

A VIRADA SEXUAL NA CRÍTICA DOS FILMES *HERITAGE*

José Ailson Lemos de SOUZA (UFBA)¹⁶⁰

RESUMO: Neste trabalho, apresentamos a discussão crítica dedicada aos filmes *heritage* com enfoque para a revisão e reformulação do valor cultural das produções a partir de leituras feministas e *queer*. A mudança revela um gênero filmico mais flexível do que supôs parte da crítica especializada. Contextualizamos o termo crítico *heritage* para designar produções filmicas e as leituras que identificaram tais produções com um discurso conservador. Apresentamos as mudanças ocorridas através principalmente dos estudos feministas, que enfocaram no viés libertário das representações de gênero e sexo nos filmes. Além disso, tecemos uma breve discussão sobre as codificações sexuais do cinema hollywoodiano e a relação que a indústria do cinema estabelece com abordagens diferentes quanto à expressão do desejo sexual realizadas pelos *heritage*. Esse trabalho é um breve recorte de uma pesquisa em curso sobre a adaptação da obra de E. M. Forster pelo diretor James Ivory.

Palavras-Chave: cinema britânico; crítica; filmes *heritage*.

ABSTRACT: This paper presents the criticism on British heritage films focusing on the revision and reworking of the cultural value of such productions made by feminist and queer studies. This change reveals a more flexible film genre than supposed some critics. We contextualize heritage as a critical term to indicate such productions and the interpretations which identified them with a conservative discourse. We present different perspectives brought by feminist studies, which highlighted a tendency to portray more plural gender and sexual representations. Besides, we go through a brief discussion on the sexual codifications made by Hollywood cinema and the relation established by it with different approaches to the expression of desire constructed by heritage films. This work is part of a research on the adaptation of E. M. Forster novels made by James Ivory.

Keywords: British cinema; criticism; heritage films.

INTRODUÇÃO

Um intenso debate sobre a representação do passado no cinema britânico fez surgir, na década de 1980, o termo *heritage* (patrimônio) para designar filmes que adaptavam a história e a literatura canônica do país num momento de grande instabilidade social e de contestação política. A Merchant Ivory, companhia até então pouco conhecida, formada pelo diretor James Ivory, o produtor Ismail Merchant e a roteirista Ruth Prawer Jhabvala, exerceu um papel central para o reconhecimento e popularização dessas narrativas.

Segundo Higson (2003), os filmes *heritage* distinguem-se de outras produções de época pelo amplo recurso à “estética da exposição”, que seria a concentração da câmera em imagens do patrimônio cultural inglês, de modo a transformar o espaço da narrativa em espaço *heritage*. Ou seja, os filmes ofereceriam ao público o espetáculo das grandes propriedades do passado ao invés de privilegiar a representação de histórias. A crítica feminista, por outro lado, percebe nos filmes o início de uma importante discussão sobre sexo e gênero através de “jornadas pessoais e de descoberta sexual” (MONK, 2001), e de

¹⁶⁰ Doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com bolsa FAPESB. Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz.

investigações em torno de identidades contemporâneas e relações de poder refratadas por um passado imaginado e mutável (PIDDUCK, 2012).

Filmes como *Uma Janela para o Amor* (1985) e *Maurice* (1987), ambos dirigidos por Ivory e adaptados da obra de E. M. Forster (1879-1970), segundo parte expressiva da crítica, além de recorrerem à nostalgia e privilegiarem narrativas que homogeneizavam classe e raça, ao centrar seus enredos numa elite branca, amparam-se no que Higson (2003) denomina como “discurso de autenticidade” para a reconstituição de época. Esse discurso se estabelecerá a partir do recurso à adaptação da literatura e da história nacional, a enfatizar o tom do livro ou do autor adaptado, e de exterioridades que reproduzem imagens de determinado período. Assim, mesmo filmes que claramente criticavam a subjugação da mulher, o preconceito de classe e o heterossexismo, como é o caso dos filmes de Ivory, foram apontados como produções conservadoras.

