

O legado de James Ivory em diversificar a cultura visual na década de 1980

José Ailson LEMOS DE SOUZA

Universidade Estadual do Maranhão, Campus Balsas
ailsonlsj@gmail.com

Resumo: O objetivo do presente artigo é apresentar uma breve discussão sobre dois filmes dirigidos por James Ivory, *Uma Janela para o Amor* (1985) e *Maurice* (1987), ambos adaptados da obra do autor britânico E. M. Forster. O foco da discussão é a crítica de gênero e problemas em torno da sexualidade na Inglaterra do início do século passado. Esses temas são adaptados e contextualizados em espaços típicos dos filmes *heritage*, um termo crítico desenvolvido no contexto acadêmico britânico para designar filmes de época que exploram o passado e a literatura daquele país. Antes da análise dos filmes, apresentamos a perspectiva crítica feminista que problematiza as questões levantadas pelas narrativas filmicas, principalmente a partir dos textos de Mulvey (1983), Cook (1996), Pidduck (1997), Monk (2011), dentre outras. Os filmes de Ivory selecionam e elaboram imagens que criticam as relações entre poder, gênero e sexualidade, e com isso diversificam a cultura visual contemporânea a partir de uma distribuição mais democrática dos discursos e representações da experiência humana.

Palavras-chave: cinema, cultura visual, gênero, James Ivory, sexualidade

Abstract: *This article aims at presenting a brief discussion on two films directed by James Ivory, A Room with a View (1985) and Maurice (1987), both of which are adaptations from the novels of the same name by E. M. Forster. The focus of the analysis is the gender critique and the troubles concerning sexuality in England at the beginning of the twentieth century. Such themes are adapted and contextualized in spaces that are associated to heritage films, a critical term that emerged in British academic context and that refer to period films, which depict British past and its literature. Before the films' analysis, we discuss some of the feminist criticism that consider the questions explored in the film narratives, mainly in the texts by Mulvey (1983), Cook (1996), Pidduck (1997), and Monk (2011), among others. Ivory's films select and develop scenes of subversion that criticize power relations of gender and sexuality and, as a result, diversify contemporary visual culture by means of a more democratic distribution of discourses and representations of human experience.*

Keywords: *cinema, visual culture, gender, James Ivory, sexuality*

Os filmes *heritage* na perspectiva da crítica feminista

Andrew Higson (1993) foi um dos primeiros autores a utilizar o termo *heritage* (patrimônio, herança) para se referir a produções que adaptavam ou tematizavam o passado e a literatura inglesa, principalmente a partir da década de 1980, projetando o cinema britânico para plateias internacionais. Vistos inicialmente como “filmes de qualidade”, um meio termo entre os filmes de arte e o cinema comercial, e com um

público-alvo de classe média e mais velho do que aquele do cinema hollywoodiano, tais produções seriam produtos « *mais culturais do que comerciais* », geralmente adaptados da literatura ou do teatro, e com grande aproveitamento dessa afiliação com a cultura letrada para lucrar com o capital cultural (Higson, 2003: 97).

Para a presente discussão, recortamos da longa e polêmica fortuna crítica sobre os filmes, a crítica feminista que recorre a estudos anteriores (publicados entre as décadas de 1970 e 1980), para interpretar mecanismos de determinadas produções, especialmente do cinema clássico hollywoodiano. Segundo Julianne Pidduck (1997), os estudos seminiais publicados por Laura Mulvey e Mary Ann Doanne foram elaborados a partir de uma produção acadêmica anterior, dedicada à análise das “imagens da mulher”, a qual produziu uma série de contribuições a respeito da objetificação e da coação narrativa (*narrative constraint*) sobre o corpo feminino nos diversos mídia. A crítica filmica feminista recorre a conceitos da psicanálise para analisar a produção de sujeitos através da diferença sexual.

A teoria filmica feminista desenvolve argumentos sobre as propriedades estruturantes do aparato cinematográfico enfocando principalmente a noção de um espectador (num primeiro momento, masculino) que controla o olhar e que repete e consolida uma dinâmica de dominação que permeia a história da arte ocidental, seja na pintura, fotografia, publicidade e no cinema. A mulher, o Outro nessa dinâmica, existe enquanto imagem para o deleite visual heterossexual, função que não apenas a imobiliza culturalmente (no domínio da representação), mas que, extradiegeticamente, também confirma a exclusão histórica da mulher dos meios de produção. (Pidduck, 1997). A diferença de gênero nessa estrutura de produção articula o feminino como estático, passivo, e o masculino como agente inevitável, o sujeito por excelência.

Como Pidduck (1997) observa, à luz dessas considerações, que subentendem jornadas repetitivas, os filmes de época (*costume drama*) seriam conseqüentemente organizados por estruturas pré-inscritas em torno do romance heterossexual, do casamento, e da aquisição de propriedade, cujo exemplo emblemático são as adaptações da obra de Jane Austen. Ocorre que um grande número de filmes de época, particularmente os filmes *heritage*, consolidados com o êxito de um diretor como James Ivory, perturbam essas codificações repetitivas. O protagonismo feminino, o número expressivo de personagens homossexuais, a ênfase numa iconografia e ambientação que remetem à experiência feminina, e a um prazer visual que inverte as posições de gênero quanto ao domínio do olhar e à objetificação, atraíram análises sobre construções alternativas, que desafiam o sexismo e a ideologia patriarcal.

A aversão causada pelos filmes *heritage* em um setor expressivo da crítica decorre, segundo Vidal (2012), da crença de que a grande contribuição do cinema europeu se encontra na tradição de filmes de crítica social ou de estética vanguardista, tradição essa que não abarca os *heritage*. Vidal, no entanto, comenta leituras divergentes, como a que faz Rosalind Galt a respeito da nostalgia em filmes como *Cinema Paradiso* (1988). O recurso possibilita a justaposição de dois momentos históricos, ambos traumáticos para a sociedade italiana, mas que permite, através das belas imagens, que se vislumbre seu potencial político, emotivo e social. A mudança de paradigmas na crítica dos filmes *heritage* deve-se, em grande medida, à crítica feminista, que tem reconsiderado tais narrativas através da percepção de um engajamento crítico que impulsionaria mudanças sociais e políticas.

