareiras acesas

Enquanto seus corações anseiam

Embora seus rapazes estejam longe, eles sonham com o lar

Há um revestimento prateado brilhando através das nuvens escuras

Vire a nuvem escura do avesso até que os meninos voltem para casa.

Apesar de, mais uma vez, tal canção ser apresentada no filme como instrumental, o público anglófono, sobretudo o britânico, deve reconhecê-la; o caráter incrivelmente militarista, patriótico e otimista da letra é evidente. Mabel, ao ouvi-la, não esconde a forte carga emocional que a música traz, ao dizer “*Oh, how that tune used to make me cry*” – mas não mais: Mabel passou por uma transformação, agora tem coragem suficiente para enfrentar *Lady Trentham* e o próprio marido. *Lady Louisa*, a única que parece triste com a morte de *Sir William*, pede a Ivor que pare de tocá-la, pois também a considera uma canção triste.

O diretor

Durante o processo de pré-produção de *Assassinato em Gosford Park*, Robert Altman e seus associados tiveram de enfrentar, como de praxe, diversos problemas. Um deles – o mais grave, em se tratando de cinema – era a questão do financiamento do filme. Na verdade,

Altman, na maioria das vezes, conseguia financiamento, principalmente agora que seu nome já estava de há muito estabelecido na indústria cinematográfica. A dificuldade era oriunda da não-aceitação do roteiro:

One of Bob's old investors said that if Bob would rewrite the last thirty pages and make it be much more satisfying of a murder mystery, he would give us like eighteen million dollars. Well, that's a lot of money. And Bob was like, 'No, this is the movie. I'm not rewriting the movie for you'. So then the investor said, 'Well, okay, I'll give you twelve million'. At that point Bob said 'We'll get it somewhere else. I'm not going to make the movie with somebody who tells me how to rewrite my movie'. So we did end up with about eleven or something like that. But in between it was terrifying. I'd be calling Bob all the time. We'd have our lists – you call this one, I'll call this one. Nobody wanted to invest in it. They didn't like the script, basically (Bob Balaban, ZUCKOFF, 2009, p. 470-471).

Every time they wanted to replace me – 'Maybe someone could come in to do a little fixing, a little polish' – Bob just wouldn't let it happen. You have to be very unafraid. There is something about the film industry that is very castrating. There's so much money involved, and they're talking to you, and your whole brain becomes this negotiation party. Bob was stronger than all that. I have absolutely no hesitation to saying that – not just keeping me on as sole writer, but also holding on to the details of this obscure way of life, of this class that had been forgotten – that is one hundred percent due to him (Julian Fellowes ZUCKOFF, 2009, p.471-72).

Após algumas décadas enfrentando estes tipos de problemas, Altman já havia desenvolvido algumas técnicas para tentar contorná-los. Uma delas era atrair um elenco forte para servir como chamariz para os potenciais investidores:

And there he was in England and practically mortgaging his house, as we were all thinking of doing, and so the strain financially was horrendous (...). So he was very irascible when it was shaky (...). He had to make the movie. Nobody in their right mind would go sit in London and meet Maggie Smith and Clive Owen and Helen Mirren and a thousand other people. It didn't make sense. Why would you go and do that before your financing was set? And yet, he knew that everything was going to help it move forward. So, as scary as it was, as the tightrope walk was getting more and more dangerous, it was imperative that he be acting as if the movie were going to get made because that would help it get made (Bob Balaban, ZUCKOFF, 2009, p.472-73).

David Levy, myself, and Bob went and lived in a little apartment in London, and he just started reeling in the fish. He had a script and no money and the investors were all fakes or not to be trusted. And it's, 'Hello, Maggie Smith. Do you want to be in this movie?' 'Is anybody else in it?' 'Well, I'm seeing Michael Gambon tonight'. As soon as those two say yes, everyone is like 'Oh sure, Bob, anything. If you get a movie we'd love to work with you'. Pretty soon he's got thirty-five superstars, all working on his picture. We would put the actors' pictures up on the walls when the investors came over.

I made a model of the set, which I actually used for the movie. But it was all dog and pony con show. But for a good reason. We wanted to make some money [laughs]. We wanted the picture to go, no matter what it was (Stephen Altman, ZUCKOFF, 2009, p.474).

Gosford Park custou 19 milhões e 800 mil dólares. Foi financiado pelo *UK Film Council* (Conselho de filmes do Reino Unido). O Conselho foi criado em 2000 pelo governo Trabalhista (então no poder) para promover e fomentar a indústria fílmica no Reino Unido. O Conselho era financiado por meio de recursos provenientes da Loteria Nacional – foram mais de 160 milhões de libras que patrocinaram mais de 900 filmes (inclusive internacionais, mas feitos no Reino Unido). A coalizão Conservadores-Liberal Democratas anunciou, em julho de 2010, que o Conselho seria abolido, e o UKFC encerrou suas atividades em março de 2011. Muitas de suas funções foram passadas para o *British Film Institute* (Instituto Britânico de Filmes).

O filme faturou 87 milhões e 754 mil dólares ao redor do mundo, e ainda assim os filmes de Robert Altman nunca foram, e continuam não sendo, considerados filmes “comerciais”:

It's so expensive to make these films that if you don't have success you're suddenly going to be in a position where you can't make 'em. You're not going to be able to raise the money to make the films. That would be a disaster in my life, because that's all I do, it's all I care to do, it's all I desire. (ZUCKOFF, 2009, p.465).

I've *always* had trouble finding finance, and I still am. It should be a little easier now for a short while, because those guys are not very smart; they can only follow the crowd, so I have to take advantage of that (...). You're only as good as the perception of your last film (STERRITT, 2000, p.187).

*

No início deste trabalho (cf. p. 5) mencionamos a ideia de um pesquisador, segundo a qual seria errôneo, ou melhor, *romântico*, contrapor os interesses da indústria cultural às do diretor. Trovão argumenta que a tendência predominante do cinema norte-americano a partir dos anos 80 era pautada pela espetacularização, o que privilegiava filmes que empregavam grandes efeitos especiais, tanto em termos de imagem quanto de som, e que

os filmes de Robert Altman não tinham atrativos técnicos capazes de atrair um número elevado de espectadores aos cinemas, em uma estratégia de *divulgação por saturação* (que consistia em atribuir um orçamento elevado

para a publicidade e exibir o filme simultaneamente, em um maior número de salas possível). Dessa forma, o diretor adotou como estratégia a divulgação do filme em festivais de cinema, na intenção de apresentar seu trabalho para um grupo dirigido, para o qual suas obras já eram conhecidas (TROVÃO, 2010, p. 55).

O pesquisador discorda veementemente da posição de críticos como Edmar Pereira. Vale a pena transcrevermos aqui a opinião de Pereira:

Enquanto os grandes nomes das gerações nova e intermediária do cinema norte-americano enredam-se cada vez mais no sistema convencional de produção, com projetos caríssimos que exigem retorno compatível nas bilheterias e, portanto, comprometem a liberdade do autor, Robert Altman arma esquemas para preservar sua autonomia. Adotou uma estratégia alternativa de produção: orçamentos baixos, filmagens rápidas, filmes endereçados a uma faixa específica do público – a que não se interessa ou pelo menos não se contenta simplesmente com batalhas intergaláticas, caçadores aventureiros ou assassinos psicóticos elevados à condição de super-heróis. Com essa opção pelos orçamentos menores, Altman está fazendo mais do que preservar-se: ele está preservando a vida inteligente do cinema. Seus filmes obrigam a sua plateia a um esforço mental, a posicionar-se diante do que está sendo revelado, a discutir depois sobre o que se viu (PEREIRA apud TROVÃO, 2010, p. 63 e 128).

Trovão afirma concordar com o crítico acima citado apenas em dois aspectos: a busca por um público específico, e que seus filmes suscitem debates. Porém, segundo ele, o comentário de Pereira

está inserido no contexto *romântico* para o qual Stephen Prince alerta o pesquisador a evitar, a saber: a oposição entre o sistema hollywoodiano de produção e o trabalho *autônomo* do diretor. Sabe-se que não era o caso. O fato de Robert Altman estar realizando [nos anos 80] produções que o crítico considerou como *alternativas*, o mesmo tinha razões, por serem estes os trabalhos que se apresentavam naquele momento (...). A oposição entre diretor e a indústria cinematográfica, na verdade, não existiu. O que ocorria era que Hollywood e suas indústrias passavam por mudanças naquele início dos anos 1980, beneficiadas por medidas implantadas pelo governo (TROVÃO, 2010, p. 63 e 127).

A nosso ver, foi cometido um equívoco. Se Altman certamente não se via, nem se comportava, nem trabalhava como “*auteur*”¹⁹⁹, na concepção da *Cahiers du cinéma*,

¹⁹⁹ Por diversas entrevistas e depoimentos lidos, podemos afirmar que Altman não acreditava nos conceitos de autonomia da arte ou do autor; conhecia muito bem os trâmites hollywoodianos; negava os conceitos de originalidade/autenticidade/genialidade – afirmava sempre a influência de outros cineastas em seu trabalho (mencionava Kurosawa, Fellini, Renoir em diversas entrevistas e, como vimos, chegou inclusive a citá-los visualmente em seus filmes): “People talk about my signature (...). But everything I’ve learned has come from watching other directors: Bergman, Fellini, Kurosawa, Huston and Renoir” (do artigo: “I will attack the audience”); “I get a lot of credit. People say, ‘Oh,

tampouco se pode dizer que não havia embate entre ele e o sistema produtivo hollywoodiano. O equívoco talvez provenha da interpretação de Trovão quanto ao que Pereira veria como os conceitos de cinema comercial e cinema autoral. Para Trovão, Pereira vê os filmes *blockbuster* como

obras vazias, cujo único objetivo era atrair o maior público possível (por isso o investimento elevado na divulgação), que, no fundo, pouco favorecia a reflexão por parte do espectador diante da obra assistida. O cinema autoral, por sua vez, é entendido como um modelo voltado para a “manutenção da vida inteligente no cinema”. Nesse sentido, os filmes de diretores que apresentavam conteúdos de teor mais crítico com relação aos temas considerados relevantes na época tinham maior mérito que aqueles que se pautavam essencialmente em uma experiência de entretenimento; voltavam-se para uma concepção ‘artística’ em vez de ‘mercadológica’ (TROVÃO, 2010, p. 129).

Vejamos o que Anatol Rosenfeld, cuja obra principal acerca do tema é intitulada, justamente, *Cinema: Arte & Indústria* tinha a nos dizer a respeito do caráter artístico e do caráter comercial do cinema:

No caso do cinema, o fenômeno marginal é a arte, pois as empresas cinematográficas não têm, em geral, intenções estéticas. Um dos momentos essenciais de toda arte é o fato de que através dela um artista se expressa, de que ela lhe serve de expressão. Ora, a Paramount não dirá a um diretor: ‘Mr. Ford, tome aí um milhão de dólares e vá expressar-se!’ Sem dúvida, as empresas cinematográficas recorrem também a recursos estéticos. Fazem-no a modo dos comerciantes que acondicionam as suas mercadorias, antes de entregá-las ao freguês, em embrulhos bem feitos, amarrados com fitinhas cor-de-rosa ou azul celeste. Não chegam, portanto, a se oporem a uma moderada dose de elementos estéticos, mas tais aspectos se subordinam a outros interesses, geralmente alheios à arte”. (ROSENFELD, 2002, p. 35).

E quanto à posição de Altman sobre o assunto? “I don’t have any perception of myself as being either in or out of Hollywood; I’m not, as people have said, a ‘maverick’ or

you started all – you do all that overlapping dialogue. You started that’. I say, ‘I didn’t start that. Howard Hawks started that. I stole that’” (do artigo: “A Pinewood dialogue with Robert Altman”).

Altman sempre reiterava a importância crucial da equipe (procurava sempre trabalhar com a mesma equipe, e procurava colaboradores que trouxessem algo mais para o trabalho: “One of his precepts was that he was going to create this group of people who would be together – and the demands on him financially were substantial. He thought that was the way movies were supposed to be made – the same guys doing it over and over again. In some instances he had to use his own money to pay them (Sam Cohn, agent – ZUCKOFF, 2009, p. 364-65); além disso, em quase todas as entrevistas demonstra enorme admiração pelo trabalho dos atores, costumava afirmar que seu trabalho consistia apenas em sentar e assisti-los fazendo sua “mágica” (que ele dizia não compreender). Ou seja, o diretor não agia de forma arrogante, como se fosse um soberano e todos os outros fossem súditos prontos a acatar suas ordens, vontades e caprichos.

someone who went off into exile. I'm in Hollywood, I work in the business, in the system, but I'm also out of it" (STERRITT, 2000, p.186).

Ele entendia que Hollywood depende não apenas do dinheiro das grandes bilheterias, mas também do prestígio de certos diretores²⁰⁰.

Em entrevista concedida à revista *Playboy* em agosto de 1976, ao ser questionado sobre o que ele gostaria de falar aos jovens que querem começar uma carreira no cinema, afirmou: "You don't need a lot of money to be a painter or to write a song, but it costs minimally \$ 1 million to make a movie and nobody's going to hand you \$ 1 million. There probably should be a system of apprenticeships" (STERRITT, 2000, p. 58).

O sistema de aprendizagem de Altman foi o período em que trabalhou na Calvin Company, em Kansas, realizando filmes comerciais. Ali, ele aprendeu que quando os atores improvisam suas falas ao invés de se basear num roteiro estandardizado²⁰¹, muitas vezes o resultado é superior; aprendeu a realizar filmagens o mais rapidamente possível (pois tempo é dinheiro!), com o menor orçamento possível, e com poucos equipamentos à sua disposição (tinha, portanto, que ser mais imaginativo); aprendeu, ainda, que deveria ter conhecimento pleno e controle sobre todo o aparato técnico produtivo, para que quando desejasse realizar algo de modo diferente do que se faz convencionalmente, ninguém dissesse que era "impossível" tal coisa²⁰² – foi assim que desenvolveu (ao longo de décadas) técnicas de som que permitiam maior liberdade²⁰³ – tanto para si quanto para os atores quando para os operadores de câmera, e assim por diante.

²⁰⁰ "They want money-making pictures, sure, but they also want the snob appeal of critical acceptance and prestige – meaning films that get good reviews" (STERRITT, 2000, p. 50).

²⁰¹ "In TV, I was working constantly with such dreadful scripts that I just found it was better to change them, or let the actors change them – at least to make these ridiculous lines that they had to say more palatable" (STERRITT, 2000, p.191).

²⁰² "I found out early in my career that I didn't know enough about cameras, and that the cameraman was telling me things I couldn't do. But we did do them. So I learned about that myself (STERRITT, 2000, p.114-119).