A seguir, contextualizamos o surgimento do termo crítico *heritage* para designar produções filmicas, as leituras então feitas pela crítica, e as mudanças ocorridas através principalmente dos estudos feministas. Também apresentamos uma breve discussão sobre as codificações sexuais do cinema hollywoodiano e a relação que a indústria do cinema estabelece com abordagens diferentes quanto à expressão do desejo sexual. Esse trabalho é um breve recorte de que uma pesquisa em curso sobre a adaptação da obra de E. M. Forster pelo diretor James Ivory.

FILMES HERITAGE

Claire Monk (2002, p. 179) afirma que os filmes *heritage* representam um ciclo “interpretado como gênero”, envolvido com a construção da identidade nacional inglesa, e que o termo (*heritage*) difundido para falar sobre produções de época que adaptam clássicos da literatura inglesa, bem como o patrimônio histórico do país, indicaria uma reação negativa a condições históricas e eventos culturais da década de 1980.

Carruagens de Fogo (1981), filme de Hugh Hudson, é visto como ponto inicial de uma tendência que fez surgir discussões importantes sobre o cinema nacional, sobre a própria identidade do país (*Englishness*) em tensão permanente com sua herança cultural, e também sobre as implicações políticas de se considerar questões em torno da relação entre gênero fílmico e sexual. O filme de Hudson foi produzido a partir de roteiro original, baseado em fatos “reais”, e centrado no drama de dois atletas durante as Olimpíadas de 1924. Destoa um pouco, portanto, de características marcantes dos *heritage*, como o vínculo com a tradição literária através da adaptação, e um ponto de vista feminino a conduzir a narrativa. No entanto, a projeção internacional do filme a partir de um tema de interesse nacional fomentou o debate sobre o cinema do país, sua viabilidade num momento de crise econômica e de concorrência com a indústria de Hollywood, além das implicações de se representar o passado quando se percebia que o presente desmantelava crenças longamente arraigadas em torno de divisões sociais, sexuais e raciais.

Um dos maiores alvos da crítica feita aos filmes *heritage*, assim que foram percebidos enquanto tendência ainda em formação, foi o “retorno” ao passado do país através da adaptação de romances e narrativas históricas que situavam a vida e os modos das elites em um período no qual a Inglaterra ainda era uma potência imperialista. Um filme como *Minha Adorável Lavanderia* (1985), dirigido por Stephen Frears e roteiro original de Hanif Kureish, era citado como “contraexemplo positivo” (MONK, 2011, p. 15) aos *heritage*, uma vez que sua narrativa se concentrava nas tensões raciais e sociais vividas na década de 1980. O clima político de então fazia necessário defender filmes ambientados no presente ou protagonizados pela classe trabalhadora.

Parte da reação negativa aos *heritage* provinha de noções de “qualidade” atreladas aos filmes. As técnicas de James Ivory, por exemplo, produziam um efeito pictórico, estático na tela (longas tomadas, *travellings* e plongês sem motivação diegética) criando uma noção de qualidade não relacionada com o cinema, mas com uma afiliação à cultura erudita, literária, direcionada, segundo seus detratores, ao esnobismo de plateias que se percebem culturalmente distintas (MONK, 2011, p. 17). Essa recepção negativa, posteriormente refinada por Andrew Higson (2003), divisava em tais filmes a materialização da análise de Frederic Jameson (1991) sobre a mercantilização da história na pós-modernidade. Nessa perspectiva, o passado seria reduzido a uma vasta coleção de imagens, objeto de uma fascinação por superfícies, decoração e exibição (MONK, 2011, p. 18).