Um dos pilares para essa virada foi o trabalho de Pam Cook (1996), centrado na representação das identidades femininas em dramas de época. Segundo ela, narrativas como os filmes *heritage*, com grande apelo visual em figurinos de época, empregam o pastiche para estrategicamente induzir à nostalgia. No figurino, signo de fantasia, disfarce

ou “máscara”, estariam elementos de pastiche que inviabilizam um discurso como o de autenticidade, uma vez que o pastiche « *desfaz identidades autênticas* » (Cook, 1996: 5). O pastiche aqui é visto como elemento para produzir nostalgia, e não como resultado final, uma vez que a autora identifica nas narrativas, elementos de revisão e de reescritura dos textos-fonte.

Nesse ponto, é importante ressaltar as implicações do pastiche (repetição) e da paródia (repetição com variação) para uma leitura das identidades representadas nos filmes. Judith Butler (2017: 250) afirma que a identidade, como a entendemos, é governada por regras « *parcialmente estruturadas por matrizes da hierarquia do gênero e da heterossexualidade compulsória* », através da repetição. A repetição é o processo que produz a significação (como o sujeito), porém, a capacidade de ação (*agency*) do sujeito depende da possibilidade de variação dessa repetição, como ocorre com a paródia. Na discussão de Butler, o pastiche aparece como efeito da paródia:

há um riso subversivo no efeito de pastiche das práticas parodísticas em que o original, o autêntico e o real são eles próprios constituídos como efeitos. [...] Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um ato que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exhibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico (Butler, 2017: 252-53).

Nessa perspectiva, os filmes *heritage* podem ser vistos a partir de uma estratégia subversiva que altera, por exemplo, as estruturas de representação do desejo pelo cinema clássico. Laura Mulvey (1983) salienta que o cinema comercial norte-americano foi estruturado a partir de codificações dominantes na sociedade patriarcal, como a “objetificação” do corpo e das formas femininas para satisfação do desejo masculino. 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. 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: 438)

O homem estaria fora da esfera do desejo enquanto objeto justamente por ser o dono do olhar do espectador (Mulvey, 1983). 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.

Essa forma de estruturar o desejo demonstra a hierarquia do gênero e da heterossexualidade de que fala Butler, que por muito tempo viabilizou representações que naturalizaram um discurso heteronormativo. Os filmes *heritage*, por sua vez, privilegiam tanto uma disposição oposta, na qual são as formas masculinas que atendem ao prazer visual de personagens (e audiências) femininas e homossexuais, quanto oferecem versões alternativas de configurações de gênero, que muitas vezes destoam dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres pela ideologia patriarcal.

As angústias derivadas da “mercantilização” e “vulgarização” do passado revelavam, de forma paradoxal, a resistência a aspectos da cultura popular, pois a recusa em reconhecer outras versões do processo que reformulava e reciclava o passado, a partir da

cultura *heritage*, estaria atrelada à uma preocupação moral. Segundo Pam Cook (2005), o entretenimento, o figurino, o espetáculo e a história apresentada como pastiche seriam alguns dos fatores responsáveis pela carga altamente negativa com que os filmes foram inicialmente recebidos. O retorno ao passado através da nostalgia comum aos filmes se apoia na empatia e identificação para a criação de memórias, que não seriam fundamentadas em experiências de primeira-mão, mas que mesmo assim se estabelecem através de um forte afeto emocional (Cook, 2005: 2).

Claire Monk (2011) contrapõe-se à leitura inicial de Higson (1993) quanto à nostalgia e ao espetáculo visual enquanto indicadores do conservadorismo subjacente aos filmes *heritage*. Essa análise, segundo a autora, assume a hipótese de que os filmes, independentemente de sua diversidade, produziram um tipo específico de espectador, conservador tanto a nível estético quanto ideológico. Tal leitura lhe parece seletiva, uma vez que não reconhece outras formas de prazer que os filmes podem despertar, as quais estariam relacionadas com o sucesso de público doméstico e internacional dessas narrativas. Além de focar a vida de mulheres, homossexuais, lésbicas, deficientes, e outras minorias políticas, os filmes se destacam pela « *sensualidade latente, iconografia, performatividade e sexualidade que conduzem os enredos* » (Monk, 2011: 20), fornecendo assim fontes de prazer alinhadas a representações mais democráticas do que aquelas vigentes no cinema comercial.

Vale enfatizar o olhar renovado que essa vertente da crítica confere a aspectos que antes eram menosprezados ou ignorados. Brian McFarlane (1996: 9) comenta que os filmes de época empregam expedientes exaustivos para criar uma « *impressão de fidelidade* » ao passado e a lugares como a « *Londres de Dickens* » ou « *a vida rural de Jane Austen* ». Esforços cujo resultado não passaria de uma « *distração inquietante* », pois não consegue garantir a fidelidade ao texto. Para Monk (2011), por outro lado, esses esforços são cruciais para o prazer visual que caracterizam as narrativas fílmicas.

Anteriormente, Monk (1995) destacou como *anti-heritage* a crítica que interpretava as narrativas de época como produções retrógradas, com o fim de fixar uma identidade nacional homogênea e altamente contestável: branca, classe média alta, erudita. Segundo a autora, os filmes de maior repercussão e representatividade do gênero (as adaptações da Merchant Ivory) eram precisamente as que mais contradiziam os argumentos daquela crítica. Se os filmes *heritage* eram depreciados por investir numa ideia de pureza literária nas adaptações, Monk (1995: 119) alega que a Merchant Ivory se caracteriza pela « *autoria múltipla* » de James Ivory e Ruth Jhabvala Praver, que, ao adaptar o romance *Um Quarto com Vista*, por exemplo, reaproveitou roteiros anteriores que haviam sido descartados.