²⁰³ "We used an eight-track system and it's really unmixing rather than mixing sound. We'd just put microphones on all the principals and hang them out the window and stick them in the clock and wherever we want a live sound. And they all go down on different tracks, pretty much the way music is done today (...). The thing that people in our industry don't understand is that once you free one area, once you don't have the mike boom hanging overhead, and you don't have to worry about shadows and lights and all that, it gives you such freedom with your camera. You can put it wherever you want, you can get back as far as you want, it just compounds its qualities" (STERRITT, 2000, p. 25).

O trabalho que ele procurava promover era não-alienado – trabalho criativo, imaginativo, inteligente, que requeria o envolvimento de todos, colaborativo: os atores tinham liberdade para criar detalhes para seus personagens, podiam escolher o figurino (ex: *McCabe*), alterar falas, adicionar falas e/ou gestos (ex: Barbara Jean em *Nashville*), compunham músicas, executavam músicas eles próprios (*Nashville*, *Short Cuts*, *Gosford...*). O roteiro servia como base, mas era quase sempre reelaborado – as cenas eram filmadas preferencialmente na sequência (do começo para o fim) – isso fazia mais sentido para o ator, pois ele acompanhava o processo, o que permitia um trabalho com mais nexos e, portanto, mais prazeroso.; a filmagem normalmente era feita em poucos *takes*, para não ficar muito cansativo e perder o “frescor”, e sempre tendo em mente a posição do espectador com relação à cena²⁰⁴; Altman também filmava com mais de uma câmera²⁰⁵ – isso permitia maior liberdade para atores, operadores de câmera e para quem editaria o filme, além de oferecer mais possibilidades, permitir cortar alguma coisa que deu errado, e capturar algo inesperado, alguma reação imprevista ou algum improviso. Os atores não tinham que ficar “na marca”, justamente porque as câmeras não tinham “roteiro” pré-fixado (“agora um zoom em Beltrano, agora uma panorâmica...”), e também porque todos em cena estavam microfonados (sistema de captura de sons em múltiplos canais) – para o diretor e para os técnicos de som, era vantajoso porque tal recurso lhes dava a possibilidade de alterar o “balanço” do áudio (ou seja, aumentar o som do microfone de um ator ou de outro, conforme o efeito desejado); para o espectador, era possível ouvir várias pessoas falando ao mesmo tempo e selecionar o que ouvir e para onde olhar – isso também deixava os atores mais à vontade, mas, ao mesmo tempo, impedia que “saíssem” da personagem, pois nunca sabiam ao certo quando estavam sendo filmados e, de

²⁰⁴ “I try to take the position of, where do I want to put the audience? I say, ‘Ok, this is where the camera is’. And I’ll sit there and shoot the scene. I’ll shoot it maybe six, seven times, and always I shoot the entire scene. I don’t stop and do one close-up for three lines. And I sit there and I try to say: ‘This is where the audience is. This is where I’m going to look at it from’. And I try to almost create an event and then shoot it the best I can from that position” (STERRITT, 2000, p. 146-147).

²⁰⁵ “With the two cameras on tracks running around and moving, and the actors out there going through their stuff, they don’t know whether they’re on camera or not, they don’t know if it’s a close-up... So suddenly they’re relieved of the responsibility of saying, ‘Oh, this is my close up. I’d better be good here’. They figure out, ‘I’d better be good all the time because I don’t know whether they’re getting me or not.’ I think that relieves them, in a way, but it also throws them back more into the theatre. Many of them were theatre actors, of course. In a case like this, all of these people became peers, so there weren’t three leads and six supporting actors and then the extras. Everybody was a peer and the behavior was quite different. Also, when there’s that many of them, they tend to police themselves, because nobody wants to be the bad boy, no one’s going to become difficult or not come out of their dressing room” (STERRITT, 2000, p. 198-199).

qualquer maneira, mesmo que estivessem *off camera* o som era constantemente captado. Obviamente, não era possível atingir perfectibilidade²⁰⁶ dessa forma:

The truth of the matter is I'm trying to make it sloppy and ragged. I'm trying to make it more difficult'. In my mind, we serve the audience up most stuff. We put it in front of them, and we don't make them do any work. They fall asleep or they're just not that interested (THOMPSON, 2006, p. 198).

Ao mesmo tempo que desejava tornar o filme mais difícil para que o público raciocinasse por si, também utilizava técnicas para guiar o espectador: procurava, por exemplo, escolher um elenco bem diversificado, para que não houvesse confusão ao identificar cada personagem²⁰⁷:

In the first place, in making a film, I have to figure out – I have to deal with the minds and the information that the audience already has. If the audience can't keep track of all those characters, they give up and your picture's over. So, I've got to get it down to size, to where they can embrace it (ZUCKOFF, 2009, p. 270).

A questão do visual não-perfeito tem outras implicações além do ser mais desafiador para a plateia. Dá maior liberdade aos operadores de câmera, e também não apaga as marcas do trabalho, do fazer filmico; ou seja, o espectador é constantemente lembrado que se trata de um filme, uma visão específica e construída laboriosamente, e não é levado a acreditar que aquilo seja um “pedaço de realidade”, não é iludido:

There is a documentary aspect to it because I'm not trying to deny the fact that the camera is there. I'm not trying to carry you. I just don't make those kinds of films. I tell the cameraman 'If you find something interesting, shoot it'. I know what I need to cut to make the movie, what I need to have. But when he's shooting, if he sees an actor doing something, or something's happened, he can go for that. He does not have to go where we said it's going to go. That's why my lighting isn't as good. Real good artistic

²⁰⁶ “Using more than one camera saves time. The cutting is easier, because the actors are always in the right place, and unless you are lighting for one shoot to create a Vermeer, you simply light the arena and throw the actors into it” (THOMPSON, 2006, p. 198).

²⁰⁷ Quando, após seis semanas e meia da filmagem de *Gosford Park*, percebeu que duas atrizes eram relativamente similares, e que isso poderia confundir o espectador, alterou a narrativa, de modo a torná-las irmãs: “I saw Helen Mirren and Eileen Atkins together in costume for the first time. I had made a terrible mistake, because I had been very careful in the casting not to have any two people who looked alike (...). Julian was at another table. I said right then, ‘Let's make them sisters who hate each other’. Without that change, I think we would have had an intellectual film. But I don't think emotionally we would have had a catharsis. So having this scene at the end of the picture, which was not in the original script, allowed the audience to go ‘Ooh!’ because they were told something they didn't know before and they see the emotional response to that information. Had I been obliged to go to a studio or a producer and say, ‘I'm going to change this after shooting six and a half weeks’, it would never have happened” (THOMPSON, 2006, p. 203).

cameramen don't like to work with me too much because they've got to have the room lit for 270 degrees – at least one eighty. And mostly when they light for a position where the camera doesn't move – I mean, you can do just beautiful stuff. But the minute you move this far, the lighting is atrocious. So the lighting has to be general so it can cover my moving from one side to another. It's a matter of choice (STERRITT, 2000, p. 146-147).

Podemos dizer, então que Altman de fato não pertencia ao grupo dos “auteurs”, compreendia perfeitamente o sistema no qual estava inserido, seus limites e suas pressões. E, no entanto, se considerava um artista²⁰⁸ (artista-trabalhador, na verdade), e não recorria a filmes óbvios, nem espetaculares no sentido *hollywoodiano*; apostava na inteligência do público. Não se pode dizer que seus interesses e os interesses da indústria coincidiam, ou que não houvesse atrito ou antagonismo; pelo contrário, Altman teve inúmeros projetos cancelados ou engavetados (tanto antecipadamente quanto em cima da hora, quando tudo já estava pronto para a filmagem), e muitos atritos com a indústria, como atestam diversos depoimentos, dentre os quais escolhemos o do ator Tim Robbins:

At one point Bob said, ‘There’s going to be people around that are going to be trying to tell us what to do. I just want you to know that if it becomes a pain in the ass and it’s not fun, I just want your word that you’ll walk off the set with me’. He warned me that there could be ramifications from producer kind of people, or money people. But he said, ‘As long as we’re united, we’ll be fine’ (ZUCKOFF, 2009, p.411).

*

When I look around America today I feel we’re over-saturated with goods. We feel it’s fine if we’re comfortable and, if the rest of the world isn’t, then that’s their problem. We’re not generous. And the idea of paying some chief executive 40 million dollars a year is just obscene. I don’t deny it’s nice to have silk sheets or whatever, but we live in a deeply unequal society and our luxury is both excessive and wasteful (do artigo “I will attack the audience”).

Assim como *Gosford Park* não é uma história de detetive (e sim a história de detetive tomada como elemento refuncionalizado), tampouco se trata de um filme sobre *manners* – ao menos não na “conotação Merchant-Ivory” da palavra. Robert Altman definiu o filme da seguinte maneira:

²⁰⁸ “I don’t think the artist is an elitist. I think the artist says ‘This is what a palm tree looks to me; this is the way the desert feels like to me,’ and he paints it and he shows it to them” (STERRITT, 2000, p. 71).

The film was set during the hunting season in November 1932, the last shooting season before the fall of the Reichstag, which was also the end of that upstairs-downstairs world of indentured servitude. Society was opening up for women in particular; the social structure was changing. A lot of it had to do with increased communication and transportation. Previously, if a 14-year-old girl was born in a small village, sleeping with 4 sisters in one bed, she couldn't really get an education or find a job anywhere, and if she wasn't going to get married she would have to go into service to be taken care of and live in safety. Otherwise she went to London and became a prostitute. There weren't any other options until after World War I, and then by the end of WW II this form of servitude had gone, though there are echoes of it everywhere. We saw hundreds of stately homes, in each of which forty servants had worked indoors to handle a household of four people (THOMPSON, 2006, p. 201-202).

Uma proporção de quarenta para quatro, e o mascaramento desta proporção pela indústria cinematográfica: é disso que se trata.

Considerações Finais

No primeiro capítulo, tentamos basicamente expor como é figurado no filme o funcionamento da sociedade britânica do período entreguerras, com ênfase na relação exploratória entre a classe dominante e a classe trabalhadora.

No segundo, através da análise das personagens Henry Denton, Morris Weissman e Ivor Novello, vimos como a indústria cultural exerce certos papéis ideológicos e sociais: serve como entretenimento, distração e momento de relaxamento, pausa do trabalho alienante; postula diversas ideologias, mas ao mesmo tempo alimenta utopias progressistas²⁰⁹; gera novas necessidades, estimulando o culto ao astro-mercadoria (a indústria cultural reifica os “ídolos”) e o consumo de outras mercadorias (os empregados compram o disco de Ivor, os ingressos de cinema, as revistas de fofoca sobre as celebridades; ambas as classes seguem as modas ditadas pelo cinema e pelas revistas de moda, e assim por diante); promete felicidade, mas não cumpre; sublima os instintos agressivos e eróticos (ou seja, mantém a ordem, a coesão social) – funciona como espécie de cimento social, dá coesão ao todo, as pessoas se vêem como membros do mesmo grupo, aparentemente unidos pelos mesmos interesses, são levadas a se identificar (mesmo que politicamente e economicamente haja um abismo entre elas); imbui, além de valores de consumo, valores patrióticos e ideologias de outra classe social (a que detém o controle dos aparelhos produtivos) – afinal, a indústria cultural é constituída por meios (rádio, jornal, revista, televisão...) em que o público não é produtor da cultura: há ilusão de co-participação, mas o que ocorre é apenas transmissão/reprodução – é uma maneira de lidar com “as massas”, permite sua expressão, enquanto deixa as relações de produção intactas; efetua o apagamento da História e das marcas de trabalho; reproduz e reforça estereótipos, incorporando/canibalizando conteúdos nacionais e da cultura popular, e standardizando-os – afinal, deve seguir as prescrições formais (“receitas”) à risca, porque os

²⁰⁹ “As ideologias dominantes em uma sociedade fornecem um padrão importante para o caráter objetivo das contradições sociais e para a direção na qual a solução deve ser buscada. A ideologia da sociedade de classe média alegava organizar a sociedade segundo os princípios da liberdade, igualdade e troca justa; prefigurava assim os verdadeiros princípios de uma sociedade livre e racional. Porém, devido às relações segundo as quais a classe média havia ordenado o processo produtivo, estes princípios inevitavelmente transformavam-se no seu contrário e criavam servidão, desigualdade, injustiça e exploração. O próprio conteúdo ideológico aponta para uma nova ordem, na qual encontraria sua forma adequada, e a ideologia é uma consciência “ilusória” apenas na medida em que é a ilusão da verdade (MARCUSE & NEUMAN, p. 185).

produtores não querem correr riscos financeiros, o objeto cultural tem que se pagar (mas, além de não dar prejuízos, também deve, preferencialmente, gerar lucro); atomiza a sociedade – reúne todos no espetáculo, mas separadamente, pois incentiva a “embriaguez aurática”, o culto, a atitude contemplativa, a identificação de quem assiste/ouve com aquele objeto cultural; ao mesmo tempo, a indústria cultural democratiza a cultura e a educação, permite o acesso às produções culturais e a informações importantes, que antes do seu advento ficavam restritas a uma camada muito pequena da população. Tendo essas características em mente, poderíamos, então, nos perguntar se a indústria cultural exerce (ou em que medida exerce) um papel na manutenção da sociedade de classes. O crítico norte-americano Noam Chomsky parece ser da opinião de que tal papel é essencial:

A política é “a sombra jogada sobre a sociedade pelo grande negócio”, concluiu o filósofo social principal da América no século XX, John Dewey, e assim permanecerá durante muito tempo enquanto o poder residir “no negócio para o lucro privado através do controle privado de serviços bancários, terra, indústria, e reforçada pela ordem da imprensa, agentes da imprensa e outros meios de publicidade e propaganda” (CHOMSKY, 2007, p.206).

Ao mesmo tempo, porém, precisamos lembrar que a mesma indústria cultural que tem pontos regressivos/conservadores, também dá espaço para pessoas como Robert Altman que, dentro dos limites/pressões exercidas, conseguem fazer um trabalho de desmascaramento desta própria indústria, ou melhor, deste próprio sistema econômico no qual se encontra inserido.

*

Para que determinado sistema econômico funcionasse satisfatoriamente, as relações de produção deveriam condizer com as forças produtivas. Em outras palavras, os meios de produção deveriam ser coletivizados, e não mantidos nas mãos de poucos – ou seja, deveríamos nos empenhar na construção de uma sociedade verdadeiramente sem classes. Só assim seriam eliminados os abismos (de muitos) e picos (de poucos) econômicos nos quais atualmente nos encontramos. Uma mudança radical é premente. Como originam-se as mudanças sociais radicais? Vale a pena citar integralmente um trecho escrito por Marcuse e Neuman:

Marx afirmava que todo tipo de mudança social se originava no antagonismo entre as forças produtivas numa dada forma de sociedade e as relações em que esta sociedade organizava a utilização destas forças.

Isto é causado pelo fato de a sociedade ser uma sociedade de classes, de um grupo social ter os meios de produção como sua propriedade exclusiva e usá-los em seu interesse particular.