Higson (2003, p. 117), ao comentar sobre as adaptações da obra de Forster, compreende que o prazer decorrente do espetáculo visual celebra nostalgicamente o passado, e com isso neutraliza a crítica social presente na obra literária. John Caughie (1997, p. 44), por seu turno, observa que uma das fontes de prazer explorado pelos filmes *heritage* estaria no detalhe, ou na abundância deles na tela. O envolvimento do espectador estaria pautado na observação do ornamento. Esse prazer seria distinto daquele desperto pelo desejo ou pela identificação narcisista. Ele funcionaria como apagamento da distância que se presume do intercâmbio entre presente e passado. A nostalgia manifesta a partir de tais imagens conotaria um passado pseudo-histórico, constituindo uma cultura visual em que prevalece o pastiche e o simulacro. A forma de pastiche identificado aos filmes significa uma imitação vazia, algo próximo de uma paródia acrítica, sem ironia. A leitura de Caughie também deriva das ideias de Frederic Jameson (1991) sobre o eterno presente na pós-modernidade, que inviabilizaria uma experiência ativa com a história.

Outro pensamento que fundamenta essa leitura está na ideia de que ao retomar o passado, a indústria cultural necessariamente o idealiza como uma época mais simples, cujos valores e virtudes seriam mais sólidos do que no presente. Tal mentalidade, conservadora, e necessariamente nostálgica, tanto revelaria indiferença sobre questões do presente quanto incapacidade em compreender o passado como lugar de ação, em que forças históricas antagonizaram culturas, raças, classes, gêneros, e sexo de forma violenta. Ou seja, o arranjo harmônico dos detalhes de época criaria para o espectador uma ilusão alienante, na qual mudança e diferença seriam retrogradamente interditadas.

Segundo Décio Cruz (2014, p. 25), Jameson interpreta o pós-modernismo como o fim de um processo de modernização em que a natureza perdeu espaço para a cultura. Esta, enquanto “segunda natureza”, assume a forma de produto inserido no processo de consumo, característica da pós-modernidade enquanto dominante cultural. Resulta dessa perspectiva dúvidas quanto a capacidade crítica e política da arte produzida nesse contexto, cuja falta de profundidade incide tanto na teoria quanto na proliferação de imagens e simulacros, produzidos, mediados e constantemente modificados pela tecnologia. Se como Higson (2003, p. 49) ressalta, citando Celia Applegate, a busca pela herança cultural seria uma das marcas definidoras da modernidade, o culto *heritage* na década de 1980 se distinguiria pelo influxo da mercantilização. Ou seja, esse culto foi compreendido como uma forma altamente comercial de consumo do passado, no qual

o cinema *heritage* exerce um papel crucial no processo de imaginar a nacionalidade inglesa a partir de histórias simbólicas de classe, gênero, etnia e identidade, encenando-as em paisagens pitorescas e antigas casas de campo: as narrativas filmicas devem sempre, em sentido bem literal, *acontecer* num lugar; elas precisam se desenvolver num espaço narrativo.

Ao passo que, tal espaço insiste em sua própria atratividade, a atração da paisagem.¹⁶¹ (HIGSON, 2003, p. 50).

O recurso a belas imagens na ambientação é uma das principais características dos *heritage*. Sejam através de tomadas externas que invariavelmente mostram belos jardins, paisagens naturais deslumbrantes, relíquias arquitetônicas do passado, ou interiores compostos por cenários ricos em detalhes de época, e, ainda, por figurinos e adornos que compõem a caracterização dos personagens, praticamente tudo que surge na tela parece empenhado em despertar a admiração do espectador. O movimento da câmera privilegia ângulos centrados na estética dessas ambientações, parte importante para a recriação do período. Porém, muitas vezes essa ênfase ocorre em detrimento da ação dos personagens (HIGSON, 2003, p. 38).

A visão de que este cinema mantinha fortes vínculos com a indústria do turismo, uma das premissas do estudo de Higson, provocava na crítica grande incômodo com a exploração da tradição, da “identidade” nacional e da nostalgia pelo poder econômico. Uma espécie de ansiedade decorrente do declínio econômico britânico na década de 1980 parecia fomentar a “fuga” do presente para paisagens do patrimônio nacional, transformado, nas palavras de Robert Hewison (apud HIGSON, 2003, p. 51), em recurso econômico e psicológico.