A visão de que os filmes se esforçam em construir um ideal de identidade nacional também esbarra no enfoque pessoal priorizado pelos filmes. De fato, a exploração de trajetórias pessoais, ou protagonismo, é bastante recorrente nas narrativas. Porém, a exemplo do que ocorre com E. M. Forster, autor cujos textos foram amplamente adaptados em filmes *heritage*, esse foco é explorado como uma busca por um eu verdadeiro através de uma sexualidade autêntica, em jornadas pessoais que cruzam fronteiras socialmente impostas « *de classe, nacionalidade e sexualidade* » (Monk, 1995: 120). As referências a um “eu verdadeiro” e uma “sexualidade autêntica” precisam aqui ser pensadas no sentido de um esforço contínuo de questionar, desafiar e combater a misoginia e a homofobia, que impuseram ao longo da história a necessidade de disfarçar ou ocultar os desejos, os prazeres, enfim, as liberdades individuais de mulheres e homossexuais. Monk pensa ser possível que a hostilidade *anti-heritage* esteja relacionada com o desconforto causado pelo tratamento dado a questões de gênero e sexualidade pelas narrativas. São exatamente esses aspectos que exploramos a seguir a partir das adaptações

dos romances *Um Quarto com Vista* e *Maurice*, de E. M. Forster, realizadas pelo diretor James Ivory.

Um Quarto com Vista e Maurice

Os romances de E. M. Forster em foco no presente estudo distinguem-se de outras obras do autor na resolução da narrativa: ambos apresentam um “final feliz”. O desfecho em comum de *Um Quarto com Vista* (1908) e *Maurice* (1913) apresenta os protagonistas com seus respectivos parceiros sexuais finalmente juntos após séries de conflitos, mal-entendidos e frustrações em outros relacionamentos. Elizabeth Langland (2007) distingue temas e técnicas características que serão exploradas em toda a obra romanesca de Forster:

a associação de ascetismo com esteticismo, revelação do imbróglio vivido por indivíduos coagidos pelas convenções sociais e alienados da vida e da ‘verdade’ do corpo, e o recurso à experiência de viagens a territórios estrangeiros como forma de esclarecer o que é inglês.² (Langland, 2007: 95, tradução nossa)

O vínculo entre ascetismo e esteticismo deriva de uma reflexão sobre mudanças nos códigos e convenções de gênero no final do período vitoriano e início do século XX. Damion Clark (2005) interpreta essa ligação em *Um Quarto com Vista* partir de características afeminadas de Cecil Vyse, um dos pares amorosos de Lucy Honeychurch. Espécie de pose, esse aspecto seria mais um esforço de apresentar uma sensibilidade estética (esteticismo) do que algo espontâneo. George Emerson, por outro lado, destaca-se justamente pela espontaneidade. Assim como Cecil em relação à Lucy, a protagonista associa George, em alguns momentos, a uma obra de arte. Para Clark (2005: 11), George representa « *uma nova interpretação do homem atraente, um indivíduo espontâneo, intenso, e que vê a mulher como uma igual* ». Enquanto o primeiro eleva a noiva à condição de obra de arte (e a arte, na perspectiva de Cecil, simboliza tanto as limitações codificadas pela diferença de gênero quanto certa frigidez em relação ao corpo), o segundo segue os instintos e investe sobre Lucy mesmo sabendo do noivado com Cecil.

Em *Maurice*, ascetismo e esteticismo interceptam a relação do protagonista do título com Clive Durham. Aqui a atração pelo mesmo sexo encontra um modelo de expressão quando os personagens, ainda na universidade, leem *O Banquete*, de Platão. No entanto, assim como Cecil, Clive percebe em Maurice mais um ideal artístico-intelectual do que um semelhante com o qual pudesse experimentar uma relação carnal.

Ann Ardis (2007:64) interpreta o vínculo entre ascetismo e esteticismo como desdobramento do “helenismo inglês”. Esse teria sido o estudo sistemático da história, literatura e filosofia grega como parte dos currículos de universidades britânicas, que, além disso, sustentou um discurso em prol da homosociabilidade no meio universitário vitoriano. Maurice e Clive reeditam no romance o ideal clássico de junção entre beleza e intelecto. Porém, a interdição da relação carnal, que resvala na homofobia do período, ilustra os limites e insuficiências de experiência então disponíveis no período eduardiano.

Nos dois romances, os protagonistas vivenciam processos de alteridade social, no caso, um encontro e superação das diferenças de classe como forma contraporem-se a normas de gênero e de sexo limitadoras. A seguir, apresentamos uma breve análise de como essas

² the association of ascetism with asceticism, a revelation of the muddle experienced by people coerced by social convention and alienated from the life and ‘truth’ of the body, and the use of a travel experience to foreign countries as a way of clarifying what is English. (Langland, 2007: 95)

questões são adaptadas nos filmes de James Ivory *Uma Janela para o Amor* (1985) e *Maurice* (1987), produções que traduzem os romances de Forster para as telas.

Questões de gênero

Em *Uma Janela para o Amor* (1985), Lucy Honeychurch (Helena Boham Carter) e Charlotte Bartlet (Maggie Smith), visitam a Itália e a viagem torna-se um momento importante para a primeira por marcar uma espécie de despertar para a vida adulta. Esse processo é atravessado por uma reflexão sobre normas de gênero, fator que se interpõe à sua liberdade de escolhas. A discussão sobre as limitações de gênero intensifica-se a partir do encontro de Lucy com outros turistas, como Eleanor Lavish (Judi Dench), romancista que não demora a perceber em Lucy um modelo em potencial para um de seus folhetins. A premissa seria “a jovem inglesa transfigurada pela Itália”. Na visão da romancista, o potencial de Lucy se encontra na abertura para sensações físicas.

Charlotte e Eleanor representam duas, das diversas *spinsters* (mulheres maduras e solteiras) que habitam o enredo. Do interior desse grupo distinto surgem pontos de vistas diversos, que ora desafiam e ora endossam as convenções de gênero da época e confundem a indecisa e inexperiente protagonista. Entretanto, em comum, essas mulheres representam, no interior de uma narrativa cujo mote de “final feliz” é o casamento, uma alternativa a esse desfecho.

O despertar de Lucy para experiências do corpo manifesta-se de forma clara na cena em que ela toca piano na pensão em Florença. A performance é observada pelo reverendo Beebe (Simon Callow) e pelas irmãs Alan, outro par de solteironas no entorno de Lucy. Ao fim do número musical, Beebe comenta que se um dia Lucy conduzir a própria vida do modo como se entrega à execução musical, será algo excitante de se acompanhar. A demonstração de entrega à performance musical prenuncia outras experiências sensoriais, como o prazer sexual.