A classe dominante a princípio cumpre uma função social progressista, porque seu próprio interesse e posição a compelem a abolir as formas obsoletas de produção e dominação, a desenvolver as potencialidades econômicas, a criar novas carências e novos meios para sua satisfação. Este processo integra uma parcela cada vez maior da população na divisão social do trabalho, mas só pode fazê-lo ampliando e intensificando a exploração.

Na sociedade capitalista, a produção de mercadorias abrangeu o mundo, as forças produtivas aumentaram a proporções até então desconhecidas, o homem dominou a natureza, e os meios para a satisfação de todas as necessidades humanas para o estabelecimento de uma sociedade livre e racional [emancipada] estão à mão. No entanto, estas forças se desenvolvem através da utilização do capital, e este último requer a contínua apropriação da mais-valia que, por sua vez, só pode ser alcançada pela contínua exploração da força de trabalho. A competição entre os empreendedores leva a um uso cada vez maior de maquinaria no processo produtivo, reduzindo assim, por um lado, a parcela de “trabalho vivo”, o emprego e a taxa de lucro, e, por outro lado, [aumentando a produtividade e] acelerando a concentração e a centralização do capital nas mãos de alguns poucos. Estas tendências mergulham o sistema capitalista em crises que se agravam cada vez mais [e se tornam mais frequentes] e que só podem ser superadas por uma revolução, transferindo os meios de produção para o proletariado. Isso abolirá as classes e a sociedade então se tornará uma “união de homens livres” que coletivamente decidirão sobre a organização de sua vida (MARCUSE; NEUMAN, 1999, p. 185).

Referências Bibliográficas²¹⁰

- ABRAMS, M. *The condition of the British people, 1911-1945*. London: Victor Gollancz, 1945.
- ADORNO, T. W. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- _____. *The culture industry*. New York: Routledge, 2004.
- _____. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, A.M. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ALTMAN, R. & FELLOWES, J. *Gosford Park: the shooting script*. London: Nick Hern Books, 2002.
- ALVES, G. *O novo (e precário) mundo do trabalho: reestruturação produtiva e crise do sindicalismo*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- ANDERSON, P. *English questions*. London & New York: Verso, 1992.
- ANTUNES, R. *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- ARENDT, H.W. *The economic lessons of the 1930s*. Londres, 1944.
- ARMSTRONG, R. *Robert Altman: critical essays*. North Carolina: McFarland, 2011.
- ARONOWITZ, S. *False Promises: a history of the working class in the United States*. Durham: Duke University Press, 1992.
- _____. *The death and rebirth of American radicalism*. New York and London: Routledge, 19xx.
- ARRUDA SAMPAIO JR., P. (org.) *Capitalismo em crise: a natureza e dinâmica da crise econômica mundial*. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2009.
- AUWERTER, R. "Robert Altman". IN: THOMAS, B. (ed.) *Directors in action*. Indianapolis and New York: Bobbs Merrill, 1973.
- BALDERSON, E. & GOODLAD, D. *Backstairs life in a country house*. London: David & Charles, 1986.

²¹⁰ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDINIS, F. D. *Robert Altman*. Roma: Il castoro cinema # 39, 1990.

BINGHAM, A. *Gender, modernity, and the popular press in inter-war Britain*. New York: Oxford University Press, 2004.

BOCK, G. & THANE, P. *Maternity & gender policies: women and the rise of the European Welfare States 1880s-1950s*. London & New York: Routledge, 1994.

BOURGET, J.L. *Robert Altman*. Paris: Edilig, 1980.

BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BÜRGER, P. "O declínio da Era Moderna", IN: *Novos Estudos CEBRAP*, no. 20, março 1988.

CARROLL, N. "The future of allusion: Hollywood in the seventies (and beyond)". *October*, vol. 20 (spring, 1982), p. 51-81.

CEVASCO, M.E. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHOMSKY, N. *Failed states: the abuse of power and the assault on democracy*. New York: Owl Books, 2007.

_____. *9-11*. New York: Seven Stories Press, 2002.

COGGIOLA, O. *As Grandes Depressões (1873-1896 e 1929-1939): fundamentos econômicos, consequências geopolíticas e lições para o presente*. São Paulo: Alameda, 2009.

COMAROFF, J. & COMAROFF, J. "The second coming". IN: *Millenial capitalism and the culture of neo-liberalism*. Durham: Duke University Press, 1993.

COOK, D. *A history of narrative film*. 3.ed. New York and London: W.W. Norton & Company, 1996.

COSTA, I.C. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaio sobre o Teatro Americano Moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

COURI, S. *Ensaio sobre a evolução do capitalismo e do marxismo*. 2.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

COX, R. *The servant problem: domestic employment in a global economy*. London & New York: I.B. Tauris, 2006.

DARWIN, C. *A origem das espécies*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

DAVE, P. *Visions of England: class and culture in contemporary cinema*. Oxford & New York: Berg, 2006.

DAVIS, M. *Prisoners of the American Dream: politics and economy in the history of the US working class*. London & New York: Verso, 1990.

DAWES, F. *Not in front of the servants: domestic service in England (1850-1939)*. London: Wayland Publishers, 1973.

DICKENSON, B. *Hollywood's new radicalism: war, globalisation and the movies from Reagan to George W. Bush*. New York: I.B. Tauris, 2006.

EAGLETON, T. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford, Blackwell, 1985.

_____. *The English novel: An Introduction*. Oxford, Blackwell, 2009.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELDER JR, G.H. *Children of the Great Depression: social change in life experience*. Oxford: Westview Press, 1999.

FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FEINEMAN, N. *Persistence of vision: the films of Robert Altman*. Arno Press (University of Florida), 1976.

FRANK, T. *What's the matter with Kansas? How conservatives won the heart of America*. New York: Metropolitan Books and Henry Holt, 2004.

FRASER, R. *In search of a past: the manor house, Amnersfield, 1933-1945*. London: Verso, 1985.

FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: LP&M, 2010.

_____. "Sobre a transitoriedade". Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. "Reflexões para os tempos de guerra e morte". Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. "Por que a guerra?". Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GARDINER, J. *Manor house: life in an Edwardian country house*. London: Bay Books, 2002.

GERAS, N. "A noção de fetichismo". IN: COHEN, G. *Sociologia: Para ler os clássicos—Durkheim, Marx, Weber*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

GIROUARD, M. *Life in the English country house: a social and architectural history*. New Haven & London: Yale University Press, 1978.

GONÇALVES, M. T. F. *Correspondências – arte, técnica e processo histórico*. 2011. 316f. Tese (Doutorado em Letras) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GRAVES, R & HODGE, A. *The Long week-end: a social history of Great Britain, 1918-1939*. New York: Norton Library, 1963.

GRESPLAN, J. *Karl Marx: a mercadoria*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

HALL, M. *Lasting elegance: English country houses (1830-1900)*. New York: The Monacelli Press, 2009.

HARVEY, D. *Spaces of capital: towards a critical geography*. New York: Routledge, 2001.

_____. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Loyola, 2008.

HAYS, C. L. *The real thing: truth and power at the Coca-Cola Company*. New York: Random House, 2005.

HIBBERT, C. *The English: a social history, 1066-1945*. London: Guild Publishing, 1987.

HITLER, A. *Minha Luta*. São Paulo: Mestre Jou, 1962.

HOBSBAWN, E. *Era dos extremos - o breve século XX: 1914-1991*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A Era dos Impérios (1875-1914)*. São Paulo, Paz e Terra, 2008.

_____. *Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária*. 5a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HORN, P. *Life below stairs in the 20th century*. Gloucestershire: Alan Sutton, 2001.

_____. *Women in the 1920s*. Gloucestershire: Amberley, 2010.

_____. *High society: the English social elite, 1880-1914*. Gloucestershire: Alan Sutton, 1992.

_____. *Ladies of the manor: wives and daughters in country-house society (1830-1918)*. Gloucestershire: Alan Sutton, 1991.

HOWE, S. *Anticolonialism in British Politics: the Left and the end of Empire, 1918-1964*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

HUGGETT, F.E. *Life below stairs: domestic servants in England from Victorian times*. New York: Charles Scribner's Sons, 1977.

ISHIGURO, K. *The remains of the day*. London: Faber & Faber, 1989.

_____. *Os resíduos do dia*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ITURBE, A. *O sistema financeiro e a crise da economia mundial*. São Paulo: Editora Instituto José Luis e Rosa Sundermann, 2009.

JACKSON-STOPS and PIPIN, J. *The English country house: a grand tour*. Boston: Little, Brown and Company, 1985.

JAMESON, F. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: University of Indiana Press, 1992.

JONES, G.S. *Languages of class: studies in English working class history 1832-1982*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1989.

JOYCE, P. *Visions of the people: industrial England and the question of class 1848-1914*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1994.

KAGAN, N. *American skeptic: Robert Altman's genre-commentary films*. Ann Arbor: Pierian Press, 1982.

KARP, A. *The films of Robert Altman*. New Jersey: Scarecrow Press, Metuchen, 1981.

KASS, J.M. *Robert Altman, American innovator*. New York: Popular Library, 1978.

KESSLER-HARRIS, A. *Out to work: a history of wage-earning women in the United States*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1983.

KEYSSAR, H. *Robert Altman's America*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

KINDLEBERGER, C.P. *The world in depression 1919-1939*. London & New York, 1973.

KOEBNER, T. "Sobre malucos e hospícios: um corte transversal através dos filmes" (trad. Patricia Krüger). IN: *Robert Altman: Abschied vom Mythos Amerika*. Mainz: Bender Theo Verlag, 2005.

KOLKER, R. *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. 3rd ed. London & New York: Oxford University Press, 2000.

LAYBOURN, K. *Modern Britain since 1906: a reader*. London: I.B Tauris, 1999.

_____. *Britain on the headline: a social and political history of Britain (1918-1939)*. Gloucestershire: Sutton, 1990.

LEWIS, R.; MAUDE, A. *The English Middle-Classes*. London: Phoenix House, 1950.

LOFTS, N. *Domestic life in England*. New York: Doubleday, 1976.

LOUREIRO, I. *A revolução alemã (1918-1923)*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKACS, G. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MANDEL, E. *Delightful murder: a social history of the crime story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MARCUSE, H. *Cultura e Sociedade Vol I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Tecnologia, guerra e fascismo* (coletânea de artigos editada por Douglas Kellner). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

MARTINI, E. *Il lungo addio: l’America di Robert Altman*. Torino: Lindau, 2000.

MARTINS, L. R. *Conflito e interpretação em Fellini*. São Paulo: EDUSP, 1994.

MARX, K., *O Capital: Crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MCALEER, J. *Popular reading and publishing in Britain 1914-1950*. New York: Oxford University Press, 1992.

MCCLELLAND, C.K. *On making a movie: Brewster McCloud*. New York: Signet, 1971.

MCGILLIGAN, P. *Robert Altman: Jumping off the Cliff*. New York: St. Martin's Press, 1989.

MICCICHÉ, L. *L’incubo americano: il cinema di Robert Altman*. Venezia: Marsilio Editori, 1984.

MIERS, M. *The English country house – from the archives of Country Life*. New York: Rizzoli, 2009.

MORUS, T. *A utopia ou o tratado da melhor forma de governo*. Porto Alegre: LP&M, 2009.

MUSSON, J. *English country house interiors*. New York: Rizzoli, 2011.

NICHOLS, B. *Movies and methods: an anthology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.

NICOLSON, J. *The perfect summer – England, 1911, just before the storm*. New York: Grove Press, 2006.

O’BRIEN, D. *Robert Altman: Hollywood Survivor*. New York: Continuum Pub. Group, 2000.

PAXTON, R. O. *A anatomia do fascismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

PEDERSEN, S. *Family, dependence, and the origins of the Welfare State: Britain and France, 1914-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

PENDERGAST, M. *For God, country & Coca-Cola: the definite history of the great american soft drink and the company that makes it*. New York: Basic Books, 2000.

PEREIRA, W.P. *Guerra das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. Dissertação de mestrado, USP, 2003.

_____. *O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazista na Europa e na América Latina (1933-1955)*. Tese de doutorado, USP, 2008.

PLECKI, G. *Robert Altman*. Boston: Twayne Publishers, 1985.

POST, E. *Etiquette in society, in business, in politics and at home*. New York: Seven Treasures Publications, 2009.

POWELL, M. *Below stairs – the best-selling memoirs of a 1920s kitchen maid*. London: Pan Books, 2011.

_____. *Climbing the stairs*. London: Readers Union, 1970.

ROSENFELD, A. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROTHBARD, M. *America's Great Depression*. Auburn, Alabama: The Ludwig Von Mises Institute, 2000.

ROY, A. *Dictionnaire général du cinéma: du cinématographe à internet*. Montréal: Fides, 2007.

SADER, E. *Século XX: o século do imperialismo - uma biografia não-autorizada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

SAMPAIO JR, P. A. (org). *Capitalismo em crise: a natureza e dinâmica da crise econômica mundial*. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2009.

SCHINDLER, C. *Hollywood in crisis: cinema and American society 1929-1939*. New York: Routledge, 1996.

SCHIVELBUSH, W. *Three New Deals: reflections on Roosevelt's America, Mussolini's Italy, and Hitler's Germany, 1933-1939*. New York: Picador, 2007.

SCHLESINGER JR, A.M. *The coming of the New Deal*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1988.

SCHWARZ, R. *A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

SELF, R.T. *Robert Altman's subliminal reality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

- SILBERMAN, M. (Editor) *Brecht on film and radio*. London: Methuen, 2001.
- SINGER, P. *Uma utopia militante: repensando o socialism*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- SLATTERY-CHRISTY, D. *In search of Ruritania – the life and times of Ivor Novello*. Bloomington: AuthorHouse, 2008.
- SOARES, M. e CEVASCO, M.E. *Crítica cultural materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- STERRITT, D. (Editor) *Robert Altman: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.
- SUGIYAMA, R. Y. *Espacialidades narrativas: uma leitura de An Artist of the Floating World de Kazuo Ishiguro*. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado em Letras) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- SYON HOUSE ESTATE. *Syon House: the story of a great house*. Northampton: Clarke and Sherwell, 1950.
- TANAKA, E. K. I. *Jazz, indústria cultural e política em Kansas City, de Robert Altman*. 2010. 129f. Dissertação (Mestrado em Letras) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- TAYLOR, A.J.P. *English History 1914-1945*. London: Oxford University Press, 1976.
- THACKERAY, W.M. *O livro dos esnobes, escrito por um deles*. Porto Alegre: LP&M, 2010.
- THOMPSON, D. (org) *Altman on Altman*. New York: Faber& Faber, 2006.
- TROVÃO, F. V. B. *O Exército Inútil de Robert Altman: cinema e política (1983)*. 2010. 171f. Tese (Doutorado em História) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- VASEY, R. *The world according to Hollywood, 1918-1939*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.
- WAXMAN, V.W. and BISPLINGHOFT, G. *Robert Altman: a guide to references and resources*. Boston: G.K. Hall, 1984.
- WEBB, P. *Ivor Novello: portrait of a star*. London: Haus Books, 2005.
- WEINSTEIN, M. *Ambiguous legacy: the left in American politics*. New York: New View Points, 1985.
- WILLET, J. (ed.) *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1992.
- WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *The Long Revolution*. New York: Broadview Press, 2001.