Os governos conservadores que dirigiram a Inglaterra na década de 1980 procuraram administrar o conflito entre tradição e modernidade, que dominava o debate nas esferas econômica e cultural, a partir da institucionalização da cultura *heritage* e sua exploração pela indústria do turismo. Os Atos Institucionais de 1980 e 1983, implementados pelo governo de Margaret Thatcher, criaram fundos para a preservação do patrimônio nacional que reorientava o acesso e o uso de construções históricas para a exploração do mercado, um processo que idealizava a história do país, higienizando-a e apresentando-a como algo inofensivo (HIGSON, 2003, p. 52). O espetáculo das belas imagens arquitetônicas exibido nos *heritage* subtrairia as narrativas em favor do fascínio por uma cultura petrificada, elitista, rechaçada como reflexo do conservadorismo que marcou as políticas do governo Thatcher. Como se pode perceber, a ligação dos filmes *heritage* com o turismo e com aspectos conservadores da sociedade, que naquele momento passava por um processo público de auto-análise, foi construído por um quadro dinâmico de ações e reações entre as esferas política e econômica, bem como pela crítica cultural e acadêmica.

A VIRADA CRÍTICA A PARTIR DO ESTUDOS FEMINISTAS

Algumas vozes, no entanto, compreenderam que as angústias derivadas da “mercantilização” e “vulgarização” do passado revelavam, paradoxalmente, a resistência desta crítica a aspectos da cultura popular, pois a recusa em ver outras versões do processo que reformulava e reciclava o passado a partir da cultura *heritage* estaria atrelada à uma preocupação moral, que acreditava num conceito de história orientado por noções como autenticidade e fidelidade. Essa é a visão de Pam Cook (2005), para quem o entretenimento, o figurino, o espetáculo e a história apresentada como pastiche seriam a fonte da carga altamente negativa com que os filmes *heritage* foram inicialmente recebidos. Para a autora, o retorno ao passado “reconstruído” a que os espectadores são submetidos se apoia na empatia e na identificação para a criação de memórias, que não seriam fundamentadas em experiências

¹⁶¹ Heritage cinema plays a crucial role in this process of imagining English nationhood, by telling symbolic stories of class, gender, ethnicity, and identity, and staging them in the most picturesque landscapes and houses of the Old Country: filmic narratives must always, in a quite literal sense, *take place*; they must unfold in a narrative space. At the same time, that space insists on its attractiveness, the attraction of landscape.

de primeira-mão, mas que mesmo assim estabeleceriam um forte afeto emocional (COOK, 2005, p. 2).

Claire Monk (2011) contrapõe-se à leitura de Higson quanto à nostalgia e ao espetáculo visual como indicadores do conservadorismo subjacente aos filmes *heritage*. Segundo a autora, essa vertente da crítica assume a hipótese de que os *heritage*, independentemente de sua diversidade, “produziria” um tipo de espectador, conservador tanto a nível estético quanto ideológico. Essa leitura lhe parece seletiva, uma vez que não reconhece formas mais abrangentes de prazer que os filmes podem despertar, os quais provavelmente estariam relacionadas com a boa receptividade e com o consumo dessas narrativas por plateias não apenas domésticas, mas também internacionais. Além de focar a vida de mulheres, homossexuais, lésbicas, deficientes e outras minorias, contrabalançando assim o “heterossexismo” vigente no cinema comercial, os *heritage* caracterizam-se também pela sensualidade latente, iconografia, performatividade e sexualidade que conduzem os enredos (MONK, 2011, p. 20), fornecendo fontes de prazer alinhadas a representações mais democráticas.

