

Imagens do prazer em *Uma janela para o Amor* e *Maurice*

José Ailson Lemos de SOUZA¹

Resumo: Segundo Laura Mulvey (1983), o cinema hollywoodiano codificou o erótico dentro da ordem patriarcal através do prazer visual. Já nos filmes de herança, essa ordem é desafiada, uma vez que se percebe o intercâmbio entre sujeitos e objetos de prazer através da abertura para olhares femininos e imagens homoeróticas. Nesse trabalho, analiso imagens centradas na figura do homem ou do amor a partir da perspectiva de personagens femininos e homossexuais, nos filmes *Uma Janela para o Amor* (1986) e *Maurice* (1987), do diretor James Ivory. Os filmes em questão sugerem uma via alternativa para construções que tradicionalmente colocavam a mulher como objeto do desejo masculino. Assim, os filmes de Ivory incorporam o prazer visual de mulheres e homossexuais, detentores de um olhar que se projeta em espaços conservadores, como a sociedade inglesa do início do século XX, e assim cumprem um importante papel na expressão e diversificação de desejos, identificações, e narrativas que desafiam os mecanismos de opressão e os preconceitos caros à ordem patriarcal. Além de algumas noções retiradas de Mulvey (1983), recorro a Caughie (1997), Higson (2003) e Monk (2011), para contextualizar questões pertinentes ao cinema britânico, e Jost (2004), para tratar da construção do ponto de vista no cinema.

Palavras-chave: Cinema britânico; James Ivory; Prazer visual.

Abstract: According to Laura Mulvey (1983), Hollywood cinema structured the erotic following patriarchal order through visual pleasure. But in English heritage films, this arrangement is challenged, once we notice the interchange between subjects and objects of pleasure by means of an opening to conveying female looks and homoerotic images. In this work I analyze images centered on man's figure or that of romantic love from female and gay perspectives in *A Room with a View* (1986) and *Maurice* (1987), directed by James Ivory. Such films seem to offer an alternative way in order to balance traditional representations in cinema which placed women as object of male desire. By that I mean Ivory's films incorporate female and gay visual pleasure, whose looks project themselves into conservative spaces, as it is the case of English society in the beginning of 20th century, thus they fulfil an important role for the expression and diversification of desires, identifications, and narratives, challenging oppressive mechanisms and prejudice typical of patriarchal order. Besides some notions taken from Mulvey (1983), I go through Caughie (1997), Higson (2003) and Monk (2011), attempting contextualize important issues on British cinema, and Jost (2004), in order to analyze the construction of point of view in the cinema.

Keywords: British cinema; James Ivory; Visual pleasure.

Introdução

O cinema britânico teve um grande impulso na década de 1980, quando muito se falava sobre a inexpressão dessa cinematografia

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, com bolsa FAPESB. Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz. Correio eletrônico: ailsonls@yahoo.com.

se comparada a de outros países europeus. Motivos não faltavam para explicar a situação: crise econômica, a expansão e qualidade da programação televisiva, a língua em comum com o cinema norte-americano. Nesse contexto, a grande repercussão do filme *Uma Janela para o Amor* [*A Room with a View*] (1986), do diretor James Ivory, um filme de época de baixo orçamento e reconhecido com várias indicações ao Oscar (*Academy Awards*), causou surpresa na crítica especializada.

Nasceu no interior dessa crítica o termo pelo qual essas produções de época passaram a ser analisadas: filmes de herança. O termo “herança” indica a visão negativa com a qual esses filmes foram identificados no início. Eles seriam o reflexo de uma tentativa de “homogeneizar” a identidade nacional a partir de imagens de elites brancas do passado britânico, e um dos desdobramentos culturais de medidas do governo ultraconservador de Margaret Thatcher. Com o passar do tempo outras interpretações surgiram, o termo “filmes de herança”, porém, permaneceu no discurso acadêmico.