_____. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1985.

_____. *Television: technology and cultural form*. New York: Routledge, 2003.

_____. *Marxism and literature*. New York: Oxford University Press, 1977.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. (org) *A experiência do cinema: antologia*. 3.ed. São Paulo, Edições Graal, 2003.

ZUCKOFF, M. *Robert Altman: the oral biography*. New York: Knopf, 2009.

Artigos e ensaios

BRUYN, O. D. Gosford Park: Sale temps pour ceux qui ont des secrets. (revista **Positif**)

FULLER, G. On Robert Altman's latest return to form (revista **Film Comment**) sobre *Gosford Park*.

GRAVESTOCK, P. Editing for Altman: an interview with Jacob Craycroft. **Metro Magazine** 150. P. 90-95.

HENRY, M. Entretien - Robert Altman: La rencontre des "Dix petits indiens" et de "La règle du jeu" (revista **Positif**)

SOARES, M. Estética e política em Robert Altman. **Revista Nau** – Revista do NP em Comunicação Audiovisual da Intercom. São Paulo, v.1, n.1, p. 95-105, jan/jun. 2008.
<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/NAU/article/viewDownloadInterstitial/4142/4321>

Filmes e documentários

ASSASSINATO EM GOSFORD PARK (*GOSFORD PARK*). Diretor: Robert Altman, Produtor: Robert Altman, Bob Balaban, David Levy. Reino Unido e Estados Unidos. Idioma: Inglês. 2001. (137 min)

OS VESTÍGIOS DO DIA (*THE REMAINS OF THE DAY*). Diretor: James Ivory, Produtor: Ismail Merchant, Mike Nichols e John Calley. Reino Unido e Estados Unidos. Idioma: Inglês. 1993. (134 min.)

A REGRA DO JOGO (*LA RÈGLE DU JEU*). Diretor: Jean Renoir, Produtor: Claude Renoir. França. Idioma: Francês. 1939. (106 min.)

CHARLIE CHAN IN LONDON. Diretor: Eugene Forde, Produtor: John Stone. Estados Unidos. Idioma: Inglês. 1934. (79 min.)

THE PHANTOM FIEND (1932). Diretor: Maurice Elvey. Inglaterra. Idioma: Inglês. 1932. (85 min.)

THE LODGER – A STORY OF THE LONDON FOG, de Alfred Hitchcock (1926).
Diretor: Alfred Hitchcock, Produtor: Michael Balcon, Carlyle Blackwell. Reino Unido.
Idioma: filme mudo. 1926. (74 min.)

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO (*UNDERGAGENS ARKITEKTUR*). Diretor: Peter Cohen, Produtor: Peter Cohen. Suécia. Idioma: Sueco. 1989. (119 min.)

OS DEUSES MALDITOS (*LA CADUTA DEGLI DEI*). Diretor: Luchino Visconti, Produtor: Alfred Levy, Ever Haggiag. Itália/Alemanha. Idioma: Italiano/Alemão. 1969. (156 min.)

MINHA LUTA (*MEIN KAMPF*). Diretor: Erwin Leiser, Produtor: Tore Sjöberg. Alemanha/Suécia. Idioma: Alemão/Sueco. 1960. (111 min.)

O TRIUNFO DA VONTADE (*DER TRIUMPH DES WILLENS*), de (). Diretor: Leni Riefenstahl, Produtor: Riefenstahl. Alemanha. Idioma: Alemão. 1935. (114 min.)

Websites

Sobre Ramsay MacDonald. Disponível em:

<<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/PRmacdonald.htm>>. Acesso em: 04/09/2008.

Sobre a Escócia. Disponível em: <<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Scotland.htm>>. Acesso em: 03/08/2008.

Sobre Barbara Castle. Disponível em:

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/932237.stm>. Acesso em 12/09/2008.

Também disponível em:

<<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/sep/19/labourconference.labour>>. Acesso em 12/09/2008.

Sobre Margaret Thatcher. Disponível em:

<<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/COLDthatcher.htm>>. Acesso em: 11/10/2009.

Discurso de Thatcher. Disponível em: <<http://www.margaretthatcher.org/document/102777>>. Acesso em: 11/10/2009.

Sobre John Singer Sargent. Disponível em: <<http://www.johnsingersargent.org/>>. Acesso em: 16/11/2011.

Sobre Sir Francis Grant. Disponível em: <http://www.artcyclopedia.com/artists/grant_sir_francis.html>. Acesso em: 16/11/2011.

Sobre Philip de László. Disponível em: <<http://www.delaszloarchivetrust.com/>>. Acesso em: 10/02/2012.

Sobre John Byng. Disponível em: <<http://www.leighrayment.com/commons/Rcommons2.htm>>. Acesso em: 18/02/2012.

Sobre a história e o uso do rádio nos EUA:

United States Early Radio History. Disponível em: <<http://earlyradiohistory.us/>>. Acesso em: 12/06/2010.

History of American Broadcasting. Disponível em: <<http://jeff560.tripod.com/broadcasting.html>>. Acesso em: 12/06/2010.

The History of the Radio Industry in the United States to 1940. Disponível em: <<http://eh.net/encyclopedia/article/scott.radio.industry.history>>. Acesso em: 12/06/2010.

History of Public Radio in the US. Disponível em: <<http://www.wsvh.org/pubradiohist.htm>>. Acesso em: 13/06/2010.

Sobre o uso do rádio no regime nazista alemão:

Goebbels on radio. Disponível em: <www.calvin.edu/academic/cas/gpa/goeb56.htm>. Acesso em: 10/02/2011.

The work of radio wardens. Disponível em: <<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/hada3.htm>>. Acesso em: 10/02/2011.

Political radio. Disponível em: <www.calvin.edu/academic/cas/gpa/hada2.htm>. Acesso em: 10/02/2011.

Goebbels on German radio. Disponível em: <www.calvin.edu/academic/cas/gpa/goeb12.htm>. Acesso em: 10/02/2011.

The Reichspropagandaleitung of the Nazi Party. Disponível em: <www.calvin.edu/academic/cas/gpa/rpl.htm>. Acesso em: 10/02/2011.

Sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*:

IMDB (Internet Movie Database) . Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0280707/>>. Acesso em: 10/11/2008.

Debrett's (*website* a respeito de regras de etiqueta) . Disponível em:
<<http://www.debretts.com/forms-of-address/hierarchies.aspx>>. Acesso em: 10/04/2010.

Gosford Park Sountrack (depoimento do compositor Patrick Doyle sobre a trilha sonora).
Disponível em: <<http://www.deccaclassics.com/music/soundtracks/gosfordpark.html>>.
Acesso em: 15/04/2009.

Internet Movie Database (contém dados sobre o filme). Disponível em:
<<http://www.imdb.com/title/tt0024968>>. Acesso em: 20/08/2010.

Land of Might-Have-Been (*website* sobre o filme). Disponível em: <<http://www.loony-archivist.com/gosford>>. Acesso em: 18/10/2010.

Outlaws and Highwaymen (contém excertos da obra *Utopia*, de Sir Thomas More).
Disponível em: <<http://www.outlawsandhighwaymen.com/more.htm>>. Acesso em: 10/05/09

Syon Park (uma das locações onde o filme foi rodado). Disponível em:
<<http://www.syonpark.co.uk/>>. Acesso em: 07/08/2010.

Wrotham Park (outra locação onde o filme foi rodado). Disponível em:
<<http://www.wrothampark.com/>>. Acesso em: 07/08/2010.

Youtube (episódio “Maids and mistress” da série televisiva *Upstairs Downstairs*). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6PDmZnG8KsM>>. Acesso em: 03/03/2012.

Resenhas e ensaios online:

“Andrew Dunn BSC tracks mysterious movements at Gosford Park” (PDF). **In Camera**.
January 2002. pp. 4–5. Disponível em:
<<http://www.kodak.com/US/plugins/acrobat/en/motion/newsletters/inCamera/jan2002/gosford.pdf>>. Acesso em: 12/09/2010.

BABEL, R.V. **Dossier La Règle du Jeu, de Jean Renoir**. Institut Européen de Cinéma&
d'Audiovisuel, Université Nancy 2. Disponível em: <<http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/Lettres/ressourc/Nancy/Renoir/Virybab/cadrerenoir.htm>>. Acesso em:
10/07/2009.

BARRETT, A. **Questions for Robert Altman - Arrogance Is Bliss**. Disponível em:
<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9505E1DA173FF935A25751C1A9679C8B63&sec=&spon=&pagewanted=2>>. Acesso em: 04/01/2010.

“Best of the Aughts: Film”. **Slant Magazine**. Disponível em:
<http://www.slantmagazine.com/film/feature/best-of-the-aughts-film/216/page_2>. Acesso em: 07/03/2011.

BILLINGTON, M. ‘I will attack the audience’. **The Guardian**. Disponível em:
<<http://www.guardian.co.uk/film/2006/feb/01/theatre.arthurmiller>>. Acesso em : 04/01/2010.

BRADSHAW, P. **Opening night gala: Gosford Park**. Disponível em:
<<http://www.guardian.co.uk/film/2001/nov/08/londonfilmfestival2001.artsfeatures>>. Acesso em: 15/01/2012.

_____. **Gosford Park review**. Disponível em:
<<http://www.guardian.co.uk/film/2002/feb/01/1>>. Acesso em: 10/02/2009.

CLINTON, P. (2002-01-04). **Gosford Park: a winning mystery**. Disponível em:
<<http://edition.cnn.com/2002/SHOWBIZ/Movies/01/04/review.gosford.park/index.html>>. Acesso em: 28/04/2009.

EBERT, R. (2002-01-02). **Gosford Park**. Disponível em:
<<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020101/REVIEWS/201010302/1023>>. Acesso em: 20/10/2008.

FRENCH, P. **Bite into the upper crust**. Disponível em:
<<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/feb/03/features.review47>>. Acesso em: 22/03/2010.

FUCHS, C. (2002-06-27). **Gosford Park**. Disponível em:
<<http://www.popmatters.com/film/reviews/g/gosford-park-dvd.shtml>>. Acesso em: 12/10/2010.

GONZALEZ, E. (2002-05-26). **DVD Review: Gosford Park**. Disponível em:
<<http://www.slantmagazine.com/film/review/gosford-park/132>>. Acesso em: 18/05/2009.

_____. <<http://www.slantmagazine.com/dvd/review/gosford-park/31>>. Acesso em: 18/05/2009.

HOLDEN, S. (2001-12-26). **Full of baronial splendor and hatefulness**. Disponível em:
<<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9804EFD81531F935A15751C1A9679C8B63>>. Acesso em 02/08/2011.

HOGUE, W. **'Gosford' writer is unfazed by class but amazed by fame**. Disponível em:
<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E07E5D7133CF936A25757C0A9649C8B63&sec=&spon=&pagewanted=2>>. Acesso em 13/03/2009.

HOHENADEL, K. **Altman on the loose in Merchant Ivory territory**. Disponível em:
<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=980DE4D71739F93AA3575AC0A9679C8B63&sec=&spon=&pagewanted=4>>. Acesso em: 28/06/2008.

JOHNSON, S. (2002-01-24). **The ghosts of 'Gosford Park'**. Disponível em:
<http://dir.salon.com/story/ent/movies/feature/2002/01/24/gosford_novels/>. Acesso em: 14/09/2009.

KEHR, D. **At the movies: down to Earth in 'Gosford Park'**. Disponível em:
<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E0CE5D81031F93BA15751C1A9679C8B63&sec=&spon=&pagewanted=2>>. Acesso em: 12/12/2008.

LEVY, E. **Gosford Park**. Disponível em:
<<http://emanuellevy.com/article.php?articleID=2152>>. Acesso em 05/12/2008.

MACK, R. **Gosford Park**. Disponível em:
<http://www.dvd.net.au/review.cgi?review_id=1881>. Acesso em 19/07/2010.

MACNAB, G. **What's an American director doing making an English film about manners?** Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2001/may/08/artsfeatures>>. Acesso em: 13/10/2011.

McClanan, G. **Gosford Park (resenha da trilha sonora)**. Disponível em:
<<http://www.soundtrack.net/albums/database/?id=2960>>. Acesso em: 20/09/2009.

PHILLIPS, M. **At the Movies**. Disponível em:
<<http://bventertainment.go.com/tv/buenavista/atm/specials/bestofthedecade/>>. Acesso em 08/03/2012.

SANDLER, D. **Sem mistério em Gosford Park**. Disponível em:
<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=466&titulo=Sem_misterio_em_Gosford_Park>. Acesso em: 10/10/2011.

SILVA JR., G. **Assassinato em Gosford Park, de Robert Altman**. Disponível em:
<<http://www.contracampo.com.br/criticas/gosfordpark.htm>>. Acesso em : 17/07/2009.

SESONKE, A. **The Rules of the Game: everyone has their reasons**. Disponível em:
<<http://www.criterion.com/current/posts/308-the-rules-of-the-game-everyone-has-their-reasons>>. Acesso em: 02/07/2010.

Staff. **Gosford Park long before Gosford Park**. Disponível em: <<http://film-flammers.livejournal.com/76001.html>>. Acesso em: 12/05/2011.

Staff. **Gosford Park**. Disponível em: <<http://www.cinema2000.pt/ficha.php3?id=2735>>. Acesso em: 21/01/2010.

Staff. **Pickets plus 200 movies, not to mention an elegant Altman**. Disponível em:
<<http://www.guardian.co.uk/film/2001/nov/11/londonfilmfestival2001.londonfilmfestival>>. Acesso em: 04/10/2011.

Staff. **Gosford Park (2001). Reviews**. Disponível em:
<<http://www.metacritic.com/video/titles/gosfordpark>>. Acesso em: 18/01/2009.

Staff. **Gosford Park (2001)**. Disponível em:
<http://www.rottentomatoes.com/m/gosford_park/>. Acesso em: 20/04/2010.

Staff. **La Règle du Jeu: Reviews**. Disponível em:
<<http://www.celtoslavica.de/chiaroscuro/films/reglejeu/regle.html>>. Acesso em: 01/08/2011.

<<http://www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Lycéens%20au%20cinéma%20PDF/regle.pdf>>. Acesso em: 09/08/2011.

<<http://pt.scribd.com/doc/99131130/Renoir-Dispositif-sonore-et-structure-musicale-dans-la-Regle-du-jeu>>. Acesso em: 10/09/2011.

<<http://www.inthemoodforcinema.com/archive/2009/03/01/la-regle-du-jeu-de-jean-renoir-au-cine-club-de-sciencespo.html>>. Acesso em: 20/09/2011.