Em análise de uma passagem semelhante presente em *Howards End* (1910), outro romance de Forster, e na adaptação fílmica homônima dirigida por James Ivory (1992), Linda Hutcheon (2013) observa que no romance, podemos acessar os pensamentos de Helen Schlegel no momento em que a personagem executa a Quinta Sinfonia de Beethoven (a música desperta imagens de uma decepção amorosa recente de Helen). Esse acesso à subjetividade da personagem é possível devido ao modo “contar” característico do romance. No filme, Helen (Helena Boham Carter) surge no trecho que adapta essa passagem, porém, não temos acesso aos seus pensamentos, já que o modo característico de narrativas fílmicas é o “mostrar”. Ivory adapta o trecho com a exibição de um número teatral a acompanhar a apresentação da Quinta Sinfonia. O número teatral apresenta, em parte, aquilo que no romance projetava-se como imagens mentais para Helen. Em *Uma Janela para o Amor*, é o reverendo Beebe quem interpreta a interioridade de Lucy no momento da execução musical: entrega aos sentidos, à corporeidade, ao prazer.

Em seguida, ao subirem para o quarto, as irmãs encontram George e o pai, Emerson (Denholm Elliott), a preencher o espaço com flores. Esse tipo de gentileza invasiva é explicado pelo fato de, anteriormente, as irmãs terem mencionado apreciar violetas. Essas flores são mencionadas de forma recorrente no romance, e são relacionadas ao viço da juventude, à reconciliação entre humanos e natureza, e ao despertar do desejo. O primeiro beijo entre Lucy e George acontece num campo repleto de violetas em que ela « *pela primeira vez sentiu a influência da primavera* » (Forster, 1995:54). No filme, ao preencherem o quarto das irmãs com flores azuis, George e o pai representam um impulso

dionisíaco, emotivo e instintivo, que tanto perturba como promove conciliações entre diferenças dos personagens.

Logo após a cena ao piano, Lucy decide sair da hospedaria para passear pela cidade. Antes de se ausentar, Lucy esbarra em Catherine Alan (Fabia Drake), que se dirigia para outro recinto. A semelhança no vestuário reforça uma imagem semelhante de vislumbre ao espelho, como uma projeção futura. Esse momento é brevíssimo e poderia passar despercebido não fosse as violetas que Catherine tem presas no cabelo. No romance, Lucy literalmente cai em meio ao campo de violetas antes de George beijá-la. No filme, carrega essas flores no corpo logo após o encontro com os Emersons. Essa montagem na adaptação pode ser lida por meio da interpretação figural, como a compreende Edward Said (2007).

Said elabora esse caminho interpretativo a partir de *Figura* (1997), de Eric Auerbach. A partir do conceito de figura, Said distingue um movimento pendular entre história e realidade, uma « *energia intelectual e espiritual entre o passado e o presente* » (Said, 2007:129), em que quadros figurais ou prefigurais antecipam, repetem, prolongam e contextualizam uma narrativa. Nesse sentido, compreendemos que a narrativa fornece pistas de que o “final feliz” com George não significa um “para sempre”, e sim uma contingência recortada pelo romance.

Antes de decidir-se por George, Lucy pôs fim a um noivado com Cecil, quando percebe que o enlace implicaria em estagnação, subserviência e estagnação. Enquanto possível duplo de Lucy, Catherine Alan, apesar da idade avançada, investe em viagens e tem sensibilidade afetada pelas artes.

Em uma das cenas finais, quando Lucy e George retornam a Florença em lua de mel, Lucy aparece vestida de preto. Ela observa uma jovem que parece lembrá-la de si mesma durante a primeira viagem. A moça reclama da vista dos quartos. Além da reprise do tema, a jovem desconhecida indica uma espécie de *continuum* da experiência feminina: o gênero, as incertezas, recursos visuais (vestuário) ligam Catherine, Lucy e a jovem turista em meio a codificações que a serem testadas e desafiadas diante do desejo de emancipação e liberdade de ação. É importante observar que no mundo habitado por Lucy, as mulheres envelhecem sem maridos. Charlotte, Eleanor, as irmãs Allan, as mães de Lucy e Cecil, todas criam um quadro de dissensão ou alternativa à instituição casamento. E isso no interior de um tipo de narrativa que tradicionalmente conjuga casamento com final feliz.

Ao reforçar a liberdade de Lucy em relação ao casamento e povoar a narrativa com mulheres solteiras ou viúvas, a adaptação distancia-se do argumento de que os filmes *heritage* seriam construídos a partir de noções de estabilidade e conservadorismo. A adaptação inscreve no passado um painel de histórias que contradizem a idealização do amor romântico e do casamento como evento de realização para a mulher.

Em *Maurice*, o casamento é também problematizado no escopo de imposições heteronormativas. Para a manutenção de privilégios de classe, o casamento surge na narrativa como imposição.

Após finalizarem os estudos universitários, Maurice (James Wilby) e Clive (Hugh Grant) mantêm a mesma espécie de relação platônica por alguns anos, até o momento de crise interior vivido por Clive. A crise surge logo após o escândalo envolvendo um amigo da faculdade vir à tona: Risley (Mark Tandy) é condenado por atos obscenos. Na adaptação, o julgamento de Oscar Wilde³ nitidamente inspira o de Risley, com

³ Oscar Wilde (1854-1900), autor irlandês teve sua trajetória marcada pelo reconhecimento do talento literário e por sua tragédia pessoal, por ocasião da série de julgamentos iniciada quando ele tentou processar o pai de seu amante, Lord Alfred Douglas, por difamação. Wilde mantinha uma relação extraconjugal com Douglas, e o pai, Marquês de Queensberry, dirigia-se publicamente ao já consagrado escritor como

semelhanças identificáveis no discurso do juiz, bem como na repercussão pública do caso, uma espécie de “linchamento” moral por que passaram ambos os condenados. Se Wilde era uma figura pública com *status* de celebridade na época, o que explica a exploração pública da notícia, no filme de Ivory, Risley é um jovem abastado que tem o futuro promissor arruinado por ser homossexual. É difícil imaginar que a divulgação da sentença de Risley pelos jornais, como aparece no filme, tenha outra função além daquela de transmutar o caso de Wilde na narrativa.