Nesse trabalho contextualizo o surgimento dessas produções, seu estabelecimento, e discuto o modo como os filmes contribuíram para diversificar representações do desejo, identificações de gênero e dinamizar papéis que no cinema comercial parecem engessados. Para isso, apresento alguns aspectos importantes sobre os filmes de herança a partir de estudos de John Caughie (1997), Andrew Higson (2003), e Claire Monk (2011); utilizo as noções de François Jost (2004) sobre a construção do ponto de vista no cinema, ou seja, a articulação entre a câmera e a percepção dos personagens; e aproveito-me da leitura de Laura Mulvey sobre o prazer visual no cinema norte-americano para contrastar com o que pode ser observado em *Uma Janela para o Amor* (1986), e *Maurice* (1987), ambos dirigidos por James Ivory e adaptados da obra de E. M. Forster. A produtora de Ivory, a Merchant-Ivory, tornou-se conhecida internacionalmente como sinônimo de cinema britânico², sendo responsável por outras importantes adaptações como *Retorno a Howards End* [*Howards End*] (1992), *Vestígios do Dia* [*Remains of the Day*] (1993), *The Golden Bowl* (2001), dentre outros.

2 É curiosa a diversidade de nacionalidades dos membros da Merchant-Ivory: o diretor James Ivory é norte-americano; o produtor Ismail Merchant, indiano; e a roteirista Ruth Prawer Jhabvala, alemã naturalizada britânica.

Filmes de herança no cinema britânico

O filme *Carruagens de Fogo* (1981), do diretor Hugh Hudson, representa um marco para o que se convencionou chamar, no contexto cultural britânico, de filmes de herança. O filme, uma produção de baixo orçamento, recria um momento do passado inglês, anterior à Primeira Guerra Mundial, e teve o mérito de reavivar o orgulho nacional tanto no nível da narrativa (retorno a um passado nostálgico) quanto no nível da repercussão internacional de uma cinematografia em crise (vencedor do Oscar de melhor filme e roteiro original). O grande êxito também pode ser medido ao observarmos que o cinema britânico passava então por uma aguda crise econômica (escassez de público somada à consolidação dos *blockbusters* norte-americanos) e identitária (questionamento sobre a existência ou não de uma cinematografia nacional).

A produção de filmes que retomam algum momento do passado, através de adaptações literárias ou de roteiros originais, não se restringe ao contexto britânico nem tampouco à década de 1980, cultura e momento de que *Uma Janela para o Amor* (1986) e *Maurice* (1987) fazem parte. No entanto, a quantidade e a repercussão de filmes de época e de baixo orçamento, majoritariamente adaptados do cânone literário inglês, conduziu o debate crítico para a possibilidade de identificar no fenômeno o surgimento de um gênero específico no interior daquela cinematografia: os filmes de herança (HIGSON, 2003, p. 12).

Em *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980* (2003), Andrew Higson trata da ambiguidade do gênero fílmico, pois nele observa-se uma contradição: apresenta uma celebração nostálgica dos modos de vida e dos valores da elite inglesa do passado, sendo portanto identificado com uma postura conservadora; porém, por outro lado, os filmes tematizam majoritariamente dramas pessoais femininos e homossexuais, permitindo que vozes historicamente silenciadas sejam representadas numa dimensão histórica. Esse viés liberal articula presente e passado, uma vez que na década de 1980 essas minorias conquistaram espaço importante em diversos departamentos universitários (estudos feministas, *queer*), surgindo concomitantemente grande demanda por representação na história e nas artes.

John Caughie (1997, p. 33) contextualiza a ascensão dessas

produções ao papel de maior expressão do cinema britânico para o mercado internacional com a criação do canal 4, corporação responsável por comissionar a captação de recursos, a produção e posterior exibição de filmes e produções de TV inovadores, experimentais, direcionados a um público até então ignorado: negros, asiáticos, gays e lésbicas. Coube também ao canal 4 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 dessas 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, recriam os modos e costumes que foram amplamente registrados pela literatura inglesa do século XIX e início do século XX. Esse seria um dos fatores a explicar o grande recurso à adaptação pelo cinema britânico.

O grande número de narrativas protagonizadas por mulheres e homossexuais indica o direcionamento para um público espectador distinto daquele do cinema industrial hollywoodiano. O cinema dominante 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 do prazer. Lembro aqui de imagens do corpo do homem sob tortura em diversos *thrillers* e filmes de ação, funcionando como uma espécie de blindagem à possibilidade de objetificar o masculino.