<<http://pt.calameo.com/read/000318773cb5a44c58301>>. Acesso em 22/09/2011.

VULLIAMY, E. **US right-wingers declare war on 'traitor' Altman**. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/world/2002/feb/10/filmnews.film>>. Acesso em: 23/04/2009.

Wood, Jennifer M. (2007-02-03). **Breaking away**. Disponível em: <http://www.moviemaker.com/editing/article/breaking_away_2806/>. Acesso em: 20/01/2012.

Sobre o filme Charlie Chan in London. Disponível em: <<http://www.allmovie.com/work/87001>>. Acesso em: 23/04/2009.

Anexos

ANEXO A – Artigo do jornal The Guardian a respeito de Gosford Park

What's an American director doing making an English movie about manners?

Robert Altman tells Geoffrey Macnab about his murder mystery set in a 1930s country house

- [Geoffrey Macnab](#)
- Tuesday 8 May 2001 11.12 BST

A damp spring morning in a stately home not far from Barnet, north London. Just visible behind the half-open drawing room door are a pair of feet seemingly suspended in mid-air. They belong to 76-year-old auteur Robert Altman, who (it turns out) is having a nap on his reclining "director's chair" between set-ups of Gosford Park.

Gosford Park is something of a landmark for Altman, being the first time he's come to Britain to shoot a movie. He pitches it as "Ten Little Indians meets Rules of the Game" - a murder-mystery set during a shooting party at a country house in 1932.

As a rule in film-making, sets teeter on the brink of chaos: actors throw fits, producers fret about schedules, accountants worry about budget over-spends, technicians grumble. On Gosford Park, there is no sense of panic. Altman is relaxed - and so is everyone else. While the director snoozes soundly in the drawing room, his crew prepare the next set-up in the dining room. Ladders, cables, masking tape, and lights are strewn all over the place. The antique furniture has been pushed to one side to make space for the camera monitors.

The cast members are sitting around in evening dress (white tie and ballgowns), smoking cigarettes and doing crossword puzzles. A glum-looking Charles Dance wanders by, looking like a mannequin from Moss Bros. Jeremy Northam (who plays Ivor Novello) is practising his piano playing. There are John Singer Sargent portraits of grandes dames in the hall, but none are as haughty or as elegant as Dame Maggie Smith who is touching up her hair and tiara in the gilt-framed mirror.

What has brought Altman to England? Last year he threatened to leave the US if George Bush was elected president. Whether or not that is why he has set up camp in the Home Counties, he certainly likes English actors. "English actors are unquestionably the best," he states, as if it is a matter of fact, not opinion. "I think that has more to do with the culture than with the theatre. Children are taught to behave in a certain way and in behaving that way, they are disguising their real selves and so they become actors. I don't think that happens so much in other societies."

Much of the financing for the £10m feature comes from the UK's new super-quango, the Film Council. In other words, Altman is relying on public funds from the lottery. Inevitably, there have already been grumblings among British producers about the Film Council's decision to

make its first significant investment in a movie directed by an American. This doesn't worry the film-maker. "My dear," he says, waking from his nap. "I think every dollar or pound that comes down the pike is tainted. I don't have the slightest problem whether it's drug money from Nicaragua, British lottery money, or from skim-off in Las Vegas. It doesn't make any difference. And what's lottery money supposed to be spent on - curing sheep or something?"

The Film Council has also been trumpeting the need for lottery-funded film-makers to think commercially. Altman, though, seems blithely unconcerned about Gosford Park's eventual box-office fate. "I'm more interested in serving and rewarding the artists than I am the audience," he says. "The audience I can't really care about. They can come and see it if they want - I hope they do, I hope they like it - but I don't think about them when I'm making the film. I think about myself and the other artists I am collaborating with."

The movie has had a remarkably swift gestation. Altman and producer Bob Balaban were keen to make a film set in a 1930s country house. They commandeered English actor-novelist Julian Fellowes to write the screenplay, telling him the basic ingredients they needed: a murder, tension between upstairs and downstairs, and sexual intrigue. Altman was keen to include music from the period - hence the decision to make matinee idol/composer Ivor Novello the one real-life character in the story. Fellowes first set to work in early 2000. Less than a year later, the film was fully financed and ready to shoot.

No, Altman says, he's not a fan of Agatha Christie novels. His interest is in the period: the manners, the nuances of the class system, and the seemingly unbridgeable gulf between the life lived upstairs and what happens in the servants' quarters. When he was growing up in Kansas City in the 1930s, his family had a maid (she introduced him to jazz), but the excesses of English country house living still startle him.

The 1930s, Altman believes, were the last hurrah for old-style English country house living. The days when working-class women's career opportunities boiled down to two stark choices ("If they weren't housemaids, they'd probably have to be prostitutes," says Altman) had already passed. Within a few years, the master-servant relationship was to break down for good. "By the end of the second world war, this sort of thing was over. That's why in all these stately homes, people live in one wing of them and have tours of the rest, or rent them out to folks like me."

Ever the fatalist, Altman is already resigned to being at tacked. "The big criticism that will come to me is: 'What are you doing making an English film about manners?' " he says, scratching his beard. "I suppose if I was a Hungarian, it wouldn't be so bad, but the idea that an American is doing this will undoubtedly draw fire from the British press, which is almost as bad as the American press. I'm going to get criticised, but I don't much care. That will just keep a smile on my face."

Still, he is determined to get the etiquette right and has even invited various former butlers and maids on set to advise the actors just which knife or fork each character would have used first at dinner. Fellowes is also on hand to stop any anachronisms creeping into the dialogue.

At lunch, everyone is allowed into the makeshift theatre in the parking lot to watch the previous day's rushes. Altman sits at the front, cracking jokes with Balaban (who has a part in the movie as a Hollywood producer who has come to England to research his new movie, Charlie Chan in London). Alan Bates, still in his stiff-fronted butler's costume and looking as

if he has just stumbled out of a Charles Addams cartoon, is a few rows further back. We're watching what will probably turn out to be the closing sequence: the guests are leaving, the butler is closing the front door, and the camera is panning round from the house, taking in the parkland and fields. Altman is happy with the shot until he notices some electric pylons peeping through the foliage.

As usual on an Altman film, the actors, all 40 or so of them, are singing the director's praises. His secret, according to actor Ryan Phillippe (one of the few Americans in the cast), is that "he makes everyone feel important. A lot of directors like to intimidate you, but he breaks down the barriers." Jeremy Northam agrees. "Bob has a great way of seeing when people are comfortable and then finding the best way of shooting. And there's always a sense of playfulness."

Today is an "upstairs" day. That means few of the servants are around. After lunch, Altman sets to work filming a tricky dinner party sequence. Kristin Scott-Thomas is at one end of the table; her parvenu businessman husband (a dyspeptic-looking Michael Gambon) is at the other with his pet dog on his lap. The scene climaxes with Gambon storming out of the room. Altman shoots in a very particular style, keeping two cameras running all the time and wiring up the actors with hidden microphones. "We put one on everybody," he says. "Even if they don't have scripted lines, there's behavioural stuff in which people speak. Everyone goes at once. It's a three-ring circus. And if we scripted every word that everyone says in this picture, the script would be about 500 pages long."

Gosford Park is a homage of sorts to the Agatha Christie-style crime caper, complete with detective (Stephen Fry) and multiple suspects, but whereas the English crime writer was known for her mastery of structure, Altman is famous for his freewheeling, improvisatory style. It somehow doesn't come as a surprise to learn that there are 25 different plot strands to Gosford Park, that the actors are being encouraged to ad lib, and that Altman is considering enlisting Dave Stewart to write the music. ("But it could be the London Symphony Orchestra and John Williams for all I know.")

It's a long while since Altman made a Hollywood studio movie ("they make gloves and I make shoes"). His films are financed independently. He doesn't fret about where the money for them comes from. What matters is to keep on working. Has he ever thought of quitting? Altman seems nonplussed by the question. "Retirement?" he repeats the word. "You're talking about death, right?" Then he rushes back on set for the next shot.

Fonte: <http://www.guardian.co.uk/film/2001/may/08/artsfeatures>

ANEXO B – Entrevista com Robert Altman (Inside Out Film)

Upstairs-downstairs with Altman

Paul Fischer talks to America's most respected auteur about his first UK feature

For three decades Robert Altman has remained on the periphery of mainstream Hollywood, yet his films have continued to shake the boundaries of cinematic convention, while remaining engaging, exciting, human and comic. All of those adjectives best describe [Gosford Park](#), part murder mystery, part class satire. Altman just received a [Golden Globe Award](#) and it's quite possible this could be the director's most honoured film to date. Paul Fischer to Altman about the film, *M*A*S*H* and his relationship as a director to his actors.

Paul Fischer: In the press notes to *Gosford Park*, you talk about your desire to make a murder mystery. Yet, I was fascinated by the fact that what you also managed to do, despite being so very American, come up with a film that is very British.

Robert Altman: The writer Julian Fellowes wrote this screenplay and his wife is a lady in waiting for Princess Michael of Kent, so we wanted to be sure that we got all the protocols right cause I didn't want to be the ugly American coming over and making a film about England. Although I will point out that John Schlesinger made a pretty good film about an American called *Midnight Cowboy*, and that certainly wasn't an area that you would think he would be familiar with.

P.F. This is a very British film.

R.A. Doesn't it always take someone from the outside to come in and give you a really kind of balanced look at what's happening in culture? I would venture to say that if you took all the films that were made in Britain about this kind of period stuff, that we were probably more correct and detailed than any of the others. We were very, very careful that this was set properly and that all that stuff is done because I didn't want to suffer that thing: 'What's an American doing in a British film?'

P.F. Did you have a particular fondness for this genre or was it more of an academic approach?

R.A. It was a genre I had never done before and that's all I look for every time. I'm not a very creative person coming up with ideas, I don't care much about stories in films. I look at films more like paintings and I look for a genre that the audience knows and will be kind of comfortable with, "Oh, I know what this kind of thing is" and then I just like to give it a little turn.

P.F. You also excel with multi-character stories and most of your work contains ensemble characters. What is the attraction or view of getting with large groups...

R.A. I'm just very comfortable with it and also I find it is very effective, if something doesn't work you can just slowly cut away to something else that DOES work. I did a film once with only one character in it, *Secret Honor*, and only one actor, [Philip Baker Hall]; one person every appeared on the screen, but I like this idea of lots of people and lots of interaction; it's just something I'm comfortable with.

P.F. As you start to film these types of characters, do certain plotlines start to come to the fore, far more than you had in mind when you are working with the script?

R.A. Yes.

P.F. Do you lose stories too?

R.A. Yes, you lose pieces of them. The actors don't, but you could look at a person and think: Oh, this sort of thing is happening, but you don't have to know what happened to him, you don't know what happens until the end credit comes up and says "The End". They kiss, walk into the bungalow and they say happy ending, and yet three months later he has murdered her; I mean all kinds of things happen in people's lives. So the only ending I know about is death and the rest of it is stopping places, and there's the honeymoon: Oh I had a great honeymoon, then you know, then there is another 40 years of absolute agony and pain.

P.F. Is that how you view your life as an artist?

R.A. Yes.

P.F. Are you still in your honeymoon phase then?

R.A. I keep changing partners all the time. Each film is a whole new experience, a whole new child; I'm making a new baby. And you tend to love your least successful children the most.

P.F. Such as?

R.A. Well, you tell me which of my films you like the least and I'll probably tell you that's the film that I like the most.

P.F. Okay, I'll think about that one.

R.A. But we don't have to get into names.

P.F. Do you have a genre that you are itching to tackle next?

R.A. No not really, it's what occurs to me and I'm going to start a film in May and this genre's a little different and a film I'm getting very excited about.

P.F. Do you think you are in a point in your career where the phrase Altmanesque is starting to be bandied about?

R.A. Ya

P.F. How do you feel about that?

R.A. Well, I can't do much about that can I, so it happens. But I had a terrible thing this morning happen, a writer, a very experienced guy, called Julian Fellowes, our writer, and said, "Altman said that the whole film is improvised" and I get calls from agents, from Julian and it just isn't true, I didn't say that, I never said that. I said we use an improvisational technique and Julian Fellowes was on the set every moment except the last four to five days of shooting. So he was there and whether they use this now to just provoke somebody to say something, who knows?

P.F. How do you cast a movie like this? How difficult is it to cast?

R.A. Well, we start with the foundation. You start with a person, you never know who that is going to be, but I think the first person I cast in this was Kelly McDonald. Then I think Maggie Smith came on immediately, then Kristin Scott Thomas did, and it just grew and each time two people come in then that makes the field a little tighter who the others are going to

be. When they are all in except one, that person comes in and he can change everything. But, basically he will fit into that spot. It's just a process.

P.F. On this one it seemed like you were choosing from a very specific pool and going with British actors. When you do a more American film do you go in saying: Here is an actor I would really like to work with, do they fit into the film?

R.A. A lot of times. There are a lot of actors I like to work with and I would like to work with and do like to work with, but that doesn't mean I'm necessarily going to find a part for them. I think you have to serve the part, the painting first, but what isn't and who fits it the best and also who has the most enthusiasm for the film.

P.F. It kind of strikes me that you and maybe Woody Allen have a reputation that maybe with actors now, it's not a place for egos and trailers and assistants and all that, it's more about doing good work. Do you feel that?

R.A. I think so, I think so, I hope so.

P.F. You like actors.

R.A. Absolutely, they do all my work for me, I mean in the business of actors and I do love actors cause I don't understand how they can do what they do, I don't understand their process, I don't know how they can do that. And I'm always in awe; I think they are remarkable creatures, remarkable.

P.F. Have you ever been tempted to act in one of your films?

R.A. I couldn't say a line even if I had eight weeks to rehearse it; I would freeze up. I mean I have no idea how anybody can do that sort of thing.

P.F. Because your films aren't star-driven, I would expect that you wouldn't tolerate ego on one of your sets.

R.A. Well, I haven't run into that. I know on *M*A*S*H*, [I didn't find this out until two years later] that Elliot Gould and Donald Sutherland went to the producer and tried to get me fired, saying that I was going to ruin their careers, and Donald never talked about it but Elliot called me two years later, cause I offered Elliot the lead in *McCabe and Mrs. Miller* and he turned it down. Because he really didn't like the way I did the film.

P.F. Why is that?

R.A. He said I was paying too much attention to all of the extras and the little players, and this was really their picture, and, of course, they were wrong. That wasn't the picture I was making. But, I've done several films since with Elliot.

P.F. Just looking at *M*A*S*H* for a moment, which is probably your most famous film. Do you think the movie is more timely now even what's happened in this country?

R.A. No, I think it was about Vietnam and it was of its time, without any question. But I think the TV series was dreadful.

P.F. Why?