Após a condenação de Risley, Clive passa a manifestar mal-estar, com desmaios e choros aparentemente inexplicáveis. Além disso, passa a demonstrar aversão aos cuidados e toques de Maurice. É interessante observar que a ameaça de também ser marcado como homossexual desestabiliza no personagem um tipo de “performatividade” de gênero, uma vez que seu corpo passa a manifestar reações tradicionalmente atribuídas à “fragilidade” feminina. Essa instabilidade apresenta no corpo os efeitos causados pela vergonha, afeto desperto pela condenação com base na sexualidade. As mudanças de Clive em relação ao sexo, que no romance parecem súbitas, como uma alteração de humor, surgem no filme mediadas pela possibilidade concreta de condenação jurídica e pública.

Nesse sentido, a possibilidade de ser interpelado como “outro” provoca em Clive uma sensação visceral de vergonha, que também se relaciona com a instabilidade e deslocamento que tal interpelação provoca nas noções de sujeito (eu) e de pertencimento (lugar) do personagem. A vergonha ameaça Clive em outras situações, como na ocasião em que Maurice, profundamente preocupado com o mal-estar de Clive, é alvo da zombaria do médico, que brinca com um diagnóstico de gravidez, mais uma vez colocando em evidência a desestabilização das categorias de gênero acionada através do desvelar da homossexualidade.

Clive mantém a amizade com Maurice, mas finaliza a relação de intimidade que haviam estabelecido, nos moldes de um homoerotismo platônico. Pouco depois ele noiva e se casa com Anne (Phoebe Nicholls). A manutenção de seus privilégios de classe, bem como suas ambições profissionais na carreira política dependiam dessa imagem.

A manutenção do espaço social parece preponderante para a repentina mudança de Clive, que repercute como mal-estar físico. Se antes ele havia sido um crítico de instituições como a família, ao ver o que aconteceu com Risley, ele passa a representar os valores sociais e morais que antes repudiava. Isso evidencia os mecanismos que entrelaçam reconhecimento social e sexualidade. O desacordo entre as normas sociais e morais em vigência e a sexualidade dos personagens reflete o que Butler (2015: 19) concebe como ato de deliberar: « *a compreensão crítica de sua origem social* ». Esse processo propicia uma mudança de paradigmas para Maurice, ou a aprendizagem gradativa sobre o entrelaçamento existente entre a homofobia e os privilégios de classe.

Prazer visual e sexualidade

Em um dos passeios do grupo de turistas reunido na hospedaria em Lucy e Charlotte instalam-se em Florença, eles conhecem os arredores da cidade, um cenário de beleza natural. Repetindo o título do capítulo do romance, o filme introduz a cena informando que os personagens são conduzidos por italianos. Trata-se de um casal de camponeses a conduzir a carruagem dianteira. O casal de camponeses projeta uma forma de vida mais simples e pautada na espontaneidade e expressão de afetos. Eles trocam carícias, enquanto Eleanor e Lucy os observam. O casal é continuamente repreendido pelo reverendo. Lucy,

sodomita. Os processos resultaram na condenação de Wilde a dois anos de trabalhos forçados por “ofensas homossexuais”, sob a lei criminal da Emenda de 1895.

Eleanor e o senhor Emerson, por outro lado, defendem a liberdade do casal. As belezas naturais e as demonstrações de afeto dos amantes dividem a atenção das personagens. O conflito em torno do casal sugere uma analogia entre natureza e liberdade na expressão dos afetos, livre de códigos de conduta, pois como Eleanor observa, o reverendo não pode censurar o casal naquela paisagem. O casal torna-se o foco da visão de Lucy.

Fig.1: Lucy observa os amantes



Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985).

Fig.2: Lucy observa os amantes



Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985).

Com a continuidade das carícias, o reverendo Eager expulsa a moça da charrete. A cena dos amantes censurados e separados antecipa o que logo em seguida acontecerá com Lucy e George. Antes disso, os turistas fazem uma parada no campo, para um piquenique. Um microcronotopo, o piquenique tornou-se uma cena comum em filmes *heritage* posteriores, na década de 1990. Segundo Pidduck (1997: 81), essa imagem traduz um cronotopo antigo, de conotações dionisiacas (*feast*), que cria um laço entre fenômenos naturais e eventos na vida humana.

No campo, os personagens se dividem em pequenos grupos. Enquanto isso, George sobe num arbusto e surpreende os grupos ao entoar palavras ao vento: beleza, liberdade, confiança, alegria e amor. O pai de George informa aos reverendos Eager e Beebe que o filho está professando sua crença, uma indireta à atitude puritana e arrogante de Eager. As ações delimitam duas cosmovisões: o autoritarismo institucional e cultural (na figura de Eager) oposta aos ideais igualitários e democráticos (expressos diversas vezes pelos Emersons).

Impelida pelas mulheres do grupo a procurar Beebe, com quem ela simpatiza, Lucy pergunta ao camponês italiano onde estaria o reverendo. A falha na comunicação entre o italiano e a turista faz com que ele a conduza a George, que estava afastado, contemplando a paisagem. Em repetição do pensamento de Eleanor, e também do ponto de vista da narrativa, a natureza surge como território livre para expressão dos desejos. Sem nada dizer, George se aproxima e beija Lucy. O ato no filme de Ivory reproduz um elemento

estilizado pelo cinema comercial, hollywoodiano, como parte de sua iconografia romântica, repetido e parodiado em décadas recentes. Essa conexão com uma iconografia cinematográfica comercial é o que talvez coloque a cena em tensão com a crítica às codificações de gênero que presumimos ser explorada pelo filme.

A cena adapta um momento-chave do romance, em que a expressão do desejo é motivo de escândalo e repreensão por parte de uma retrógrada “mentalidade inglesa” (incorporada por Eager e Charlotte), mas na tela surgem intertextos com narrativas fílmicas que, segundo Laura Mulvey (1983), reproduzem a ideologia patriarcal através de uma articulação entre o olhar e o desejo masculino com uma imagem-objeto feminina, feita espetáculo. Esse intertexto, entretanto, ganha outros significados quando o próprio filme arremeda o beijo de George, posteriormente, entre Lucy e Cecil. O mesmo gesto é hesitante e atrapalhado, cômico. Quando Lucy tem o beijo solicitado por Cecil, ao invés de “roubado”, como George o fez, cria-se no interior da narrativa um contraste entre a espontaneidade de George e o autocontrole impassível de Cecil, que parece ridículo no contexto.