O prazer visual, ou recurso a belas imagens utilizadas na ambientação, é uma das principais características dos filmes de herança. 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 fazem parte da caracterização dos personagens, praticamente tudo que surge na tela parece empenhado em despertar a admiração do espectador. É comum observar o movimento da câmera com o fim de mostrar um ângulo que privilegia mais a estética dessas ambientações, parte importante para a recriação do período, do que a ação dos personagens (HIGSON, 2003, p. 38).

Caughie (1997, p. 44) discorre sobre o prazer desperto por essas

adaptações: o prazer está no detalhe, na abundância deles na tela. O envolvimento do espectador pauta-se na observação do ornamento. Esse prazer na observação de detalhes, portanto, é distinto daquele desperto pelo desejo ou pela identificação narcisista. Ele funcionaria como um apagamento da distância que se presume do intercâmbio entre o passado e o presente. Essa leitura de Caughie baseia-se nas ideias de Frederic Jameson (1991) sobre o eterno presente pós-modernista, que inviabiliza uma experiência ativa com a história. Ou seja, o arranjo harmônico dos detalhes de época cria para o espectador uma ilusão alienante, na qual mudança e diferença são retrogradamente interditas.

Esse aspecto teve grande apelo junto à crítica negativa experimentada pelos filmes no contexto inglês. O espetáculo das belas imagens apresentaria um ponto de vista que subtrai a narrativa em favor do fascínio por uma cultura petrificada, elitista, rechaçada portanto como reflexo de uma ideologia conservadora, identificada com as políticas do governo de Margaret Thatcher.

Claire Monk (2011) afirma que essa vertente da crítica assumia a hipótese de que os filmes de herança, independentemente de sua diversidade, “produzia” um certo tipo de espectador, conservador tanto a nível estético quanto ideológico. Essa hipótese tem sido contrariada através de estudos sobre a recepção dessas narrativas (MONK, 1997, 2011), que, por sua vez, partiram do notável número de filmes com apelo a questões de gênero sexual, identidade gay (*queer*) e crítica social. Sendo assim, uma vertente revisionista da crítica aponta para a diversidade dessas produções, com espaço para leituras produtivas de orientação feminista ou gay.

Prazer visual e construção do ponto de vista no cinema

Em contrapartida à discussão sobre ideologia e processos de identificação no cinema britânico entre as décadas de 1980-90, o cinema hollywoodiano enquanto espaço de projeções, para Laura Mulvey (1983), reflete e revela a diferenciação sexual estruturada pela sociedade patriarcal. O prazer visual teria sido codificado através do controle de imagens e formas eróticas de olhar em que

A mulher existe na cultura patriarcal como significante do outro

masculino, presa a uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1983, p. 438).

Mulvey salienta convenções relacionadas ao prazer visual, como a escopofilia (ato de 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 do cinema dominante, a imagem da mulher quase sempre surge como objeto de prazer, passivo e manipulável pelo desejo do homem. Tal 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 ser o dono do olhar do espectador (MULVEY, 1983, p. 445). Assim, o cinema hollywoodiano funciona a partir de estruturas psíquicas que utilizam a ideologia patriarcal tanto para gerar “identificações narcisistas” quanto para a manutenção dessa ideologia.

Além de projeções e representações ideologicamente condicionadas, o ponto de vista visual no cinema é também uma realidade narrativa. François Jost (2004) propõe o termo “ocularização” para definir a relação entre o que a câmera mostra e o que se pressupõe que os personagens veem. O termo é cunhado para se diferenciar de “focalização”, que para Jost designa o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa (JOST, 2004, p. 74). Quando a imagem surge a partir de uma instância interna à diegese, manifesta-se a ocularização interna. Do contrário, se a imagem não aparece a partir de uma instância interna, tem-se ocularização zero. Essa seria a manifestação do narrador, e o tipo de “olhar” mais comum no cinema (JOST, 2004, p. 76).

A ocularização interna pode ser primária ou secundária. A do tipo primária manifesta-se a partir de várias configurações. Pode indicar, por exemplo, parte ou partes de um corpo e com isso a presença de um olhar sem necessariamente identificar o personagem na imagem. Outra estratégia que sugere a presença de um olhar ocorre a partir de ângulos incomuns (rebaixados), fundo desfocado, deformação da imagem (superposição, imagens duplas, fora de foco) indicando embriaguez, estrabismo, ou miopia. Os efeitos-máscara (*masking effects*) apresentam imagens “emolduradas” por formas variadas como

fechaduras, binóculos, microscópios, também a fim de sugerir a presença de um observador e construir o ponto de vista dos personagens.