R.A. Because it's twelve years of an Asian war in our living rooms on Sundays and no matter what platitudes or things they had to say about things, the enemy is always brown people with the narrow eyes and it just prolonged something; it's just a cheap shot. There were good and talented people in it, but what is it about? It's not about anything.

P.F. So what is next? Do you know?

R.A. Yes I do know, but I can't talk about it very much, but I'm going to shoot a film in New York in May, with Alan Rudolf writing the script.

P.F. Really!! You two are back together?

R.A. We have always been together. He has helped me and I have helped him; we are together a lot and we came up with this thing and I'm going to direct it. It's going to be fun.

Fonte: http://www.iofilm.co.uk/feats/interviews/r/robert_altman.shtml

ANEXO C – Artigo sobre Robert Altman (ABC News)

Director Vows To Flee U.S. If Bush Wins

Deauville, France, Sept. 6

American film director Robert Altman, in France to promote his latest film Dr T and the Women, said today he will move to France if George W. Bush wins the presidential election in November.

Altman, a four-time Oscar nominee whose films include *Nashville*, *Short Cuts*, *The Player* and *M*A*S*H*, told Reuters he normally did not comment on politics at home but thought a Republican victory “would be a catastrophe for the whole world.”

“If George [W.] Bush is elected president, I’m leaving for France,” the director said at the festival of American films in the resort town of Deauville on the Channel.

The Fan

Altman said he disagreed with Bush’s plans to cut taxes and raise military spending. By contrast, he praised Democratic candidate Al Gore as someone who would continue the policies of President Clinton.

“Of course, with women, Clinton was often clumsy but he really did good things for the country and Gore, who has none of these traits, would be a good president,” he said.

“I don’t think show business personalities should get involved publicly and show their feelings because that ends up working against them,” Altman said.

“That’s why I stay discreet about these questions in America but, no matter what, it would be a catastrophe for the whole world if George [W.] Bush is elected.”

Fonte: <http://abcnews.go.com/Politics/story?id=122974&page=1#.UCMZNI4iqOM>

ANEXO D – Tabela de prêmios – *Gosford Park*

AFI Awards, USA			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	AFI Film Award	AFI Diretor do Ano Robert Altman
	Nomeado	AFI Film Award	AFI Compositor do Ano Patrick Doyle
			AFI Editor do Ano Tim Squyres
			AFI <i>Designer</i> de Produção do Ano Stephen Altman
Academy Awards, USA			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	Oscar	Melhor Escritor, Roteiro Original Julian Fellowes
	Nomeado	Oscar	Melhor Atriz num papel coadjuvante Helen Mirren
			Melhor Atriz num papel coadjuvante Maggie Smith
			Melhor Direção de Arte – Decoração de Set Stephen Altman (diretor de arte) Anna Pinnock (decorador de set)
			Melhor Figurino Jenny Beavan
			Melhor Diretor Robert Altman
			Melhor Filme Robert Altman Bob Balaban David Levy
American Cinema Editors, USA			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Nomeado	Eddie	Melhor Edição de Filme - Comédia ou musical Tim Squyres
American Screenwriters Association, USA			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Nomeado	Roteirista Revelação	Julian Fellowes
Australian Film Institute			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Nomeado	Melhor Filme estrangeiro	Robert Altman

			Bob Balaban David Levy
BAFTA Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	Prêmio Alexander Korda pelo Melhor Filme britânico	Robert Altman Bob Balaban David Levy
		BAFTA Filme	Melhor Figurino Jenny Beavan
	Nomeado	BAFTA Filme	Melhor Maquiagem/Cabelo Sallie Jaye Jan Archibald
			Melhor Performance para Atriz num Papel coadjuvante Helen Mirren
			Melhor Performance para Atriz num Papel coadjuvante Maggie Smith
			Melhor <i>Design</i> de Produção Stephen Altman
		Melhor Roteiro - Original Julian Fellowes	
		Prêmio Carl Foreman pelo mais promissor recém-chegado	Julian Fellowes (escritor)
	Prêmio David Lean por Direção	Robert Altman	
Bodil Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2003	Nomeado	Bodil	Melhor Filme americano (Bedste amerikanske film) Robert Altman
Broadcast Film Critics Association Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	Prêmio Escolha dos Críticos	Melhor Elenco de Conjunto Eileen Atkins Bob Balaban Alan Bates Charles Dance Stephen Fry Michael Gambon Richard E. Grant Tom Hollander Derek Jacobi Kelly Macdonald

			Helen Mirren Jeremy Northam Clive Owen Ryan Phillippe Kristin Scott Thomas Maggie Smith Geraldine Somerville Sophie Thompson Emily Watson James Wilby
Chicago Film Critics Association Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Nomeado	CFCA	Melhor Diretor Robert Altman
			Melhor Roteiro Julian Fellowes
			Melhor Atriz coadjuvante Helen Mirren
			Melhor Atriz coadjuvante Maggie Smith
Chlotrudis Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2003	Ganhou	Chlotrudis	Melhor Elenco
	Nomeado	Chlotrudis	Melhor Atriz coadjuvante Helen Mirren
Cinema Brazil Grand Prize			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2003	Nomeado	Cinema Brazil Grand Prize	Melhor Filme Estrangeiro UK/USA/Germany/Italy.
César Awards, France			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2003	Nomeado	César	Melhor Filme da União Europeia (Meilleur film de l'Union Européenne) Robert Altman UK.
Dallas-Fort Worth Film Critics Association Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Nomeado	DFWFCA	Melhor Atriz coadjuvante Maggie Smith
Edgar Allan Poe Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Nomeado	Edgar	Melhor Filme

			Julian Fellowes
Empire Awards, UK			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2003	Nomeado	Empire	Melhor Atriz Britânica Kelly Macdonald
			Melhor Atriz Britânica Helen Mirren
European Film Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Nomeado	Público	Melhor Atriz Helen Mirren
			Melhor Atriz Maggie Smith
			Melhor Atriz Emily Watson
Evening Standard British Film Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	Evening Standard British Film	Melhor Filme Robert Altman
Film Critics Circle of Australia Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Nomeado	FCCA	Melhor Filme estrangeiro - Língua inglesa
Florida Film Critics Circle Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	FFCC	Melhor Elenco Eileen Atkins Bob Balaban Alan Bates Charles Dance Stephen Fry Michael Gambon Richard E. Grant Tom Hollander Derek Jacobi Kelly Macdonald Helen Mirren Jeremy Northam Clive Owen Ryan Phillippe Kristin Scott Thomas Maggie Smith Geraldine Somerville Sophie Thompson

			Emily Watson James Wilby
Golden Globes, USA			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	Globo de Ouro	Melhor Diretor - Filme Robert Altman
	Nomeado	Globo de Ouro	Melhor Filme - Comédia ou musical
			Melhor Performance para Atriz em Papel coadjuvante num Filme Helen Mirren
			Melhor Performance para Atriz em Papel coadjuvante num Filme Maggie Smith
			Melhor Roteiro - Filme Julian Fellowes
Goya Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2003	Nomeado	Goya	Melhor Filme Europeu (Mejor Película Europea) Robert Altman UK.
Italian National Syndicate of Film Journalists			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	Silver Ribbon	Melhor Diretor Estrangeiro (Regista del Miglior Film Straniero) Robert Altman
Kansas City Film Critics Circle Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	KCFCC	Melhor Atriz coadjuvante Maggie Smith Empatada com Jennifer Connelly por Uma Mente Brilhante (2001).
London Critics Circle Film Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	ALFS	Filme britânico do Ano
			Atriz britânica coadjuvante do Ano Helen Mirren
			Também por O Último Adeus (2001).
Los Angeles Film Critics Association Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2001	2o. lugar	LAFCA	MelhorAtriz coadjuvante Helen Mirren

			Também por O Último Adeus (2001).
National Society of Film Critics Awards, USA			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	NSFC	Melhor Diretor Robert Altman
			Melhor Roteiro Julian Fellowes
			Melhor Atriz coadjuvante Helen Mirren
	2o. lugar	NSFC	Melhor Atriz coadjuvante Maggie Smith
New York Film Critics Circle Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2001	Ganhou	NYFCC Prêmio	Melhor Diretor Robert Altman
			Melhor Roteiro Julian Fellowes
			Melhor Atriz coadjuvante Helen Mirren
	2o. lugar	NYFCC	Melhor Filme
			Melhor Atriz coadjuvante Maggie Smith
Online Film Critics Society Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	OFCS	Melhor Elenco Eileen Atkins Bob Balaban Alan Bates Charles Dance Stephen Fry Michael Gambon Richard E. Grant Tom Hollander Derek Jacobi Kelly Macdonald Helen Mirren Jeremy Northam Clive Owen Ryan Phillippe Kristin Scott Thomas Maggie Smith Geraldine Somerville Sophie Thompson Emily Watson James Wilby
	Nomeado	OFCS	Melhor Roteiro, Original

			Julian Fellowes
			Melhor Atriz coadjuvante Helen Mirren
			Melhor Atriz coadjuvante Maggie Smith
Phoenix Film Critics Society Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Nomeado	PFCS	Melhor Elenco Eileen Atkins Bob Balaban Alan Bates Charles Dance Stephen Fry Michael Gambon Richard E. Grant Tom Hollander Derek Jacobi Kelly Macdonald Helen Mirren Jeremy Northam Clive Owen Ryan Phillippe Kristin Scott Thomas Maggie Smith Geraldine Somerville Sophie Thompson Emily Watson James Wilby Melhor Atriz em Papel coadjuvante Maggie Smith Melhor Figurino Jenny Beavan
Robert Festival			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2003	Ganhou	Robert	Melhor Filme americano (Årets amerikanske film) Robert Altman (diretor)
San Diego Film Critics Society Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2001	2o. lugar	SDFCS	Melhor Atriz coadjuvante Maggie Smith
Satellite Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	Golden Satellite	Melhor Performance para Atriz em Papel coadjuvante, Comédia ou musical

			Maggie Smith
		Special Achievement Prêmio	Elenco Excepcional Eileen Atkins Bob Balaban Alan Bates Charles Dance Stephen Fry Michael Gambon Richard E. Grant Tom Hollander Derek Jacobi Kelly Macdonald Helen Mirren Jeremy Northam Clive Owen Ryan Phillippe Kristin Scott Thomas Maggie Smith Geraldine Somerville Sophie Thompson Emily Watson James Wilby
	Nomeado	Golden Satellite	Melhor Direção de arte Stephen Altman Anna Pinnock
			Melhor Filme, Comédia ou musical
			Melhor Performance de Atriz num Papel coadjuvante, Comédia ou musical Helen Mirren
			Melhor Performance de Atriz em Papel coadjuvante, Comédia ou musical Emily Watson
Screen Actors Guild Awards			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	Ator	Performance excepcional de Atriz em Papel coadjuvante Helen Mirren
			Performance excepcional pelo Elenco de um Filme Eileen Atkins Bob Balaban Alan Bates Charles Dance Stephen Fry Michael Gambon Richard E. Grant Tom Hollander Derek Jacobi

			Kelly Macdonald Helen Mirren Jeremy Northam Clive Owen Ryan Phillippe Kristin Scott Thomas Maggie Smith Geraldine Somerville Sophie Thompson Emily Watson James Wilby
<u>Southeastern Film Critics Association Awards</u>			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2001	Ganhou	SEFCA	Melhor Atriz coadjuvante Maggie Smith Empatado com Jennifer Connelly por Uma Mente Brilhante (2001) e Marisa Tomei por Entre Quatro Paredes (2001).
<u>World Sountrack Awards</u>			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	World Soundtrack	Trilha sonora - Compositor doAno Patrick Doyle
<u>Writers Guild of America, USA</u>			
Ano	Resultado	Prêmio	Categoria/Candidato(s)
2002	Ganhou	WGA Award (Screen)	Melhor RoteiroO riginal Julian Fellowes

Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0280707/awards>

ANEXO E – Letras das canções de Ivor Novello em inglês

Waltz of My Heart

The lark is singing on high
The Sun's ashine in the blue
The Winter is driven away
And Spring is returning anew

Who cares what sorrow may bring
What storms may tear us apart
No sadness can kill the wonder and thrill
Of that waltz in my heart

Waltz of my heart haunting and gay
Calling enthrallingly, waltzing away
Ring out your bells for me, ivory keys
Weave out your spell for me, orchestra please

Chorus of wings, thrilling the sky
While you're inspiring me, time hurries by
Joy finds a fire in me, soon as you start
Sweeping your strings, waltz of my heart

The lark is singing on high
The Sun's ashine in the blue
The Winter is driven away
And Spring is returning anew

Who cares what sorrow may bring
What storms may tear us apart
No sadness can kill the wonder and thrill
Of that waltz in my heart

Glamorous Night

Each night I make a song for you
Each night my spirit longs for you
Each night when I'm alone I listen to my heart
And want you for my own

Each night whenever music plays
Sad dreams of (...) remember days
Sad dreams of your return
Make all my being yearn for you

Deep in my heart
 When the shadows are falling
 I hear a voice that is ever recalling
 Moments of love when the moon shone above
 Magical night
 Glamorous night

Deep in my heart
 Like an echo repeating
 Comes the refrain of our first happy meeting
 Can't we regain that delight?
 Let us kiss and recapture that gorgeous
 And glamorous night

(...), so cold and so fearful
 Holding that hand with a sigh almost tearful
 We shall regain that delight
 We shall kiss and recapture that gorgeous
 And glamorous night

Nuts in May

I do like gathering nuts in May.
 If you've a dimple, it's very simple.
 All you need is a smile that's sweet and shy
 And sort of a twinkle in your eye.
 Here I come gathering nuts in May.
 When I detect 'em, I soon collect 'em.
 They stand around me simply waiting to be picked.

The Land Of Might-Have Been

Somewhere there's another land different from this world below,
 far more mercifully planned than the cruel place we know.
 Innocence and peace are there-- all is good that is desired.
 Faces there are always fair; love grows never old nor tired.

We shall never find that lovely land of might-have-been.
 I can never be your king nor you can be my queen.
 Days may pass and years may pass and seas may lie between
 We shall never find that lovely land of might-have-been.

Sometimes on the rarest nights comes the vision calm and clear,
 Gleaming with unearthly lights on our path of doubt and fear.
 Winds from that far land are blown, whispering with secret breath
 Hope that plays a tune alone, love that conquers pain and death.

Shall we ever find that lovely land of might-have-been?
 Will I ever be your king or you at last my queen?
 Days may pass and years may pass and seas may lie between
 Shall we ever find that lovely land of might-have-been?

And Her Mother Came Too

I seem to be the victim of a cruel jest,
 It dogs my footsteps with the girl I love the best.
 She's just the sweetest thing that I have ever known,
 But still we never get the chance to be alone.

My car will meet her - And her mother comes too!
 It's a two-seater - Still her mother comes too!
 At Ciro's when I am free,
 At dinner, supper or tea,
 She loves to shimmy with me - And her mother does too!