Linda Hutcheon (1998, p. 3) reconsidera a nostalgia junto com a ironia, segundo ela, dois dos componentes mais frequentes nos debates sobre a pós-modernidade, com enfoque para o impacto emocional implícito na ideia de passado como algo irrecuperável, que portanto estaria fadado a ser apenas imaginado, e, de fato, “idealizado através da memória e do desejo”. Para Hutcheon, a nostalgia opera de modo semelhante ao que Mikhail Bakhtin denominou como “inversão histórica”, que seria a projeção de um “ideal” impossibilitado de ser vivido no presente, e que por isso seria transferido para o passado. Desse modo, a nostalgia se relacionaria mais com o presente, mesmo que solicite evidências do passado para ser acionada. Ainda de acordo com Hutcheon, a nostalgia manifesta-se mais através da atribuição do que da descrição. Ou seja, seus efeitos poderiam apresentar reações conflitantes, porque dependem da subjetividade do leitor/espectador. Por isso a nostalgia poderia fomentar leituras díspares, como fonte de discursos conservadorista ou progressista, por exemplo. De todo modo, a nostalgia teria a potencialidade, juntamente com a ironia, de evocar afeto e agência, emoção e política, elementos que supõem uma reação, uma participação intelectual e afetiva (HUTCHEON, 1998, p. 4).

De acordo com Cook (2005), o apelo nostálgico encorajaria um envolvimento do público na representação do passado, um convite a explorar e interrogar os limites desta relação, pois se a noção de autenticidade histórica visa instruir através da imposição de uma ordem narrativa sobre o caos da realidade, a experiência afetiva a partir da nostalgia “reconstrói” nossa relação com o passado, uma relação interceptada pelo presente. Nessa perspectiva, nostalgia, memória e história misturam-se num processo contínuo, que tanto revela intrincados processos rememorativos quanto

produz conhecimento e discernimento, mesmo que seja de uma ordem diferente daqueles que são produzidos pela análise histórica convencional. [...] Ao invés de ser vista como reacionária, condição regressiva imbuída de sentimentalidade, [a nostalgia] pode ser percebida como uma forma de acertar as contas com o passado, permitindo que ele seja exorcizado de modo que aquela sociedade, e seus indivíduos, possam seguir em frente.¹⁶² (COOK, 2005, p. 3).

¹⁶² Nostalgia produces knowledge and insight, even though these may be of a different order from those produced by conventional historical analysis [...] Rather than being seen as reactionary, regressive condition imbued with sentimentality, it can be perceived as a way of coming to terms with the past, as enabling it to be exorcised in order that society, and individuals, can move on.

Além de novas perspectivas para compreender o recurso à nostalgia, a crença numa distinção entre os termos história e *heritage*, a partir da noção de que o primeiro produziria conhecimento sobre o passado enquanto o segundo valorizaria apenas algumas de suas “evidências” (artefatos, ideias, costumes), explorando-o mais como fonte de prazer do que de conhecimento, foi contestada por críticos como Raphael Samuel e David Lowenthal, para quem tanto a história quanto o discurso *heritage* firmam-se em leituras subjetivas e seletivas, o que não desautorizaria ambos de igualmente contribuírem para o conhecimento sobre o passado (HIGSON, 2003, p. 53).

As novas leituras que os *heritage* têm recebido, graças principalmente à crítica feminista, demonstra os deslocamentos que afetam não apenas a produção artística, mas também sua interpretação. Condições materiais, políticas e econômicas interferem tanto na arte quanto na crítica, “deformando-as” e ao mesmo tempo explorando seus conceitos e possibilidades, como Jacques Derrida (2002) pensa sobre arte e interpretação à luz do conceito de diferença. Análises sobre as codificações da ideologia patriarcal no cinema através de estruturas que exploram o prazer visual foram fundamentais para novas leituras a respeito dos filmes em questão.