A ocularização interna secundária ocorre quando a imagem subjetiva é construída através da edição, o que contextualiza a imagem. Assim, um plano que alterna determinada imagem à imagem de um indivíduo indica a subjetividade visual desse indivíduo (JOST, 2004, p. 75).

Tendo em vista esses conceitos analiso a seguir as imagens relacionadas ao prazer, que, nos filmes *Uma Janela* (1986) e *Maurice* (1987), enfocam a imagem do homem ou do amor romântico em perspectivas eróticas ou homoeróticas e as consequências de tal disposição.

O olhar em Uma Janela para o Amor

Em *Uma Janela para o Amor* (1986), Lucy Honeychurch (Helena Boham Carter) é uma jovem turista em passagem pela Florença do início do século XX, em companhia de Charlotte Bartlett (Maggie Smith), sua prima mais velha e solteirona. Instaladas numa pousada repleta de turistas ingleses, elas reencontram o reverendo Beebe (Simon Callow), da paróquia que Lucy frequenta na Inglaterra. Também conhecem o senhor George Emerson (Denholm Elliot) e o filho (Julian Sands) de mesmo nome, que trocam de quarto com as duas para que as mulheres pudessem ter vista para o rio Arno. Assim como no romance de E. M. Forster, do qual o filme é adaptado, o despertar de Lucy para o desejo e para a vida adulta conduzem a narrativa.

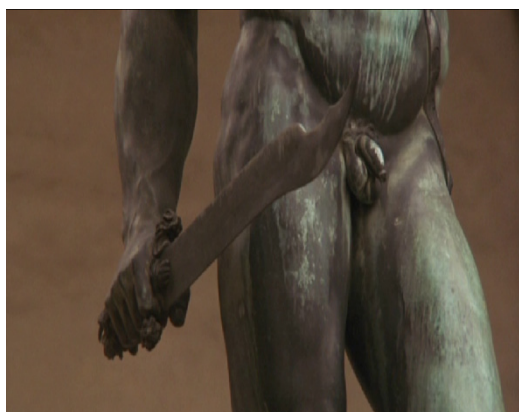
O título original do filme, "Um Quarto com Vista", indica possibilidades variadas sobre a história: pode marcar a ocasião em que Lucy encontra o jovem George, ou a visão como fator de conhecimento do mundo e de si. A lacuna a ser preenchida alude a um tipo específico de conhecimento, a ser construído no domínio (um quarto) da intimidade. Paradoxalmente, além de conotar intimidade, esse domínio também conjuga "impessoalidade", uma vez que o quarto, enquanto elemento imediato do título, situa-se numa pousada. Por associação, a ignorância de Lucy, para ser superada precisa desse arranjo entre íntimo e impessoal certamente porque o pessoal, ou melhor, o familiar (sua família, a opinião pública inglesa) representa um obstáculo à expressão e realização de seus desejos.

O jogo entre a sede de conhecimentos sobre a arte e a cultura renascentista e sobre o homem enquanto objeto de desejos confunde-se em meio às imagens que se sobrepõem diante da personagem. Em visita a uma capela repleta de afrescos e mármores informativos, Lucy conversa com o pai de George enquanto vê o jovem a certa distância, tentando escapar de um guia. O olhar de Lucy é enfatizado através da câmera que privilegia ocularizações internas primárias e secundárias.

A visão agradável logo será substituída por imagens fortes pertencentes ao acervo de Florença. Na Praça *De La Signoria*, a fruição visual de Lucy enquadra, em cortes rápidos, estátuas de formas perfeitas que celebram a beleza do corpo masculino, seu sexo, armas e decapitação (ilustrações 1 e 2), dentre outros planos, numa sobreposição dramatizada pela trilha sonora. As imagens sugerem não apenas a expressão de artistas italianos geniais, mas também a subjetividade da personagem que, ao projetar seu desejo, experimenta concomitantemente a incômoda sensação de perigo com a brutalidade eternizada na estatuária florentina.



1. Decapitação de Medusa (Benvenuto Cellini) (a). Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1986).



2. Decapitação de Medusa (Benvenuto Cellini) (b). Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1986).

Após o correr das imagens, uma cena de violência materializa-se diante de Lucy. Dois homens discutem na praça, engalfinham-se numa briga e um deles é apunhalado. Antes da queda, com sangue escorrendo da boca, o homem olha para Lucy. A cena dramática faz Lucy perder os sentidos. Ela é amparada por George, que havia se aproximado do local. Ao se recuperar, pede para que ele apanhe um pacote com reproduções famosas na forma de cartões postais. Nisso ela tenta aproveitar para ir embora, como se procurasse fugir de George. Para explicar sua reação, fala do constrangimento por ter desmaiado. No entanto, a tentativa de fuga bem poderia resultar do medo instaurado no intercâmbio entre imagens que mesclam desejo e brutalidade.

Intriga, por exemplo, que o assassino grite desesperadamente, como em arrependimento, quando o corpo é levado numa maca. Desejo e brutalidade podem caracterizar um estado de paixão, e o assassinato presenciado por Lucy pode ser o desdobramento fatal. George, que havia poucos minutos era admirado por ela, pode repentinamente lhe parecer perigoso.

Depois dessa introdução marcante, há o registro de outras imagens do desejo intercambiadas com a rudeza. Dessa vez, ao invés da brutalidade que Lucy associa à “natureza” dos italianos, percebe-se que a versão inglesa não apresenta ligação paradoxal entre o sensual e o violento, mas sim uma oposição ferrenha à expressão do desejo através da estupidez. Em passeio pelos arredores de Florença, Lucy e um grupo de turistas são conduzidos por um casal de italianos. O reverendo Eager, residente na cidade, mostra aos compatriotas belas paisagens naturais. O reverendo não aceita a afetuosidade do casal e chama-lhes atenção. Para Lucy o cenário natural é bem menos interessante do que a intimidade do casal. É neles que repousa o seu olhar durante o passeio (ilustração 3), atraída pela expressão do desejo em público. O casal surge na tela através da visão de Lucy num efeito-máscara (ilustração 4).



3. Lucy observa um casal italiano (a). Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1986).



4. Lucy observa um casal italiano (b). Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1986).

O casal simboliza o desejo irresistível, cego, incapaz de ceder à coerção. Com a continuidade das carícias, o reverendo faz o guia parar e expulsa a moça da charrete. Os amantes apartados antecipam a própria situação de Lucy, que logo mais, em meio à exuberância do lugar, será beijada por George. O beijo, também irresistível, causa escândalo aos olhos da prima de Lucy, que logo se encarrega de retirá-la de Florença, partindo ambas para Roma. O reencontro amoroso entre Lucy e George surge como resolução do enredo a se definir somente ao final da narrativa.



5. Banho no lago com George, Freddy e Beebe. Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1986).

Ao contrário do que observa Mulvey (1983) em relação ao cinema comercial norte-americano, no qual o olhar (desejo) masculino domina as imagens, o filme de James Ivory privilegia o olhar de Lucy

a conduzir a narrativa. Até mesmo quando esse olhar está fora da diegese, as imagens comunicam-se ao prazer visual feminino (suspeito que também ao imaginário gay) como na famosa cena em que George, o senhor Beebe e Freddy (Rupert Graves), o irmão de Lucy, refrescam-se no lago numa espécie de celebração da liberdade sintetizada na nudez de seus corpos.

Homoerotismo e classe social em Maurice

Em *Maurice* (1987) observa-se uma ênfase bem menor em expor a percepção, o olhar do personagem central. A ocularização zero predomina ao passo que o personagem título é quase sempre “narrado” pelas imagens ao invés de participar da narração com sua própria perspectiva, como ocorre no filme anterior.

O filme enfoca a história de Maurice Hall (James Wilby), de garoto recebendo orientação sobre sexo de um professor, numa praia, a narrativa salta vários anos para o momento de sua entrada na universidade. É nessa ocasião que enceta amizade com Clive Durham (Hugh Grant), com quem se envolve numa relação incerta. Clive e Maurice experimentam a atração evoluir em toques, carícias até o ponto da declaração amorosa de Clive, que define para Maurice o que estava acontecendo intuitivamente. A reação de espanto de Maurice inibe Clive. Porém, após hesitar, Maurice resolve se entregar ao sentimento e os dois convivem socialmente, após a formatura, como um casal.

À semelhança de *Uma Janela* (1986), as imagens que conotam desejo e prazer entre Maurice e Clive são na maioria ambientadas em externas (ilustrações 6 e 7). Porém, esses lugares são isolados em face do contexto narrado: a trajetória de um jovem homossexual na Inglaterra do início do século XX.



6. Maurice e Clive (a). Fonte: *Maurice* (1987).



7. Maurice e Clive (b). Fonte: *Maurice* (1987).

Quanto a esse aspecto, quando estão em interiores, os personagens disfarçam a cumplicidade tão logo aparece outro personagem em cena.

A prisão e condenação de um de seus amigos da faculdade por atos imorais desperta em Clive medo e aversão pela possibilidade de ser identificado como homossexual. No contexto retratado, a homossexualidade era criminalizada. Golpes e chantagem pairavam como ameaça onipresente sobre os indivíduos que se aventuravam no sexo anônimo. Diante dessa situação, Clive opta por manter a amizade com Maurice mas finaliza a intimidade entre os dois para se casar. A manutenção de seus privilégios de classe, bem como suas ambições profissionais (carreira política) dependia dessa imagem.

Maurice passa pela dor com o fim do relacionamento, e pela desorientação sobre o que fazer com seu desejo, que parece não conceber se ocultar sob a fachada do matrimônio. Sessões de análise e hipnose para “mudar” o foco de sua atração por homens fazem parte de sua nova rotina. Numa das cenas que mostram a subjetividade visual de Maurice, a visão de rapazes nus no vestiário de uma academia de boxe sinaliza a inviabilidade de alterar o curso de seu desejo.

Após o casamento, o sucesso social de Clive é patente. Sua casa torna-se ponto de encontro de membros da alta sociedade e Maurice torna-se um deles. A estada de Maurice com o casal Durham é intercalada com visitas ao analista, o que demonstra a perturbação mental do personagem. Certa noite, Clive visita o quarto de Maurice e afirma não ter esquecido o passado, beija-lhe a mão e despede-se. Maurice reage com tranquilidade, mas em seguida põe o tronco para fora da janela, molhando-se na chuva, indicando o esforço exigido para manter o contato com Clive. Ao longe, Alec Scudder (Rupert Graves), o guarda-caça da propriedade, o observa

e parece deliciar-se com a cena. É Alec quem investe numa primeira aproximação, e os dois tornam-se amantes.

As imagens amorosas da relação com Alec, ao contrário de algumas mostradas ao lado de Clive, são majoritariamente internas (quarto de hóspedes ou casa de barcos na propriedade de Clive, quartos de hotel) (ilustrações 8 e 9). A diferença de classe social parece tornar a relação duplamente proibida, que precisa ser ainda mais dissimulada. Isso fica bem claro quando Clive toma conhecimento sobre a relação. A clandestinidade reforçada pela diferença de classe, por exemplo, resulta numa imagem emblemática: Alec escala o exterior da casa e entra pela janela do quarto para ficar com Maurice. Pela manhã, um empregado observa que o carpete está manchado de lama e olha sem surpresa para a janela. A cena enfatiza o tabu existente sobre a relação entre pessoas de classes sociais distintas.

Apesar disso, a realização amorosa para Maurice tem mais importância do que a manutenção de seu lugar na sociedade. Como já mencionei, uma das críticas mais negativas aos filmes de herança sustenta que tais produções cumprem a função de manter valores e interesses das classes privilegiadas (HIGSON, 2003, p. 46) e recusam a heterogeneidade cultural britânica. No entanto, um filme como *Maurice* desvalida essa leitura através da relação entre Alec e Maurice.



8. Maurice e Alec (a). Fonte: *Maurice* (1987).



9. Maurice e Alec (b). Fonte: *Maurice* (1987).

A diferença de classe é o grande conflito a ser vencido pelo casal. Maurice desconfia da possibilidade de ser chantageado. Alec, ao notar o distanciamento do outro, ressent-se com a hipótese de ter sido uma distração descartável. A resolução do conflito ocorre ironicamente durante um encontro num museu. Espaço típico de preservação do passado, o museu serve de cenário para o momento de mudança, de quebra com valores socialmente impostos. Maurice apresenta-se a um antigo professor como Scudder, aludindo à futura união entre os dois. Assim como no romance de Forster, os amantes retiram-se da sociedade londrina e anunciam a vida em comum numa zona rural desconhecida.

A produção da década de 1980, ambientada na primeira década do século XX, mesmo inserida num contexto propício à diversidade temática, como é o caso dos filmes de herança no cinema britânico, representa um ganho enorme em favor da resistência à ideologia patriarcal: o público-alvo majoritário para essas produções está justamente no mercado norte-americano. Como vimos em Mulvey (1983), o cinema hollywoodiano foi estruturado mediante projeções da sociedade patriarcal. Assim, arrisco dizer que essas projeções são questionadas por seu "outro", representado pelo passado inglês apreciado por grande parcela do público norte-americano. A produção de James Ivory não é a única do gênero a participar desta resistência ou mesmo, abertura. *Another Country* (1984), *Edward II* (1991), *Orlando* (1993), *Carrington* (1995) e *Wilde* (1997), são filmes em que o retorno ao passado é mediado pela diversidade sexual e de gênero.

Considerações finais

Talvez o maior atrativo de filmes como *Uma Janela* e *Maurice* esteja na tensão construída pelas imagens do passado inglês, que primam pelo recato, pelos modos sofisticados de uma elite social, pela mentalidade conservadora da época, filtradas pela perspectiva de indivíduos que desafiam essa situação, como os protagonistas em foco. Essa espécie de provocação está disposta não apenas no nível dos conteúdos narrativos, mas também na composição formal. Através de planos que ressaltam o desejo e a percepção feminina e homossexual do mundo, os filmes diversificam aquilo que no cinema comercial norte-americano lembra uma via de mão única: a projeção do desejo

masculino heterossexual em torno da imagem da mulher capturada como objeto.

A maioria dos filmes de herança enfoca o protagonismo feminino, e em muitos casos, narra trajetórias homo ou bissexuais. Altera-se com isso um tipo de ditadura das imagens que controlam fantasias, projeções, representações do desejo e das identidades, abrindo espaço para a diversidade. Vale também ressaltar a importância dessas produções, que, através da penetração favorecida pela língua em comum com o mercado norte-americano, projetam-se para plateias ao redor do mundo após indicações e premiações do cinema hollywoodiano, como ocorreu na trajetória de vários filmes de Ivory.

Certamente o panorama dos filmes de herança 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, numa espécie de dessacralização de imagens do passado. Essas novas imagens, que se beneficiam de um processo dinâmico sobre representações iniciado com os filmes de herança, inspiram a reflexão sobre um presente mais justo e favorável para todos.

Referências

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.

HIGSON, A. **English Heritage, English Cinema: costume drama since 1980**. New York: Oxford University Press, 2003.

JAMESON, F. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

JOST, F. The Look: From Film to Novel. In: STAM, R.; RAENGO, A. (eds.) **A Companion to Literature and Film**. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

MONK, C. **Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK**. Edinburgh: EUP, 2011.

_____. The Heritage Film and Gendered Spectatorship. **CloseUp: The Electronic Journal of British Cinema**, 1, 1997.

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.

Filmes

UMA JANELA para o Amor. Direção de James Ivory. Produção: Ismail Merchant. Intérpretes: Helena Boham Carter, Julian Sands, Maggie Smith, Ruppert Graves, Simon Callow, e outros. Roteiro: Ruth Prawer Jhabvala. DVD (117 min.). Produzido por Ismail-Merchant Produções, Goldcrest Films, e Film Four International. Adaptação do romance "Um Quarto com Vista" [A Room with a View] (1908), de E. M. Forster.

MAURICE. Direção de James Ivory. Produção: Ismail Merchant e Paul Bradley. Intérpretes: James Wilby, Hugh Grant, Ruppert Graves e outros. Roteiro: James Ivory e Kit Hesketh-Harve. DVD (140 min.). Produzido por Ismail-Merchant Produções e Film Four International. Adaptação do romance "Maurice" (1913/1971), de E. M. Forster.

Recebido em: 20 de set. de 2015.

Aceito em: 28 de jun. de 2016.