We buy her trousseau - And her mother comes too!
 Asked not to do so - Still her mother comes too!
 She simply can't take a snub, I go and sulk at the club,
 Then have a bath and a rub - And her brother comes too!

There may be times when couples need a chaperone,
 But mothers ought to learn to leave a chap alone.
 I wish they'd have a heart and use their common sense
 For three's a crowd, and more, it's treble the expense.

We lunch at Maxim's - And her mother comes too!
 How large a snack seems - When her mother comes too!
 And when they're visiting me,
 We finish afternoon tea,
 She loves to sit on my knee - And her mother does too!

To golf we started - And her mother came too!
 Three bags I carted - When her mother came too!
 She fainted just off the tee,
 My darling whisper'd to me - "Jack, dear, at last we are free!"
 But her mother came too!

I Can Give You The Starlight

I can give you the starlight, love unchanging and true.
 I can give you the ocean, deep and tender devotion.
 I can give you the mountains, pools of shimmering blue.
 Call and I can be all you ask of me.
 Music in spring, flowers for a king
 All these I bring to you.

When I was young, my foolish fancies used to make a great mistake.
 But now a little love, a little living has changed my ways
 And taught me and brought me the joy of giving.

I can give you the starlight, love unspeaking and true.
 I can give you the ocean, deep and tender devotion.
 I can give you the mountains, pools of shimmering blue.
 Call and I can be all you ask of me.
 Music in spring, flowers for a king
 All these I bring to you.

What A Duke Should Be

In B.C. 33 Ah, me! That's a dash long time ago.
 There lived a Roman hero who had shaken hands with Nero.
 And the history you shall know.
 He was introduced to the king of Gaul, whoever that might be.
 And crossing in a galley with a Norman wench got pally
 They went and founded me.

So if you wonder what a duke should be,
 Just you take another look at me.
 I'm doubty, I'm gouty,
 I'm wonderful to see.
 All my people 'pon my soul it's true.
 Look on Noah as a parvenu.
 By gad, you can search your family tree,
 But you'll never find a duke like me.

When old Canute was buying fruit one day, so runs the tale.
 A young convicted felon brought him a juicy melon.
 And was then released from jail.
 This noble youth to tell the truth,
 Sailed right away to sea.
 And the Duke of Malta's daughter brought up his shaving water.
 And the grand result was me.

So if you wonder what a duke should be,

Just you take another look at me.
 I'm doubty, I'm gouty, I'm wonderful to see.
 All my people 'pon my soul it's true.
 Look on Noah as a parvenu.
 By gad, you can search your family tree,
 But you'll never find a duke like me.

So if you wonder what a duke could be,
 Just you take another look at me.
 I'm doubty, I'm gouty, I'm wonderful to see.
 All my people 'pon my soul it's true.
 Look on Noah as a parvenu.
 By gad, you can search your family tree,
 But you'll never find- you'll never find- you'll never find a duke like me.

Why Isn't It You?

We're both undoubtedly sane.
 We're not so horribly plain.
 Something is wrong, but who can tell us what.
 There's no accounting for taste.
 It seems a terrible waste.
 Nothing can help us. We have not that vital spark we should have got.

Why isn't it you?
 Why must we miss a chance like this when chances are few?
 You've got the size of eyes I idolize.
 Your arms invite a glamorous night.

What am I to do? Why isn't it you?
 You don't react when I attract. What am I to do?
 You've got the lips for me, the hips for me, the feet for me and the beat for me.
 So tell me why, why isn't it you?

Why isn't it you?
 Why must we miss a chance like this when chances are few?
 You've got the size of eyes I idolize.
 Your arms invite a glamorous night.

What am I to do? Why isn't it you?
 You don't react when I attract what am I to do?
 You've got the lips for me, the hips for me, the feet for me and the beat for me.
 So tell me why

Till the Boys Come Home (Keep the Home Fires Burning)

They were summoned from the hillside, they were called in from the glen,
 And the country found them ready at the stirring call for men.

Let no tears add to their hardships, as the soldiers pass along,
And although your heart is breaking, make it sing this cheery song:

Keep the Home Fires Burning,
While your hearts are yearning,
Though your lads are far away they dream of home.
There's a silver lining, through the dark clouds shining,
Turn the dark cloud inside out, 'til the boys come home.

Overseas there came a pleading,
"Help a nation in distress."
And we gave our glorious laddies, honor bade us do no less,
For no gallant son of freedom to a tyrant's yoke should bend,
And a noble heart must answer to the sacred call of "Friend."

Keep the Home Fires Burning,
While your hearts are yearning,
Though your lads are far away they dream of home.
There's a silver lining, through the dark clouds shining,
Turn the dark cloud inside out 'til the boys come home.

***The way it's meant to be**

That's not the way it's meant to be
Living and loving two lovers
We fought (?) for eternity
We laughed and cried
We fought anew (?)
The why and the wherefore or what we do
Life was so gay
Even in silence
With nothing to say
We danced and (?)
Reaching the stars
Looking way in the dark (?)
Just as the pause (?)
Left our love to the end of time

*** Only For A While**

She found him on the doorstep
Begging her for more.
She took him in,
And soothed his brow
And did what he implored
And did what he implored.
But when he'd had his fill of her
And needed her no more

She gently let him roam again
 To where he was before
 To where he was before.
 He would tell her he loved her
 But only for a while
 Only when his blood was hot
 And even then he would smile.
 And that's the way the story went
 As well as I can tell
 He kept coming back for more
 And she'd sent him straight to hell
 And she'd sent him straight to hell.
 Only for a while.

*Ambas as canções foram compostas pelo compositor Patrick Doyle e executadas por Abigail Doyle, e as letras foram compostas pelo próprio Robert Altman. Eis uma nota do compositor acerca de *Only for a While*: “*The melody for Only For A While was originally interwoven throughout the cue Secrets To Hide. For atmosphere, however, Robert and I decided to pare the cue down to just the accompaniment. The melody subsequently inspired this second song, with Robert crafting the beautiful lyrics.*”

Fonte: <http://www.loony-archivist.com/gosford/music.htm>

**** Nuts in May**

Here we go gathering nuts in May,
 Nuts in May, nuts in May,
 Here we go gathering nuts in May,
 On a cold and frosty morning.

Who will you have for nuts in May,
 Nuts in May, nuts in May,
 Who will you have for nuts in May,
 On a cold and frosty morning.

We'll have [name] for nuts in May,
 Nuts in May, nuts in May,
 We'll have [name] for nuts in May,
 On a cold and frosty morning.

Who will you have to fetch him/her away,

Fetch him/her away, fetch him/her away,
Who will you have to fetch him/her away,
On a cold and frosty morning.

We'll have [name] to fetch him/her away,
Fetch him/her away, fetch him/her away,
We'll have [name] to fetch him/her away,
On a cold and frosty morning.

** Cantiga de roda tradicional britânica

ANEXO F – Perguntas comuns colocadas aos objetores de consciência em audiências militares

Categoria	Questão
Geral	Como e quando você decidiu que era contra o serviço militar?
	Por que você não consegue conciliar o serviço militar com sua consciência?
	O que o proíbe de servir militarmente?
Serviço militar	Você tem medo de ter que lutar, ou usar força?
	Você quer abolir o exército?
	Qual a sua opinião sobre a frase “Temos o exército para nos defender, não para matar os outros”?
Uso de força	O que você faria se fosse atacado?
	O que você sente quando vê outros serem atacados?
	O que é violência, exatamente?
	Você preferiria experienciar perdas do que ter que usar força?
Crença	O que dizem suas crenças?
	Você se descreveria como um pacifista?
	Que valores básicos, além de objetar à violência, você tem?
	Que entidade lhe dá a certeza de que seu modo de pensar e seus sentimentos estão certos?
Implementação das suas crenças	Por que você não escolheu ir para a prisão se sua consciência é tão forte assim?
	Por que você não usou razões médicas para evitar o serviço militar?
	O que você faz de fato para trazer a paz, ou sua atitude é a única coisa pacífica em você?
Personalidade	Quem está encarregado de defender seus filhos em caso de um conflito armado?
	Você vive seus princípios éticos dentro de sua família?
	Que livros você lê?
	O que você exige de si mesmo?
	Você é meramente um líder, um seguidor ou um solitário?

Fonte: <http://www.beratungsnetz.ch/html/Militaerverweigerung.html>

ANEXO G – Capas de revistas

Figura 13 – Revista *Picture Show* de setembro de 1938 com Claudette Colbert

Note-se o misto de romantismo e erotismo investidos na imagem de mercadorias (uma delas bem vestida; a outra, vestida de modo ousado para a época) para vender esta mercadoria, bem como a promessa de mais fotos do gênero em caso de compra e o preço baixo da revista. O

divórcio de Lady X é um filme do britânico Alexander Korda, adaptado de uma peça teatral, com Laurence Olivier no papel principal (um advogado especializado em divórcios); *Branca de Neve e os sete anões* foi o primeiro longa-metragem animado – e em cores – da Disney; e *A oitava mulher de Barba Azul* é uma comédia de Ernst Lubitsch que Colbert e Cooper estrelaram – ela, filha de um marquês falido, casa-se e descobre que o marido já havia desposado sete mulheres.

Figura 14 – Edição da véspera de Natal de 1924, contando com “saudações natalinas das nossas estrelas” e um “lindo souvenir”.

Destaque para o artigo intitulado “O que queremos nos filmes” – apesar de não termos tido acesso ao conteúdo, o próprio título demonstra ser uma maneira eficaz de um veículo midiático inculcar valores específicos nos leitores como se fossem compartilhados, e como se fossem uma espécie de reivindicação coletiva.

Figura 15 – Edição de 27 de janeiro de 1927, estampada pela foto de Clara Bow

Figura 16 – Edição de novembro de 1938, com Ray Milland

A ênfase, às vésperas da II Guerra Mundial, eram não apenas o romantismo meloso, mas o exotismo enquanto mercadoria *best seller* – com exceção do “picante” *Dama Vivaz*, os títulos dos filmes destacados revelam o tom escapista e fantasioso: *As aventuras de Marco Polo*, *Feitiço no Trópico* (cujos protagonistas ilustram a capa da revista), *Se eu fôra Rei*.

Figura 17 – A estrela da vez, Greta Garbo, costas e ombros nus, ilustra a capa da edição de 1932, que continha o artigo com o sugestivo título “O poder dos filmes”. Fonte:

<http://www.pictureshowmagazine.com/>

Figura 18 – Edição da revista de moda Vogue, de dezembro de 1933, ilustrada por uma country house britânica

"Tweed is playing a prominent part in the winter mode. For countrywear, for travelling, and for bad weather in town, it is the most popular choice of the chic woman."

"'What is the good,' the busy woman may ask, 'in my looking at a dozen lovely gowns I can't ever hope to buy? Isn't that just waste of time?' The answer plainly is that there may be a great deal of good if she looks at them in the right way, and that this apparent waste of time may be the most valuable investment of leisure minutes that she can make."

Figura 19 – Edição de 16 de março de 1932 (arte de Pierre Mourgue)

Existiria modo mais emblemático para representar a moda primaveril feminina? A guerra nunca sai de moda.

“With fur coats fronting the style brigade, the best, from Selfridges, range in price from £14 to £55.” Neutral toned tweeds are also popular and there is a growing emphasis on accessories – beyond hats at least. In particular, belts are considered a new wardrobe essential”.

“How much is too often? Today fashion changes so quickly in line and details that it needs an almost breathless endeavour on the part of fashion experts, artists and photographers to keep up with the stream of All That Is Newest. But do you suggest, queries one reader, that one needs new clothes every fortnight? The answer to that is, of course, obvious. But the woman who only looks at fashions when she needs to buy a dress is like the gardener who only gardens in the summer. You must personally do a certain amount of spade work to be smart.”

Fonte: <http://www.vogue.co.uk>

Horse and Hound, August 14, 1948

HORSE and HOUND

*I Freely Admit That The Best Of My Fun,
I Owe It To Horse and Hound— Whyte Melville*

Vol. LXVI. No. 3356 (Estd. 1884) SATURDAY, August 14, 1948 Price Fourpence

TOWN and COUNTRY GOSSIP • By Observer

DISAPPEARING bridledways and old pack-horse trails which continue to concern many private horse-owners will not be halted until the national survey of public rights of way is carried out. Then the position of all bridledways may be clarified, and perhaps action can be taken to clear those that have temporarily been obstructed.

Local planning authorities will have no easy task in defining any particular track as a public bridledway unless there is ample evidence to justify them registering it as such. One live body concerned with this problem is the Commons, Open Spaces and Footpaths Preservation Society, of 71, Eccleston Square, London, S.W.1, who a short time ago called a conference of representatives of all organisations interested in the retention of public rights of way. A resolution sent to the Minister of Town and Country Planning gave wholehearted support to the recommendations of the Special Committee on Footpaths and Access to the Countryside, and stressed that immediate action is necessary if achievement of the objects of the Committee's recommendations is not to be frustrated.

Readers could do much to help if they would collect evidence of the use of particular tracks by the public on horseback, as of right, for not less than twenty years past. If the way is now obstructed, overgrown or otherwise unusable, the information with full details would be welcomed by the Society at its London address.

SOME people are debating the question of reintroducing Arab blood to improve the speed and stamina of our thoroughbreds and regain supremacy in distance racing, but history disposes of any value in this experiment.

Similar ideas were held by certain breeders in the early eighties of the last century, and three races confined to Arabs were arranged, the first being run at Newmarket over two miles. The field of eight included Dictator, winner of the Poona and Bombay Derbys, and Mr. Bunt's aged Katalpa and his three-year-old filly Hella by Kars out of Hagari. Eventual winner was Admiral (then Capt.) Tryon's three-year-old Asil by an Abeyun Sherak horse out of Belkis.

In consequence of the success of his horse the Admiral accepted the Duke of Portland's challenge to race him over the last three miles of the Beacon Course against his gelding Lambie, considered 56lb inferior to his crack St. Simon, who at the previous Doncaster meeting, when ridden by Archer had won by eight lengths from Lambie. The match came off at the Newmarket second Spring meeting and the Duke of Portland's Lambie 4 years, 11st (John Watts) defeated Asil, 4 years, 9st (Fred Barrett) by twenty lengths.

WITH a record entry of 414 for eight events, organisers of the Hannover District (H.A.O.R.) two-day show held recently can congratulate themselves. It had been intended to include a German Grade I, jumping class, but this had to be cancelled through pressure of work with the harvest among the farmers.

Entries came from all branches of B.A.O.R. and 21 were made for the Best Trained Horse class. This event which seems to be becoming increasingly popular out there was won by Hamburg District Riding School's Irish Boy, winner of the Prince of Wales Cup, ridden by Major Lynch.

Both open jumping events, B.S.J.A. and F.E.I. included most of the best show jumpers in Germany, amongst which was John Silver, this year's winner of the King's Cup. The "Skins" with Manubis, ridden by Capt. Robson and Sarah (Major Blucker) gained equal first and first and second respectively in these two classes.

Most interesting event of the show was perhaps the Inter-Unit Pair Relay. This was ridden over a 4 ft course under F.E.I. Rules, and first and second place went to H.Q. Hannover District represented by Lt.-Col. Swenhum, Major Maxwell and Major Benke.

Major-General G. P. B. Roberts, G.O.C., Hanover District, was Patron of the Show, and rode his Banker and Starry Knight in three classes.

OUR native ponies are being given a wonderful run for their money by Lt.-Col. Pay and his daughter Margaret at the show they are organising at North Tadworth Farm, Burgh Heath, on September 18. There will be separate classes for Shetland, Dartmoor, Exmoor, Highland, Dale or Fell, Connemara, New Forest, and Welsh ponies with three generous cash prizes in each event. The Horse and Pony Benefit Fund is contributing £25 towards the prize money. In view of the difficulty of judging these highly individual breeds in groups the separate event for each type of pony should produce good entries as it ensures that each will get a fair chance.

The list of judges who have consented to handle the various classes is in itself a guarantee and we are glad to note that Mr. Fred Unwin will be at work. This seems to be a most comprehensive show as Hackneys are not forgotten, nor are the hacks, hunters, riding horses or riding schools, aquitation events or children's show ponies. The secretary is Mrs. Pay, Copthill, Burgh Heath, Surrey.

ADDRESSING a large gathering at the Blankney Hunt puppy show last Saturday, the Master, Mr. J. G. Henson, J.P., said that Lincolnshire is one of the premier counties for agriculture and also for sport, and 98 per cent. of the members of the Hunt belong to the farming community. It was unwise at this juncture to persist in trying to alter essential sporting traditions of the countryside as it is of paramount importance that nothing should be done to undermine the morale of the farming community at this moment.

Urban areas must know that farmers are being relied upon and are being asked for an ever greater effort of production to help in the nation's food supplies which for the next ten or fifteen years are going to be a very serious problem.

It is part of the life of Englishmen to have sport of one type or another, and if the anti-field sport agitators have their way they will reduce or stop local shows, gymkhanas, pony club rallies, point-to-points, coursing meetings and fishing matches in which many of the community are interested. He could not visualise the miners tolerating their fishing being stopped and neither would the farmers tolerate their sport being stopped.

MANY of the horses and riders who took part on the second day of the Three-day Event Dressage carried out their work in drenching rain, which fortunately cleared up to allow Col. Podhajsky to give an unforgettable display with his Lippizana stallion, Neopolitano Africa. So light, so rapid were the movements of this powerful, strongly muscled animal that he might almost be said to have been airborne. The conformation of the Lippizana makes it ideal for work of this description, and the high degree of training obtained by Neopolitano Africa is never seen in this country—the speed at which he can move was an "eye-opener."

He commenced at an ordinary, and then an extended trot to get going, treated us to the shoulder-in on both reins, the pass, piaffe, passage, ordinary and extended canter, the serpentine with a change of leg at each change of direction, and an exhibition of changing diagonally every four, three, two and one strides.

For many people the chance of seeing Col. Podhajsky and his Lippizana was a unique experience for which we are indebted to Col. Trevor Horn and to the British Horse Society.

GRAVEY, WINNING POLO PONY STATION at the recent National Pony Show at Roehampton is 17 years old, has raced with conspicuous success under Pony Turf Club rules, and boasts some notable names in his pedigree. His sire, Duncan Gray, unbeaten as a two-year-old and third in the Eclipse Stakes, is by Pommern out of Roi Herode mare Sibyl Grey.

His dam, Hinemoa, bred several winners of minor races and is by Blandford out of Kilgobbin. Grey Metal has himself sired some very useful stock and gained the champion Gold Medal both at the Royal and at Islington before the war. His Irish groom, Jimmie Lynch, who won the Irish Grand National on The Lamb at the age of 17 (63 years ago) is devoted to the stallion.

A pony which sleeps out all the year round and appears to be in very fine trim is regularly shown by Mr. J. Hughes to gain the Holmes Redfearn challenge cup offered at the Oughtibridge and Stockbridge show for the best groomed horse or pony. Each time he has been entered, the pony has been first in this class and the various judges have commented on the fact that they have yet to see a cleaner animal.

AT this week's meeting of Council of the Shire Horse Society, Mr. H. T. L. Young, presiding, said it was decided that in future the regulation referring to Register B (grading up) should read: "The female progeny by a registered Shire stallion out of any eligible mare can be entered in Register B of the grading up register providing the pedigree of the mare is verified by the official of the Society of the breed to which the mare belongs."

A suggestion that mares and fillies eligible and accepted for entry in either of the grade registers be allowed to compete for prizes offered in Shire classes was ordered to be sent to the Horse Show Committee for their consideration.

TWO members of the Lagos Polo Club, Major J. L. King and Mrs. G. Winterbottom, are at present attempting to cross Africa on horse back. In a letter to the Radiol Company, the London manufacturers of veterinary products, Major King says that the route being taken is from Kano, Northern Nigeria, South of Lake Tchad, through Tchad Territory, and the Anglo Egyptian Sudan to Kosti on the Nile, some fifty miles south of Khartoum.

Their horses, purchased from either Arabs or Africans, are three Dongola/ Barb Arab crosses, and one Barb Arab, are all unshod and aged between five and seven years.

Major King adds that as they are in the height of the dry season, the horses are fed on pure native grain, Guinea Corn or millet; this is given neat without any additions of chaff, etc. The only other article of diet is dry grass. Nevertheless, the horses are in excellent condition.

Captain Hans Moser, of Switzerland, on Hammer, at the salute after winning the Individual Dressage Competition of the Olympic Games at Aldershot on Monday.

Figura 20 – revista Horse and Hound de 14 de agosto de 1948

Figura 21 – *Life in the country – summer* – edição de agosto/set. 1932.

“This issue has a beautiful cover with two Model A Fords in front of the mansion. Practical ideas about swimming pools; Fish as a fine art; Stars of the net with etchings by Helen Wills; The revival of badminton; Garden of McGinley at Manchester by the Sea MA; lady Birds (women aviators); Macrae home Easterly at Newport R.I. Nautical but nice are these lamps; Yachting in the Pacific; Lunch at the yacht club; The spell of Spain; Decorative vegetables; Consider the cook; Dog studies by Maud Earl; Famous families of Sport - William Woodward”

Figura 22 – *Country life* – edição de abril de 1932.

Enumeração do conteúdo desta edição da revista: “The house I would build - Gilchrist and Keally; A portfolio of outdoor furniture; People and pets; Square sails; Sunlight and shadow; Fabrics; Glass gardens for growing fruit; the cupola that crowns the barn; Building a stable; Margrove in Mill Neck L.I. The lure of the Lupine; Tradition in country house design; Famous families in sport - The Whitneys; The Inns and Outs of England; Pierce Arrow ad”

Figura 23 – Country Life

“The cover is the Hon. W.S. Cornwallis with his son and daughter; He is Captain of the Kent Eleven; Famous fox hunts and their countries - The Grafton; Junior steeplechase at Eton; Dueling: Cambridge defeated Oxford; The Etonia-Carthusia incident; The mysterious shearwater - the night bird which shuns the moon; 17 photos and big article on Kent; Men of Kent and Kentish men; Arabia Felix; Grand National Steeplechase and bad luck of J.H. Whitney”

Figura 24 – *Country Life* – edição de fevereiro de 1932.

“The cover is The Countess of Bective and her two daughters Miss Elizabeth Clarke and Lady Olivia Taylour; Louis XVI furniture; Sanctuaries for game in Canada; Bedford Square home; How to save our country houses; Hunting the fox and the hare; Likely horses for the Grand National; The Durley riding and training school; Tail wagers club - Cocker Spaniel”

Fonte: <http://www.ebay.co.uk>

ANEXO H – Cartazes de filmes

Figura 25 – Charlie Chan volume 1

Fonte: http://www.impawards.com/1934/posters/charlie_chan_in_london_xlg.jpg e
<http://photos.lucywho.com/charlie-chan-in-london-photo-gallery-c17241157.html>

Figura 26 – *Charlie Chan in London*

Figura 27 – *Tarzan – The ape man*

Fonte: <http://thehitchcockproject.files.wordpress.com/2010/01/lodgerposter.jpg>

Figura 28 – *The Lodger* – Ivor Novello

Figura 29 – *The Phantom Fiend*

Fonte: <http://filmescopio.amplarede.com.br/wp-content/uploads/lodger.jpg>

Fonte: <http://filmfanatic.org/reviews/wp-content/uploads/2011/08/Tarzan-Ape-Man-Poster.jpg>

Figura 30 – *Tarzan – The ape man*

Figura 31 – O exótico, mas civilizado, detetive de Honolulu.

Fonte: <http://movie-posters.lucywho.com/charlie-chan-in-london-movie-posters-t619098.html>

Figura 32 – *Tarzan – The ape man*

Fonte:

http://i.cdn.turner.com/v5cache/TEGPR/Images/i0/tarzan_the_ape_man_000013129.jpg

Figura 33 – *Tarzan of the apes*

Fonte: <http://static-13.blogcritics.org/09/08/02/109795/144251.1020.A.jpg>

Figura 34 – O cartaz do filme de Renoir tem forte apelo romântico.

Fonte: http://farm9.staticflickr.com/8285/7607924316_17f4f222f4_o.jpg

Figura 35 – Gosford Park

Fonte: http://descargapeliculas.net/wp-content/uploads/2012/06/Gosford_Park_2001.jpg

Figura 36 – *Tea at four. Dinner at eight. Murder at midnight.*

Fonte: <http://i2.listal.com/image/131959/936full-gosford-park-poster.jpg>

Figura 37 – Na versão nacional, a lupa reforça a ênfase no mordomo.

Figura 38 – *Gosford Park*

Figura 39 – “The entryway to the mansion in Gosford Park for a comp idea for a poster.”

Fonte: <http://3dconceptualdesigner.blogspot.com.br/2011/04/project-review-gosford-park.html>

Figura 40 – GP: Gosford Park

Figura 41 – “Four Trinket Cards given away at the Premier Party for Gosford Park, used for a boardgame handout.”

Fonte: <http://3dconceptualdesigner.blogspot.com.br/2011/04/project-review-gosford-park.html>

Figura 42 – “An entryway gate with the ‘GP’ cut into the iron. This was used as a fold open packaging design so I rendered both sides for the package.”

Fonte: <http://3dconceptualdesigner.blogspot.com.br/2011/04/project-review-gosford-park.html>

Client: USA Films via BLT and Associates.

Art Direction: Kevin "Munkee" Bachman, Tracy Weston.

Project Date: Fall 2001.

“This is a project of 3D Illustration I did ten years back in 2001 while working in-house at BLT and Associates for the film advertising campaign for *Gosford Park*. This was an early project for me, and

for this one the majority of the the labor was going to 3D Illustrations and no logos, though I did a series of the wax seals with the "GP" in them as a secondary mark.

As with most Theatrical advertising, the deadlines are very fast with turn arounds of less than 24 hours for many requests, so you need to learn fast to work even quicker to get the work acceptable within a short time span. I built a mansion , the iron entry gate, the front door and a few other areas, as well as a full series of playing cards for the Premiere party with various objects used in the murders. A very fun project to work on.” - Thom Schillinger.

Figura 43 – “A monochromatic mansion that was used for an all type comp idea early on. This item had a three-hour deadline to build and design a typical mansion, so I had to move super fast on this one, so we went with iconic lighting to have less details needed so we could make the deadline.”

ANEXO I – Ficha Técnica do Filme²¹¹

Título do Filme	Assassinato em Gosford Park
Diretor	Robert Altman
Produção	Robert Altman, Bob Balaban e David Levy
Roteiro	Julian Fellowes (com participação de Robert Altman e Bob Balaban)
Fotografia	Andrew Dunn
Trilha Sonora	Patrick Doyle
Edição de Filme	Tim Squyres
Seleção de Elenco	Mary Selway
Produtor de Arte	Stephen Altman
Direção de Arte	John Frankish (supervisão) e Sarah Hauldren
Decoração de Cenário	Anna Pinnock
Figurino	Jenny Beavan
Duração	137 minutos
Ano	2001
País	Inglaterra, Estados Unidos
Cor	Colorido

Elenco:

Nome do Ator	Personagem
Maggie Smith	Constance Trentham
Michael Gambon	William McCordle
Kristin Scott Thomas	Sylvia McCordle
Camilla Rutherford	Isobel McCordle
Charles Dance	Lord Raymond Stockbridge
Geraldine Somerville	Louisa Stockbridge
Tom Hollander	Anthony Meredith
Natasha Wightman	Lavinia Meredith
Jeremy Northam	Ivor Novello
Bob Balaban	Morris Weissman
James Wilby	Freddie Nesbitt
Claudie Blakley	Mabel Nesbitt
Laurence Fox	Rupert Standish
Trent Ford	Jeremy Blond
Ryan Phillippe	Henry Denton
Stephen Fry	Inspector Thompson
Ron Webster	Constable Dexter

²¹¹ Fonte dos dados: *website* IMDb disponível em:
<http://www.imdb.com/title/tt0280707/> (principal sobre o filme) e
<http://www.imdb.com/title/tt0280707/fullcredits#cast> (lista completa de elenco)

Kelly Macdonald	Mary Maceachran
Clive Owen	Robert Parks
Helen Mirren	Mrs. Wilson
Eileen Atkins	Mrs. Croft
Emily Watson	Elsie
Alan Bates	Jennings
Derek Jacobi	Probert
Richard E. Grant	George
Jeremy Swift	Arthur
Sophie Thompson	Dorothy
Meg Wynn Owen	Lewis
Adrian Scarborough	Barnes
Frances Low	Sarah
Joanna Maude	Renee
Teresa Churcher	Bertha
Sarah Flind	Ellen
Finty Williams	Janet
Emma Buckley	May
Lucy Cohu	Lottie
Laura Harling	Ethel
Tilly Gerrard	Maud
Will Beer	Albert
Leo Bill	Jim
Gregor Henderson-Begg	Fred (as Gregor Henderson Begg)
John Atterbury	Merriman
Frank Thornton	Mr. Burkett
Ron Puttock	Strutt
Adrian Preater	McCordle's Loader
John Cox	Loader
Ken Davies	Loader
Tony Davies	Loader
Steve Markham	Loader
Terry Sturmey	Loader
Julian Such	Loader
Alan Bland	Beater
Peter Champion	Beater
Geoff Double	Beater
Robin Devereux	Beater
John Fountain	Beater
Richard Gamble	Beater
Brian Rumsey	Beater
George Sherman	Beater
Widget	Pip the Dog

Abaixo, extraído do roteiro do filme *Gosford Park* (ALTMAN; FELLOWES, 2002, p. viii e ix), uma apresentação dos principais personagens.

Figura 44 – Principais personagens do filme