Os avanços de George escandalizam Charlotte, que testemunha o beijo e decide que ela e Lucy devem deixar Florença. Um dos atrativos dos filmes *heritage* se encontra nessa espécie de amostras do comportamento sexual do passado numa sociedade que preza a repressão de instintos e sentimentos em favor de rígidos códigos de comportamento. Distante do filme de Ivory em cerca de um século na ambientação cronológica, *Razão e Sensibilidade* (1995), de Ang Lee, exibe um gesto de intimidade entre Edward (Hugh Grant) e Elinor (Emma Thompson) somente na cena final de casamento, quando ele beija a mão da esposa. Antes, Marianne (Kate Winslet), irmã de Elinor, subverte as convenções da época ao enviar cartas para um pretendente com quem ainda não estava noiva. Fica em evidência nas narrativas fílmicas as mudanças em torno dos valores e crenças que moldavam as relações de gênero, e também um panorama de subversões desses valores.

Após deixar Florença, Lucy irá reencontrar George somente em Summer Street, momento em que ela está noiva de Cecil. A adaptação de Ivory levanta questionamentos sobre as relações de gênero, sobre a dominação masculina, e demonstra como essas construções, produzidas culturalmente (como nas artes, ou através do cinema), complicam a articulação desses questionamentos: se o cinema participa de codificações que pautam diversas relações de gênero, como narrar e ao mesmo tempo criticar essas codificações? Há ainda uma outra importante intervenção que o filme promove quanto a representações de gênero: a inserção do corpo masculino como objeto de prazer visual.

Essa disposição contraria a estrutura do olhar produzida pelo cinema comercial. Nesse ponto, a cena do banho no lago requer atenção pela raridade da exposição do nu masculino como forma de prazer pelo cinema comercial. Na ocasião, Freddy, irmão de Lucy, ao ser apresentado a George pelo reverendo Beebe, o convida para o banho. O figurino, um dos elementos semânticos mais expressivos dos filmes *heritage*, sai de cena. Isso suspende por um momento a noção de época abrindo espaço para uma imagem remota e edênica. É interessante observar que o filme deflagra a repercussão moral em torno da sexualidade contrastando a presença do figurino numa cena de beijo, visto no interior da narrativa como gesto obsceno, com outra em que a nudez masculina explícita ressoa um ideal de harmonia e beleza.

A nudez dos personagens na tela carrega significados diversos. Um deles, mais uma vez, é a ligação entre a natureza com a liberdade dos códigos sociais, e novas possibilidades discursivas para o masculino enquanto gênero (objeto de prazer visual). Antes de se encaminharem para o lago, Freddy nota uma inscrição feita no armário de George: “desconfie de todas as iniciativas que exijam roupas novas”. Há aqui uma importante referência intertextual. Roupas novas ativam no imaginário, ocasiões

especiais, geralmente orientadas por códigos sociais bem definidos, e tradicionalmente atrelados a distinções de classe: quanto maior for a importância das aparências, mais atenção é dada ao vestuário para determinada ocasião. Então, o alerta para desconfiar desses códigos é uma atitude crítica frente aos jogos e disputas de poder implícitas nesses tipos de convenções. Esse tipo de jogo de aparências distancia os indivíduos de um conhecimento verdadeiro sobre si e sobre as relações que estabelecem com o outro e seus efeitos.

Há também um jogo semântico com um dos elementos mais característicos dos filmes *heritage*: o figurino. Esses filmes exploram alguns códigos que, de acordo com Dyer (2002: 213), expressam “a grande renúncia masculina” através de um vestuário limitado (jaquetas, calças, cortes e cores sóbrios) se comparado ao feminino, de modo a enfatizar valores como a contenção das emoções e a sobriedade enquanto princípios norteadores do mundo dos negócios e do poder. Nesse sentido, a nudez e a espécie de êxtase no contato com a natureza na cena do banho suspende momentaneamente esses códigos, de modo a dispensar os personagens até mesmo da necessidade de fala articulada. Eles mergulham, correm, gritam, jogam-se uns sobre os outros, se entregam a interações aparentemente despropositadas, mas que demonstram um momento de liberdade, de vivência do que Freud (2014: 69) chama de “agitação da corporeidade”, em que os impulsos mais simples são saciados.

Fig.3: Banho no lago



Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985)

O momento é interrompido quando Cecil, Lucy e sua mãe se defrontam com a nudez dos homens. Essa ação coloca em evidência a nudez a partir do nexos teológico, como o analisado por Giorgio Agamben (2014). Esse nexos estabeleceu um elo entre natureza e nudez, e a graça enquanto vestimenta. A revelação da nudez seria consequência da perda da graça divina, da expulsão do paraíso. Assim, os personagens reencenam uma visão do paraíso, em versão habitada apenas por homens, onde experimentam a liberdade dos corpos em contato com a natureza, bem como dos discursos que fundem masculinidade e violência, como o que prevalece nas representações antes enfocadas pelas ruas e praças de Florença.

Além disso, percebe-se, ao nível da narrativa, uma noção de “ausência de culpa” para a nudez conciliada com a natureza em oposição a uma visão do nu como gesto obsceno. Nesse sentido, os homens nus, aos olhos das mulheres, são alvo de riso (uma implícita aceitação) enquanto que Cecil, um londrino que vê na inocência de Lucy um reflexo de sua criação no campo, é ultrajado pela nudez.

Esse é um ponto importante adaptado da obra literária: o deslocamento de perspectiva em torno do desejo sexual. Segundo a narrativa literária, há historicamente uma monopolização da imagem da mulher como objeto de apreciação para um olhar “criador” e fetichista heterossexual. Essa monopolização é exemplificada através de obras como o *Nascimento de Vênus*, de Botticelli, de referências a pinturas de Michelangelo, além da própria resistência de Lucy em ser objetificada como arte.