PRAZER VISUAL

Dada a língua em comum, e a espécie de fascínio ianque com a cultura inglesa, o cinema britânico pode ter se beneficiado da “lacuna” em relação ao prazer visual observado por Laura Mulvey (1983). A autora salienta que o cinema hollywoodiano foi estruturado refletindo e codificando a diferenciação sexual dominante na sociedade patriarcal. Nesse sentido, a indústria do cinema norte-americano apresenta uma disposição que coloca o olhar masculino a objetificar, por meio do desejo *voyeurista*, o corpo da mulher. Mulvey ressalta convenções relacionadas ao prazer visual, como a escopofilia (ato que consiste em tornar pessoas em objeto de um olhar fixo e controlador) e o narcisismo (fascinação pela semelhança), as quais refletem um processo complexo de identificação com a imagem vista (MULVEY, 1983, p. 442). No caso de Hollywood, a imagem da mulher quase sempre surge como objeto de prazer, passivo e manipulável pelo desejo do homem. Essa imagem funciona como objeto erótico para os personagens na tela, e, em outro nível, para o espectador. O homem estaria fora da esfera do desejo enquanto objeto justamente por comandar o olhar do espectador (MULVEY, 1983, p. 445). Desse modo, o cinema comercial funcionaria a partir de estruturas psíquicas que utilizam a ideologia patriarcal tanto para gerar “identificações narcisistas” quanto para a manutenção dessa ideologia.

Mulvey (1996) cita o processo que resultou nessa estrutura de representação e percebe marcas da reação contrária à imagem da “nova mulher” nas telas, depois da Primeira Guerra Mundial. Essa imagem desafiava o padrão feminino então em voga, ao apresentar uma mulher que encurtava os cabelos e saias, trabalhava, economizava dinheiro e assumia o controle de sua sexualidade. Se por um lado esse cinema nos primórdios renovava o discurso sobre a sexualidade feminina, por outro, objetificava seu corpo para um olhar erotizado (MULVEY, 1996, p. 126). Essa tensão intensificou-se com o passar dos anos, atingindo o estado de pânico moral com o advento, concomitante à cultura do estrelato, do “glamour erotizado e de uma amoralidade sofisticada” enquanto síntese de Hollywood. A discussão sobre essa questão no cinema confunde-se com as contradições inerentes daquele contexto cultural, que se transformava rapidamente. Mulvey ressalta tais contradições do seguinte modo:

De um lado, os filmes de Hollywood davam uma aparência de respeitabilidade à imagem sexualizada da mulher como significante do

erótico e como marca registrada do potencial sedutor do próprio cinema – deste ponto de vista a imagem da mulher se confundia com o espetáculo da mercadoria. De outro lado, a modernidade da “garota” e seus primeiros passos em direção à autonomia sexual estavam refletidos na tela do cinema. As mulheres ainda podiam significar sexualidade e objetivação erótica, mas o desejo feminino tinha que ser reconhecido e acomodado. (MULVEY, 1996, p. 129).

A reação a tais mudanças resultou na formação de um código de censura que passou a intermediar os roteiros filmicos, o *Production Code Administration*, de 1934, que, segundo Mulvey, foi protagonizado por padres católicos. Porém, a autora observa que a censura não conseguiu retirar a sexualidade das produções hollywoodianas, apenas a neutralizou como índice da modernidade e a inscreveu “numa nova apoteose do visual concentrada na mulher como significante da sexualidade”, anulando na tela a autonomia do desejo feminino (MULVEY, 1996, p. 131).

Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2010) mencionam algumas críticas que o modelo de identificações de gênero proposto por Mulvey recebeu. Dentre elas, figura a omissão de identificações lésbicas ou homossexuais. Em réplica, Mulvey argumentou que uma identificação feminina com o olhar masculino codificado no cinema entraria na zona da “perversão”. Ainda de acordo com a crítica, a forma como Mulvey situa o sistema patriarcal, como processo hegemônico bem sucedido, passa a impressão de estar corroborando a estrutura que critica (ELSAESSER & HGENER, 2010, p. 98). A leitura de Mulvey, embora centrada na indústria do cinema americano, é aqui destacada por permitir uma possibilidade de articulação com o *boom* de filmes britânicos focados na autonomia do desejo sexual feminino e homossexual nas décadas de 1980 e 1990. Percebe-se uma articulação entre essa disposição do desejo no cinema americano com o consumo e distribuição de filmes *heritage* por aquele mercado.