A crítica às convenções artísticas citadas pelo romance, que refletem a construção de gênero dominante, dialoga com a crítica feminista feita às codificações de gênero no cinema comercial, as quais reproduzem e fazem manutenção da ideologia patriarcal. O filme de Ivory, nesse sentido, situa-se como uma produção de alcance metalinguístico: através da linguagem cinematográfica comenta sobre uma característica do cinema (prazer visual heterossexista) através de um contraponto. O filme, portanto, adapta a discussão literária e ao mesmo tempo promove uma abertura crítica através de um olhar que privilegia o “prazer visual” não apenas feminino, mas também do público homossexual, com a exposição do nu masculino.

Diferente de *Uma Janela para o Amor*, em *Maurice* poucas cenas privilegiam as formas e beleza masculinas em externas. Os momentos em que Clive e Maurice encontram-se idilicamente em espaços identificados com a cultura *heritage*, como o campo bucólico em que fazem piquenique, ou o exterior de uma mansão que pertence à família de Clive, criam imagens fortemente ligadas à classe social que pertencem, e essa articulação foi um dos principais alvos da crítica *anti-heritage*.

Fig.4: Maurice e Clive



Fonte: *Maurice* (1987)

Fig.5: Maurice e Clive



Fonte: *Maurice* (1987)

É necessário observar, no entanto, que é exatamente essa articulação que impõe um limite à liberdade e privilégios dos personagens. Clive e Maurice apresentam duas possibilidades de convivência com esse limite: aceitá-lo e se adequar à heterossexualidade compulsória ou confrontá-lo, e nesse caso, exilar-se socialmente. Richard Dyer (2002) discorre sobre os filmes *heritage* como tendência que abarca diversas cinematografias nacionais, num período mais abrangente do que o estabelecido por Higson (2003). Dyer enfoca a “hospitalidade” à representação da experiência homossexual pelo cinema *heritage*, cujo ponto de convergência encontra-se paradoxalmente no passado caracterizado pelo enorme aparato institucional dado à homofobia. Esse acolhimento comunica-se com as demandas iniciadas pelo movimento gay, que passou a se organizar em torno da noção de uma identidade e uma comunidade homossexual (Dyer, 2002: 206), cujo passado havia sido negado ou apagado pela história oficial. Nesse sentido, os filmes *heritage* acompanham iniciativas de um resgate histórico iniciado pelo movimento. Nos filmes, a simples composição de personagens homossexuais em figurinos de época contribuía para integrar essa noção de identidade (ainda no início) num amplo panorama histórico, constituído por elementos factuais e fictícios.

Dyer distingue nos filmes *heritage* com temática homossexual dois cenários que se opõem. O *heritage* propriamente dito, bem iluminado e com apuro na composição de figurino e cenários de época, e o *queer*, caracterizado por tons escuros, pela penumbra, e figurino cafona. Sua análise concentra-se em filmes como o espanhol *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), de Pedro Olea. Exceto pela diferença apontada no figurino, observamos uma relação semelhante em *Maurice* a marcar diferenças de classe: Clive e Maurice, mesmo em cenas homoeróticas, aparecem em cenários *heritage*, enquanto que em cenas semelhantes protagonizadas por Alec e Maurice, predominam tons que Dyer considera *queer* (escuro). Considerando que a relação com Clive resvala diante da indissociabilidade entre heterossexualidade e manutenção de privilégios de classe, percebe-se uma articulação dos códigos simbólicos que caracterizam a cultura *heritage* com a não realização do desejo homossexual na tela.

Maurice transita entre dois espaços distintos: o *heritage* (com Clive, e outros personagens ricos) e o *queer*, ou espaço do desejo realizado (com Alec, membro da classe trabalhadora). Tendo em vista que o desejo e os obstáculos à sua realização são um aspecto central nas narrativas filmicas em questão (Landy, 2007), percebe-se uma interessante organização de significados quanto às construções imagéticas característica do filmes *heritage*. Para concretizar o desejo sexual, os personagens são deslocados para espaços que se contrapõem à exuberância cenográfica dos espaços *heritage*. Tal deslocamento ecoa a resolução encontrada por Maurice para viver sua sexualidade: o exílio social. O desejo em *Maurice* realiza-se plenamente fora das imagens atreladas ao gênero fílmico a que pertence.

A tensão entre classe social e sexualidade surge inicialmente de maneira sutil, como se a classe trabalhadora fosse espectadora de uma elite aparentemente liberta dos códigos de conduta. Os empregados na casa de Clive testemunham a natureza íntima e afetuosa da amizade com Maurice. Uma das empregadas, por exemplo, tenta disfarçar o choque quando se depara com os rapazes abraçados na cama. Simcox (Patrick Godfrey), o mordomo, também testemunha as carícias entre os dois nos arredores da propriedade. Se num primeiro momento esses testemunhos parecem expressar certa liberdade de comportamento experimentada pelos mais abastados, após a condenação de Risley se estabelece um limite para estes no que concerne à esfera sexual. Simcox, por exemplo, comenta com Maurice sobre a queda de Risley ao ser condenado como homossexual. O

mordomo frisa sua surpresa, com satisfação contida, mas visível, sobre a tragédia de Risley, um privilegiado, que assim como Maurice e Clive, tinha estudado em Cambridge.

No conjunto de cronotopos dos filmes de época, a janela é uma imagem bastante explorada para problematizar questões relacionadas à experiência feminina. Segundo Pidduck (1997), a janela enquadra a imagem da mulher de modo a conotar conforto e segurança, bem como confinamento e espera por um resgate (geralmente, está implícito nisso a ideia de casamento). Pidduck (1997) discorre sobre essas imagens em adaptações diversas, e acrescenta à noção de impedimento e passividade outras possibilidades, como o prazer visual presente no campo exterior à janela, e também a aspiração em conquistar e possuir, sistematicamente negada pelo confinamento patriarcal da época. Na adaptação de Ivory a janela funciona como limiar que contextualiza a ação de um desejo que, mesmo cerceado, é irrefreável.