John Caughie (1997, p. 33) contextualiza a ascensão dos *heritage* como maior expressão do cinema britânico para o mercado internacional com a criação do *Channel 4*, corporação responsável por comissionar a captação de recursos, a produção e posterior exibição de filmes e séries de TV inovadores, experimentais, direcionados a um público até então ignorado: negros, asiáticos, gays e lésbicas. A proposta seria privilegiar produções que refletissem a diversidade social e regional do país. No entanto, essa diversidade ficou um tanto limitada ao público local. Com a enorme rentabilidade das produções junto ao mercado norte-americano, a distribuição internacional atende ao que o principal mercado consumidor está disposto a comprar: imagens do Reino Unido que remontam ao passado, recriando os modos e costumes que foram amplamente registrados pela literatura inglesa do século XIX e início do século XX.

O grande número de narrativas protagonizadas por mulheres e homossexuais indica o direcionamento para um público espectador distinto daquele que se habituou ao cinema hollywoodiano. O cinema norte-americano conjuga com frequência o corpo feminino com imagens que aludem ao prazer estético ou, bem mais comum, sexual. O corpo masculino, quando mostrado, encontra-se quase sempre fora de esferas de prazer, como nas cenas em que o monge albino (Paul Bettany) se auto-flagela em *O Código Da Vinci* (2006), o agente 007 (Daniel Craig) é despido e torturado, em *Casino Royale* (2006), ou quando o herói Wolverine (Hugh Jackman) é imerso numa solução líquida para servir a experimentos científicos em *X-Men Origens: Wolverine* (2009). Essas imagens parecem funcionar como uma espécie de blindagem à possibilidade de se “objetificar” eroticamente o nu masculino.

A recepção à *Uma Janela para o Amor* foi inserida na articulação da nostalgia com uma visão conservadora do passado (HIGSON, 2003, p. 12). O filme, entretanto, enfatiza a perspectiva feminina numa espécie de aprendizagem crítica, mediada pela perplexidade e pelo

desejo, sobre as relações de gênero em que está inserida. Ambientada no início do século XX, a produção passa a circular uma década após o ensaio seminal de Laura Mulvey, *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975/1983). Os filmes de Ivory podem ser lidos como alternativa à parcialidade com que o desejo tem sido projetado pelo cinema. Ao favorecer um olhar sobre imagens masculinas ou eróticas, *Uma Janela* e *Maurice* levantam questões caras a pautas igualitárias, opostas ao conservadorismo vigente.

Para Higson (2003, p. 22), apesar da ligação dos *heritage* com o universo feminino ou até mesmo de serem vistos como “filmes de mulheres” - sendo que muitos deles também enfocam comunidades homosociais e homossexuais – alguns combinam-se a convenções típicas de “gêneros masculinos”, como o thriller em *Elizabeth* (1998), de Shekhar Kapur, ou a aventura em *Coração Valente* (1995), de Mel Gibson. O protagonismo feminino, porém, prepondera, como se pode verificar nos seguintes títulos *Amy Foster* (Beeban Kidron, 1998), *Carrington* (Christopher Hampton, 1995), *Noiva de Dezembro* (Thaddeus O'Sullivan, 1990), *Elizabeth*, *Emma* (Douglas McGrath, 1996), *A Governanta* (Sandra Goldbacher, 1998), *Jane Eyre* (Franco Zeffirelli, 1995), *Lady Jane* (Trevor Nunn, 1985), *Mary Reilly* (Stephen Frears, 1996), *Mrs. Brown* (John Madden, 1997), *Mrs. Dalloway* (Marleen Gorris, 1998), *Tess* (Roman Polanski, 1979), *Orlando* (Sally Potter, 1992), dentre muitos outros.

Para Julianne Pidduck (2012, p. 102), a percepção de que os filmes *heritage*, assim como produções televisivas relacionadas ao gênero, seriam um “gênero feminino” motivou com frequência a rejeição da crítica. A partir das intervenções da crítica feminista britânica e francesa, o papel do prazer e do trabalho simbólico nestas produções foram considerados com a devida seriedade. Um dos prazeres centrais do gênero reside na apreciação de figurinos bem elaborados, do *design* artístico de objetos de época, da música e dança em alguns casos, além da performance de uma “linguagem” literária ou teatral, canônicas ou modernas. Pidduck (2012, p. 104) considera os objetos de apreciação citados como elementos semânticos do gênero, os quais também foram pejorativamente associados com audiências femininas e culturas de gosto (*taste cultures*).

Pidduck, entretanto, percebe nos *heritage* “investigações” de identidades contemporâneas e de relações de poder deslocadas para o passado distante, porém familiar, imaginado, e que por isso é transformado continuamente. Essa tendência informaria o enfoque em relações altamente “sexualizadas”, em relações de poder entre gênero e classe social, performatizadas, ao menos em parte, em atrito direto com o desejo, a exploração e a violência (PIDDUCK, 2012, p. 119). A autora faz uma leitura do corpo como elemento semântico em filmes diversificados, como *Elizabeth* (1998), filme visto na análise de Higson com mais condescendência dos que os de Ivory, e o francês *Lady Chatterley et l'homme des bois* (2006), dirigido por Pascale Ferran.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A maioria dos filmes *heritage* enfocam o protagonismo feminino. Em muitos deles, narra-se trajetórias homo ou bissexuais. Altera-se com isso uma forma de autoritarismo das imagens que controlam fantasias, projeções, representações de desejo e de identidades, abrindo assim espaço para a diversidade.

Certamente o panorama dos filmes sofreu alterações. O recrudescimento de produções cinematográficas de grande repercussão internacional tem sido contrabalanceado com o grande volume de adaptações seriadas, produzidas em diversos países. A crítica à homogeneidade racial nas décadas de 1980 e 1990 provavelmente contribuiu para a inserção de uma personagem negra em *Oliver Twist* (2007), que não existia na obra de Charles Dickens. A série *Tudors* (2007-2010) insere relações homossexuais na corte altamente

“masculinizada” de Henry VIII, como o caso entre George Boleyn e Mark Smeaton. Essas narrativas dessacralizam imagens idealizadas sobre o passado. Essa mudança se beneficia de um processo iniciado com os filmes *heritage*, que ao contrário do que entendeu parte da crítica, promoveram uma relação ativa e importante com a história do país, inspirando a reflexão sobre um presente mais justo e favorável para todos. Os filmes de Ivory não são os únicos do gênero a participar desse momento de abertura. *Another Country* (1984), *Edward II* (1991), *Orlando* (1993), *Carrington* (1995), *Wilde* (1997) são algumas das diversas produções em que o retorno ao passado é mediado pela diversidade sexual e de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAUGHIE, J. Small Pleasures: adaptation and the past in British film and television. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 32, 1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8432>>. Acesso em: 10 set. 2015.
- COOK, P. **Screening the Past: memory and nostalgia in cinema**. London: Routledge, 2005.
- CRUZ, D. T. **Postmodern Metanarratives: Blade Runner and Literature in the Age of Image**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ELSAESSER, T. & HAGENER, M. **Film Theory: An introduction through the senses**. New York: Routledge, 2010.
- HIGSON, Andrew. **English Heritage, English Cinema: costume drama since 1980**. New York: Oxford University Press, 2003.
- HUTCHEON, L. **Irony, Nostalgia and the Postmodern**. University of Toronto English Library, 1998. Disponível em : <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>
Acesso: maio de 2017.
- JAMESON, F. **Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.
- MONK, C. Sexuality and Heritage. In: VINCENDEAU, G. (ed.) **Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader**. London: British Film Institute, 2001. p. 6-11.
- _____. The British Heritage Debate Revisited. In: MONK, C.; SARGEANT, A. (eds). **British Historical Cinema**. London: Routledge, 2002. p. 176-198.
- _____. **Heritage film audiences: period films and contemporary audiences in the UK**. Edinburgh: EUP, 2011.
- MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, I. (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983. p. 435-453.
- _____. Cinema e Sexualidade. In: XAVIER, I. (org.) **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- PIDDUCK, J. The Body as Gendered Discourse in British and French Costume and Heritage Fictions. Cinémas: **Journal of Film Studies**, vol. 22, n. 2-3, 2012. p. 101-125.