Anteriormente, quando ainda estava na faculdade, Maurice havia tido a mesma atitude de entrar pela janela no quarto de Clive para corresponder à atração manifesta. Nessa ocasião, trocam apenas um beijo. A realização do desejo sexual surge como dispositivo que conduz ao reconhecimento, através do encontro com o outro social. É através de Alec que Maurice compreende o que realmente quer. Antes, as demandas do meio social e a ligação platônica com Clive pareciam imobilizá-lo. As imagens amorosas da relação com Alec, ao contrário das mostradas ao lado de Clive, são na maioria internas (quarto de hóspedes, casa de barcos na propriedade de Clive, quartos de hotel). A diferença de classe social reveste a relação entre eles de uma dupla proibição, como demonstra a reação de Clive ao tomar conhecimento sobre o caso.

Fig.6: Maurice e Alec



Fonte: *Maurice* (1987)

Fig.7: Maurice e Alec



Fonte: *Maurice* (1987)

Mesmo resguardados na penumbra, as cenas de nudez reforçam a intensidade da satisfação erótica entre os dois, em nítido contraponto à frigidez imposta por Clive (algo que posteriormente se estende à esposa). Clive, portanto, encarna o paradoxo de não satisfazer o desejo homoerótico por se submeter à homofobia social e tampouco parece se realizar sexualmente com a esposa.

A clandestinidade reforçada pela diferença de classe resulta numa imagem emblemática: após a primeira noite juntos, um empregado observa que o carpete do quarto de Maurice está manchado de lama, e olha sem surpresa pela janela, como se adivinhasse o que ocorreu no quarto a partir daquela pista. A cena reforça que a janela na adaptação de Ivory pode ser lida como micro-cronotopo a expressar uma passagem clandestina para a realização de um desejo proibido. A mancha no ambiente requintado pode também aludir ao tabu existente sobre as relações entre pessoas de classes sociais distintas, ou as marcas deixadas por uma relação não aceita socialmente.

Considerações finais

O interesse de James Ivory por adaptar os romances de E. M. Forster nos filmes aqui discutidos certamente deve-se às contestações e deslocamentos de atribuições que delimitam gêneros e sexualidades nos textos literários. Esses movimentos descrevem gênero e sexualidade como construções culturalmente produzidas com o fim de dominar corpos e vidas. Em contraponto ao que Judith Butler (2017) compreende como matriz heterossexual, as narrativas elaboram estratégias de resistência e de ressignificações das normas, principalmente através da crítica das representações e de alternativas dentro dos limites impostos por aquela matriz. Os filmes de Ivory reorganizam aquela perspectiva criando uma contradição entre uma crítica das codificações de gênero no cinema (prazer visual) e o que Higson (2003) denomina como espetáculo *heritage*. Apesar da crítica ao elitismo e à branquitude (a homogeneidade racial nessas produções foi um dos alvos da crítica *anti-heritage*), como observa Richard Dyer (2002), os filmes introduziram homossexuais na história, uma forma de pertencimento imaginada, articulada como ofensiva a construções que produzem hierarquias opressivas, repressivas e discriminatórias, que em seu ápice criminalizam e aniquilam o outro. O efeito principal desse pertencimento é o de criar uma imagem de integração possível mesmo em sociedades altamente sexistas e homofóbicas como a Inglaterra eduardiana.

Os filmes de Ivory levantam questionamentos em torno da representação de gênero, e exploram estratégias de resistência e de emancipação. Assim como os romances de Forster, as narrativas fílmicas encerram-se com um final feliz para os protagonistas. Interpretamos esse aspecto como estratégia diante dos mecanismos de opressão e dominação em vigor no contexto, o que oferece um quadro de vitalidade para sujeitos marcados como outro em sociedades patriarcais. Portanto, os filmes de Ivory selecionam e elaboram imagens de subversão que, adaptadas no passado, criticam as relações entre poder, gênero e sexualidade e assim diversificam a cultura visual contemporânea a partir de uma distribuição mais democrática dos discursos e representações da experiência humana.

Referências bibliográficas

Ardis, A. (2007). Hellenism and the lure of Italy. In Bradshaw, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Butler, J. (2015). *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Butler, J. (2017). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Clark, D. (2005). Marginally Male: Re-Centering Effeminate Male Characters in E. M. Forster's *A Room with a View* and *Howards End*. Thesis, Georgia State University.
- Cook, P. (1996). *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*. London: British Film Institute.
- Cook, P. (2005). *Screening the Past: memory and nostalgia in cinema*. London: Routledge.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dyer, R. (2002). *The Culture of Queers*. London: Routledge.
- Forster, E. M. (1995). *A Room with a View*. New York: Dover.
- Forster, E. M. (2005). *Maurice*. London: Penguin.
- Higson, A. (1993). Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film. In Friedman, L. (Ed.) *Fires were Started: British Cinema and Thatcherism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Higson, A. (2003). *English Heritage, English Cinema: costume drama since 1980*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Hutcheon, L. (2013). *Uma Teoria da Adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC.
- Landy, M. (2007). Filmed Forster. In Bradshaw, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Langland, E. (2007). Forster and the Novel. In Bradshaw, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Macfarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Merchant, I. Ivory, J. (1985). *Uma Janela para o Amor* [DVD]. Reino Unido: Merchant Ivory Productions/Goldcrest Films.
- Merchant, I. Ivory, J. (1987). *Maurice* [DVD]. Reino Unido: Merchant Ivory Productions/Film Four International.
- Monk, C. (1995/2011). Sexuality and Heritage. In Vincendeau, G. (Ed.). *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. (pp.6-11). London: British Film Institute.
- Monk, C. (2002). The British Heritage Debate Revisited. In Monk, C. & Sargeant, A. (Eds.). *British Historical Cinema*. (pp.176-198). London: Routledge.
- Monk, C. (2011). *Heritage film audiences: period films and contemporary audiences in the UK*. Edinburgh: EUP.
- Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrative. Tradução de João Luiz Vieira. In Xavier, I. (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. (pp. 435-436). Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme,
- Pidduck, J. (1997). Intimate Places and Flights of Fancy: Gender, Space, and Movement. In *Contemporary Costume Drama*. Tese de Doutorado. Concordia University, Montreal/CA.
- Vidal, B. (2012). *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*. New York: Columbia University Press.
- Said, E. (2007). *Humanismo e Crítica Democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras.