



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E**  
**CULTURA**

**JOSÉ AILSON LEMOS DE SOUZA**

**E. M. FORSTER NO CINEMA:**  
**QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NOS FILMES DE JAMES**  
**IVORY**

Salvador

2019

**JOSÉ AILSON LEMOS DE SOUZA**

**E. M. FORSTER NO CINEMA:**  
**QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NOS FILMES DE JAMES**  
**IVORY**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz.

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Souza, José Ailson Lemos de  
E. M. Forster no Cinema: questões de gênero e  
sexualidade nos filmes de James Ivory / José Ailson  
Lemos de Souza. -- Salvador, 2019.  
200 f. : il

Orientador: Décio Torres Cruz.  
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em  
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia,  
Universidade Federal da Bahia, 2019.

1. Adaptação. 2. Cinema. 3. E. M. Forster. 4. Literatura.  
5. Merchant Ivory. I. Cruz, Décio Torres.  
II. Título.

**JOSÉ AILSON LEMOS DE SOUZA**

**E. M. FORSTER NO CINEMA:  
QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NOS FILMES DE JAMES  
IVORY**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literatura, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em: 22 de fevereiro de 2019.

Décio Torres Cruz – Orientador – Universidade Federal da Bahia  
Doutor em Literatura Comparada pela State University of New York.

---

Noélia Borges de Araújo – Universidade Federal da Bahia  
Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo.

---

Silvia Maria Guerra Anastácio – Universidade Federal da Bahia  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

---

Cláudio Clédson Novaes – Universidade Estadual de Feira de Santana  
Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo.

---

Carlos Augusto Viana da Silva – Universidade Federal do Ceará  
Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia.

---

A

Alexandre Lira.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar gratidão eterna a minha família, especialmente aos meus pais, Francisco e Nilza, pelo apoio, suporte e confiança constantes.

Agradeço grandemente à confiança, atenção, inspiração e orientação do professor Décio Torres Cruz.

Agradeço aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, pela experiência rica de trocas, aprendizados, motivações e recomendações que contribuíram muito para os rumos da pesquisa.

Às professoras Nancy Vieira, Elizabeth Ramos, Mirella Longo e Denise Carrascosa, pelas discussões valiosas sobre a pesquisa e reflexões teóricas que colaboraram para ampliar os rumos da proposta inicial do estudo que foi desenvolvido.

Minha gratidão também aos professores Cláudio Clédson e Noélia Borges, pela contribuição feita por ocasião do Exame de Qualificação.

Sou grato aos professores que me encorajaram e contribuíram para o meu crescimento acadêmico, especialmente Salete Nunes, Astrid de Miranda Leão e Vera Santiago.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb), pela bolsa de pesquisa concedida entre 2015 e 2019, que financiou o desenvolvimento da pesquisa.

Aos amigos João Paulo, Alexandre Nunes, Paola Benevides, Alexandra Cardoso e Teresa Junqueira, que acompanharam momentos importantes do meu percurso.

Por fim, mas seguramente não menos importante, agradeço ao professor Carlos Augusto Viana da Silva, pela generosidade de participar da banca de defesa, uma presença especialmente significativa devido ao acompanhamento estimulante ao longo da minha vida acadêmica e ao cultivo da liberdade intelectual, sem os quais este trabalho não seria possível.

Happiness is no protection, and certainly it is not a responsibility. *The freedom to be happy restricts human freedom if you are not free to be not happy.* But one can make of either freedom a habit, and only you know which you've chosen.

Maggie Nelson

## RESUMO

A presente tese é um estudo sobre os romances *Um Quarto com Vista* (1908) e *Maurice* (1913), de E. M. Forster, e as respectivas adaptações fílmicas *Uma Janela para o Amor* (1985) e *Maurice* (1987), dirigidos por James Ivory. Partimos da ideia que os romances de Forster ofereceram uma abertura para que os filmes explorassem uma alternativa ao prazer visual que, no cinema comercial, foi estruturado por uma dinâmica entre gêneros que situa um olhar masculino a dominar e objetificar formas femininas (MULVEY, 1983). Tal alternativa apresenta-se através de um rearranjo de posições dos gêneros naquela estrutura, em imagens que ativam um imaginário homoerótico ou se centram em experiências homossexuais, e assim disponibiliza uma dinâmica de olhares e prazeres mais complexa e diversa. A discussão enfoca a crítica a estruturas de opressão presentes nos romances e nas estratégias de adaptação. Para isso, contextualizamos a obra do romancista e apresentamos a crítica que problematiza questões sobre gênero e sexualidade presentes em Sedgwick (1990), Rubin (1984) e Butler (1990). As especificidades das narrativas fílmicas são levantadas a partir de diferentes perspectivas da crítica britânica, como as que apresenta Higson (2003, 2006, 2011), Monk (2001, 2011) e Dyer (2002). Conceitos e ideias dos estudos da adaptação abordados na pesquisa são aproveitados de Bazin (2000), Cruz (2014), Elliot (2004, 2017), Hutcheon (2013), Leitch (2008), Cartmell & Whelehan (2010), Schober (2013) e Stam (2000), dentre outros, com enfoque para a contextualização das adaptações e para a noção de uma intertextualidade que extrapola a relação com os textos adaptados. A análise de *Um Quarto com Vista* e sua adaptação concentrou-se na discussão sobre representação de gêneros, nas imagens que subvertem a lógica de dominação masculina enquanto resistência e no aproveitamento de um ponto de vista que articula um prazer visual mais diversificado do que aquele que privilegia o desejo masculino e heterossexual. O estudo de *Maurice* e da adaptação homônima destacou as diferentes cenas de reconhecimento da experiência homossexual. Dentre elas, aquela que se efetiva, sugere a intermediação com uma alteridade de classe que perturba as estruturas de poder do patriarcado. Exploramos as estratégias de Ivory para transmutar as diferentes cenas, bem como o aproveitamento de intertextos que ativam imagens da homossexualidade. Concluimos que as adaptações 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 das representações da experiência humana.

**Palavras-chave:** Adaptação. Cinema. E. M. Forster. Literatura. Merchant Ivory.



## ABSTRACT

This dissertation is a study on E. M. Forster's novels *A Room with a View* (1908) and *Maurice* (1913) and the adaptations of the same name, directed by James Ivory. Our assumption is that the novels offer an opening for the movies to explore an alternative to the visual pleasure structured in mainstream cinema by a relation that places a male look dominating and objectifying female forms (MULVEY, 1983). Such alternative appears in the form of rearranging gender positions in that structure, and in images that stimulate a homoerotic imaginary or centered on homosexual experiences and thus offer a more complex and diverse dynamic for the gaze and pleasure provided by cinema. The discussion emphasizes the critique of oppression within the novels and the strategies of adaptation. Therefore, we contextualize the novels as well as a criticism that problematize questions of gender and sexuality in the works by Sedgwick (1990), Rubin (1984) and Butler (1990). The films' specificities are presented through different perspectives from British criticism, such as that in Higson (2003, 2006, 2011), Monk (2001, 2011) and Dyer (2002). We survey some concepts and ideas of adaptation studies from texts by Bazin (2000), Cruz (2014), Elliot (2004, 2017), Hutcheon (2013), Leitch (2008), Cartmell & Whelehan (2010), Schober (2013) and Stam (2000), among others, highlighting the adaptations' context and intertextuality relations that exceed the literary sources. The analysis of *A Room with a View* and its adaptation centers on the treatment of gender representation, on images that subvert male domination logic by resisting it, and on setting a point of view that articulates a more diverse visual pleasure than that which privileges a male heterosexual desire. The study of *Maurice* and its adaptation focuses on different scenes of homosexuality recognition. The scene of recognition suggests a mediation of class alterity and it has the effect of disrupting patriarchal power structures. We investigate Ivory's strategies to adapt the different scenes and the use of texts that trigger homosexual images. Our conclusion is that Ivory's adaptations select and develop scenes of subversion that, set in the past, 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:** Adaptation. Cinema. E. M. Foster. Literature. Merchant Ivory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Piazza della Signoria. <i>Uma Janela para o Amor</i> (1985)	120
Figura 2	Perseu com a cabeça de Medusa. <i>Uma Janela para o Amor</i> (1985)	120
Figura 3	Perseu com a cabeça de Medusa. <i>Uma Janela para o Amor</i> (1985)	120
Figura 4	Hércules e o Centauro. <i>Uma Janela para o Amor</i> (1985)	121
Figura 5	Lucy observa os amantes. <i>Uma Janela para o Amor</i> (1985)	123
Figura 6	Lucy observa os amantes. <i>Uma Janela para o Amor</i> (1985)	123
Figura 7	Banho no lago. <i>Uma Janela para o Amor</i> (1985)	127
Figura 8	Cena do filme <i>Maurice</i> (1987)	162
Figura 9	Maurice e Clive. <i>Maurice</i> (1987)	169
Figura 10	Maurice e Clive. <i>Maurice</i> (1987)	169
Figura 11	Projeção de casamento para Maurice. <i>Maurice</i> (1987)	173
Figura 12	<i>Maurice</i> (1987)	174
Figura 13	Maurice e Alec deitados. <i>Maurice</i> (1987)	175
Figura 14	Maurice e Alec se beijando. <i>Maurice</i> (1987)	175
Figura 15	Maurice e Alec no museu. <i>Maurice</i> (1987)	176

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
2	<b>LITERATURA, GÊNERO E SEXUALIDADE</b> .....	19
2.1	O LUGAR DE E. M. FORSTER NA LITERATURA INGLESA.....	19
2.1.1	<b>Forster e a mistura de gêneros nos primórdios do modernismo</b> .....	25
2.2	QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE.....	29
2.2.1	<b>Afeto, alteridade e reconhecimento</b> .....	37
2.3	GÊNERO, SEXUALIDADE E REPRESENTAÇÃO EM E. M. FORSTER.....	42
3	<b>A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA ATRAVÉS DA ADAPTAÇÃO: O CASO DOS FILMES <i>HERITAGE</i></b> .....	59
3.1	LITERATURA, CINEMA E ADAPTAÇÃO.....	59
3.1.1	<b>A questão da fidelidade</b> .....	65
3.1.2	<b>Focalização</b> .....	72
3.2	OS FILMES <i>HERITAGE</i> .....	74
3.2.1	<b>Crítica ao conservadorismo dos filmes <i>heritage</i></b> .....	76
3.2.2	<b>A virada da crítica feminista</b> .....	83
4	<b><i>UM QUARTO COM VISTA: A CRÍTICA DE GÊNERO NO ROMANCE E NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA</i></b> .....	92
4.1	<i>UM QUARTO COM VISTA</i> E AS CONVENÇÕES DE GÊNERO NA LITERATURA INGLESA.....	96
4.1.1	<b>O homem como metáfora</b> .....	101
4.1.2	<b>Mulher e representação em <i>Um Quarto com Vista</i></b> .....	109
4.2	<i>UMA JANELA PARA O AMOR: ADAPTANDO QUESTÕES DE GÊNERO E CRÍTICA DAS REPRESENTAÇÕES</i> .....	114
4.2.1	<b>Intertextualidade em <i>Uma Janela para o Amor</i></b> .....	128
4.2.2	<b>Felicidade além do casamento</b> .....	132
5	<b><i>MAURICE: ALTERIDADE DE CLASSE E SEXUALIDADE NO ROMANCE E NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA</i></b> .....	138
5.1	AS DIFICULDADES DA CRÍTICA COM <i>MAURICE</i> .....	139
5.2	ALTERIDADE DE CLASSE.....	151
5.3	ADAPTANDO <i>MAURICE</i> .....	159
5.3.1	<b>Afetos e alteridade</b> .....	162
5.3.2	<b>Sexualidade e <i>heritage</i></b> .....	168
5.3.3	<b>A intertextualidade em <i>Maurice</i></b> .....	172
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	179
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	191

## 1 INTRODUÇÃO

A proposta inicial desta tese foi a de analisar comparativamente a construção do espaço nos romances *Um Quarto com Vista* (1908) e *Maurice* (1913), de E. M. Forster (1879-1970), com as respectivas construções nas adaptações fílmicas, *Uma Janela para o Amor* (1985) e *Maurice* (1987), dirigidas por James Ivory. No entanto, com a ampliação de algumas leituras sobre as narrativas literárias e fílmicas, bem como leituras que problematizam questões sobre gênero e sexualidade como elementos centrais nas relações de poder entre os indivíduos, decidimos nos concentrar sobre essas questões na análise dos romances e em como Ivory as transmuta para o cinema.

Entre as décadas de 1980 e 1990, quase todos os romances de E. M. Forster foram adaptados para o cinema, com exceção de *A Mais Longa Jornada* (1907). *Uma Passagem para a Índia* (1924) foi adaptado em 1984, com direção de David Lean; *Um Quarto com Vista* (1908), *Maurice* (1913) e *Howards End* (1910) foram adaptados pela companhia Merchant Ivory em 1985, 1987 e 1992, respectivamente; e *Where Angels Fear to Tread* [Onde os anjos temem pisar] (1905) foi dirigido por Charles Sturridge em 1991. Assim como os romances de Forster, as obras de Jane Austen (1775-1817) e Henry James (1843-1916), dentre outros, foram objeto de muitas adaptações, e, posteriormente, de análises diversas que procuraram investigar os significados desse interesse do cinema por clássicos da literatura inglesa na forma de filmes de época, o que também instigou o surgimento de um termo crítico específico para denominar as produções: os filmes *heritage*.

Andrew Higson (1993) foi um dos primeiros autores a utilizar o termo *heritage* (patrimônio, herança) para se referir a essas produções, vistas inicialmente como “filmes de qualidade”, um meio termo entre os filmes de arte e o cinema comercial, com um público-alvo de classe média e mais velho do que aquele do cinema hollywoodiano. As 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, 2006, p. 97). A crítica da década de 1990 sobre essas produções enfatizou muitos aspectos negativos, como a “comercialização” do passado inglês feita para exportação, a nostalgia e o elitismo presentes no recorte apresentado. Segundo Higson (2006), um dos principais problemas das produções era transformar o patrimônio das elites do passado em patrimônio nacional, uma vez que o esforço em “reconstruir” o passado recorria a um foco da câmera em monumentos, construções e figurinos que ressaltavam não apenas as classes mais

abastadas, mas também uma homogeneidade racial (branca), sugerindo, assim, na visão de alguns críticos, um refúgio escapista das transformações e da heterogeneidade que então caracterizavam o país.

Essas questões, apenas resumidas aqui, se chocavam com os temas e preocupações mais abordados pela obra de Forster. Um dos autores mais adaptados para os filmes *heritage*, Forster legou narrativas centradas nos conflitos da diferença, seja de classe social (onipresente em toda a obra), de gênero, sexual e racial, além de este escritor ser também reconhecido como uma das principais vozes de seu tempo a se levantar contra o imperialismo britânico.

As leituras apresentadas por Higson (1993) repetiam-se em textos de outros autores bem como expandiam o escopo de aspectos negativos. Cairns Craig (2001, p. 3), por exemplo, afirma que além da problemática nostalgia, os filmes apoiavam-se numa “*mise-en-scène* demasiadamente pitoresca”, inviabilizando, com isso, qualquer espaço para uma reflexão crítica pós-imperialista. Posteriormente, no final da década de 1990, percebe-se o surgimento de outra perspectiva crítica a debater esses filmes. Claire Monk (1995/2001) argumenta que as narrativas (conteúdos) também precisam ser analisadas, pois nelas identifica-se uma interessante discussão sobre gênero e sexualidade, através de “jornadas de identidade pessoal e sexual”<sup>1</sup> (MONK, 2001, p. 34). Além disso, os filmes também fomentariam investigações em torno de identidades contemporâneas e de relações de poder refratadas por um passado imaginado e mutável (PIDDUCK, 2012). Portanto, os filmes apresentam discussões sobre pautas contemporâneas e, a despeito de críticos como Higson, que interpretaram essa questão de outra forma, as narrativas conseguem reeditar a crítica articulada nas fontes literárias, configurando um híbrido interessante de reflexão crítica e entretenimento.

A relação entre cinema e literatura através da adaptação é permeada por um histórico de trocas, atritos e transformações mútuas, responsáveis por mudar diversas formulações sobre as artes estabelecidas pela tradição. O caso dos filmes *heritage* é interessante por reacender uma das discussões mais recorrentes nos estudos da adaptação, que é a noção de “fidelidade” à fonte literária. Higson (2003) argumenta que o discurso de autenticidade, por exemplo, é central para a divulgação dos filmes, e tanto a precisão na reconstrução histórica quanto a “fidelidade” ao texto literário acompanham esse discurso. Ocorre que talvez desde o surgimento dos estudos da adaptação, esse ideal de fidelidade tem sido amplamente combatido e desmistificado, e sua

---

<sup>1</sup> [...] these two films [*A Room With A View* (1985) and *Maurice* (1987)] nevertheless treat the journeys of personal and sexual identity which are their centres with an unpretentious humanity that itself constitutes a serious (and, to state the obvious, Forsterian) politics of sex and self (MONK, 2001, p. 34).

incompatibilidade com uma adaptação bem-sucedida tem sido repetida à exaustão. Porém, como afirma Kamilla Elliot (2017), estabeleceu-se uma relação disfuncional entre teoria e adaptação, pois esta última, na relação com as fontes adaptadas, geralmente reivindica a semelhança, enquanto que a principal direção teórica nas humanidades é a diferença. Discorreremos sobre essa problemática mais detidamente num capítulo à parte.

A proposta de analisar os romances *Um Quarto com Vista* (1908) e *Maurice* (1913) e as adaptações realizadas pela Merchant Ivory orienta-se pela segunda perspectiva crítica esboçada acima. Analisamos as construções narrativas (literárias e fílmicas), com enfoque para a discussão levantada sobre gênero e sexo: de que modo as categorias de gênero presente nas obras limitam e/ou subvertem o pensamento corrente sobre as mesmas? Qual o efeito de conhecer essa relação? Quais seriam os elementos de crítica? No caso de considerarmos as codificações do poder patriarcal de modo análogo ao que Laura Mulvey (1983) critica em sua análise das produções hollywoodianas, na qual a imagem da mulher é “objetificada” para satisfação do desejo masculino e heterossexual, o que comunica uma inversão dessas posições, presente nos romances e nas adaptações? Seria viável analisar a representação de gênero em Forster mediante parâmetros “documentais” ou “realistas”? Os argumentos de Jane Goldman (2007, p. 127), de que a “mulher” nos romances de Forster talvez não seja, ao final das contas, mulher, se aproxima da indefinição do signo mulher proposto por Butler (2017)? Qual seria a relação entre alteridade de classe e reconhecimento em *Maurice*?

A crítica a construções que repercutem a dominação de gênero aparece tanto em novos olhares sobre formas de representação (principalmente, as codificações de gênero presentes nas artes) como de cronotopos<sup>2</sup> ou microcronotopos, que aparecem nos filmes de Ivory como contraponto ao modo como esses tropos figuram em outros filmes de época. Um exemplo que podemos antecipar é o contraste entre o espaço doméstico, bastante explorado como esfera privilegiada da experiência feminina em diversos filmes de época (PIDDUCK, 1997) e a ênfase em espaços externos na trajetória de Lucy Honeychurch, na adaptação de *Um Quarto com Vista*. Esse contraste é importante pela abertura que propõe: o reconhecimento sobre as relações de

---

<sup>2</sup> A noção de cronotopo em Bakhtin (2010) refere-se à dimensão poética da representação literária do espaço nas formas narrativas. O conceito indica que essa representação está sempre vinculada à representação do tempo. Segundo Margaret Cohen (2006), a análise de Bakhtin sugere que a dimensão temporal envolve tanto a representação do tempo no romance quanto o tempo em que os eventos são narrados. Além disso, o cronotopo abrange outros componentes da narrativa, como personagens e enredos associados a espaços específicos. Por exemplo, o cronotopo da estrada articula um enredo com eventos aleatórios e imprevistos que propiciam encontros com pouca conexão causal. Bakhtin (2010) afirma que um dos motivos que se relacionam a esses encontros é o do reconhecimento/não reconhecimento na literatura, em que personagens, dos mais diferentes estratos sociais, atuam num quadro no qual as distâncias hierárquicas, que normalmente os separam na sociedade, encontram-se suspensas.

gênero a partir de tais construções, bem como a reflexão sobre as insuficiências dessas construções para a experiência feminina.

Outro contraponto que propomos na análise é o de que os filmes oferecem uma versão alternativa ao prazer visual produzido pelo cinema comercial norte-americano. Como já mencionado, para Mulvey (1983), esse prazer codificou uma dinâmica do olhar que repete e auxilia na manutenção do poder patriarcal. Os filmes de Ivory aqui analisados subvertem essa lógica ao privilegiar perspectivas ora feminina, ora homoerótica, que tanto criticam os códigos de dominação masculina quanto produzem um prazer visual que destaca, em *Uma Janela para o Amor*, as formas do corpo masculino. Em *Maurice*, esse prazer contempla a experiência homossexual com destaque para um importante intertexto histórico, o julgamento e a condenação de Oscar Wilde (1854-1900). Esse aspecto da adaptação reforça tanto a hipocrisia vigente no contexto, a sociedade inglesa do início do século XX, como fundamenta a opção encontrada por Maurice: o exílio social. O julgamento de Lord Risley, um dos amigos de Maurice, adapta o momento traumático vivido por Wilde e assim coloca em evidência a vulnerabilidade de indivíduos que até então acreditavam estar protegidos e resguardados por privilégios de gênero e de classe social.

*Um Quarto com Vista* (1908) e *Maurice* (1913) são romances de formação<sup>3</sup> que enfatizam um processo gradativo do “conhecimento de si” dos protagonistas e na concomitante busca por emancipação. Diferente de outros romances do autor, as obras aqui analisadas têm um desfecho semelhante: um final feliz. A liberdade sexual é uma conquista intermediada por processos de alteridade de gênero e de classe social nos romances. Judith Herz (2007, p. 138) afirma que a crença na aparente simplicidade de *Um Quarto com Vista*, considerado uma leve “comédia de costumes”, embaça questões complexas e imprevisíveis. Dentre essas questões, a autora sugere atenção sobre a função do sexo e dos gêneros na narrativa e sobre a relação entre desejo e narração na obra. Vale salientar que, como teremos a oportunidade de ver mais adiante, *Maurice* também teve sua “simplicidade” apontada por uma crítica pouco interessada em pensar sobre os problemas que a sexualidade, ou a contestação de se abordar na ficção apenas uma de suas variantes, trazem para o gênero literário quando pensamos e questionamos os termos impostos por aquilo que Judith Butler (2017) define como matriz heterossexual de poder. *Maurice*, apesar de um intervalo temporal entre escrita e publicação de mais de meio século, firma-se como importante realização ao desafiar, romper e ampliar paradigmas da tradição literária ocidental

---

<sup>3</sup> Também conhecido como *Bildungsroman*, o romance de formação é um tipo de narrativa que acompanha o processo de desenvolvimento e amadurecimento (físico, psicológico, moral ou estético) de um personagem.

sobre a temática da homossexualidade. A subversão de classe e de gênero que permeia o romance, por vezes “dimensionada” pela crítica como falha ou defeito de composição – reflexo de poderes institucionais e estruturais –, situa-o na linha de frente de demandas para renovar e abrir espaço para princípios verdadeiramente democráticos nas artes.

James Ivory, o diretor dos filmes, obteve grande êxito com *Uma Janela para o Amor* e *Maurice*, recebendo menções que ressaltavam a grande habilidade com que as narrativas fílmicas “recriavam” a Inglaterra do período eduardiano para as telas. É interessante ressaltar que as adaptações, que deram início à fase mais bem-sucedida da Merchant Ivory, transmutaram os romances de menor prestígio crítico de Forster no contexto inglês. O primeiro, por ser uma comédia leve e despreziosa, e o segundo, por sentimentalizar uma história homossexual. Tendo como base Nova York, e de filmar em três continentes, adaptando obras de diferentes literaturas nacionais, os filmes da Merchant Ivory passaram a ser vistos como tipicamente ingleses. Apesar da multinacionalidade do grupo (Ivory é norte-americano; o produtor Ismail Merchant, já falecido, era indiano; e a roteirista Ruth Jhabvala Praver, também falecida, era polonesa naturalizada americana), a grande projeção internacional das adaptações de Forster, potencializada pelo sucesso no mercado norte-americano, fez com que muitos os identificassem apenas com o cinema britânico.

A relação da Merchant Ivory com a literatura de Forster marcou um ciclo importante dos filmes *heritage*, bem como parâmetros de forma e conteúdo ainda operantes. Esses filmes foram frequentemente citados na crítica aos filmes *heritage*, mas pouco analisados como estudos de caso. Esse é talvez um dos efeitos da crítica negativa que os filmes *heritage* receberam. Até mesmo quando mencionados pela crítica feminista, responsável por oferecer uma leitura alternativa para as produções, os filmes de Ivory receberam poucas análises. Nosso estudo visa contribuir para a lacuna existente sobre essas produções.

Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2010) apresentam diferentes perspectivas para o estudo da adaptação com o objetivo de classificar a proximidade com o texto adaptado. Elas sugerem três tipos de abordagens: 1) transposição – a versão fílmica procura se aproximar ao máximo do texto literário; 2) comentário – o texto literário é voluntária ou involuntariamente alterado para atender às prerrogativas do diretor; 3) analogia – o filme, resultado de grande afastamento do texto literário, apresenta-se como obra completamente diferente (CARTMELL & WHELEHAN, 2010). Não obstante as escolhas necessárias que qualquer adaptação precisa realizar para compor uma narrativa visual dentro da média de duração de um longa-metragem (cerca de 2 horas), poderíamos dizer que as adaptações de Ivory aqui analisadas seriam



consideradas transposições, tendo por base apenas as três possibilidades destacadas pelas autoras. No entanto, enquanto filmes que se esforçam para se aproximar da literatura, destacamos também relações que extrapolam o vínculo com a fonte literária, e assim, recorreremos a uma leitura das relações intertextuais que identificamos nas produções.

A emancipação dos indivíduos de normas sociais que, por um lado, garantem a manutenção de privilégios, e de outro, limita seu poder de ação sobre o próprio desejo, é talvez o conflito central dos romances em análise. Diante disso, interessa-nos investigar as estratégias de composição utilizadas por James Ivory para adaptar esse aspecto nos filmes. Se o conservadorismo atribuído aos filmes *heritage* foi identificado com os cenários, locações, e figurinos exuberantes, como as narrativas fílmicas articulam a crítica social que presumimos nos romances, direcionada ao questionamento de uma ordem opressiva mantida por mecanismos que privilegiam um sexo, um gênero, uma raça e uma classe social, em detrimento de diversas categorias? Como produzir essas imagens no interior de um meio narrativo, o cinema, identificado como um importante veículo de reprodução de mecanismos de dominação?

Iniciamos nossa discussão com a apresentação e articulação de conceitos que serão explorados na análise dos romances e dos filmes. No capítulo 2, apresentamos uma breve introdução aos impasses da crítica sobre a posição de Forster na literatura inglesa. Essa dinâmica reaparece na apresentação do autor em nosso espaço literário. Também abordamos a mistura de gêneros que caracteriza a obra do autor e que possivelmente confunde a visão de realismo e modernismo como expressões estanques e incomunicáveis. Na sequência, discutimos a crítica sobre gênero e sexualidade a partir dos textos de Gayle Rubin (1984), Eve Sedgwick (1990) e Judith Butler (1990/2017), com o objetivo de conectar algumas das preocupações teóricas mais importantes da atualidade sobre o tema com a crítica social observada nos objetos de pesquisa. Dentro dessa discussão, abordamos brevemente afeto, alteridade e reconhecimento enquanto importantes elementos na produção de novos sujeitos políticos. Finalizamos com um panorama não exaustivo, apenas introdutório, sobre gênero, sexualidade e representação presentes na obra do romancista.

No capítulo 3, apresentamos a discussão sobre as relações entre literatura e cinema através da adaptação, com enfoque nos processos intertextuais, que extrapolam a relação entre texto de partida e sua transmutação, como proposto por Regina Schober (2013). Antes disso, nos detemos sobre uma das discussões mais recorrentes nos estudos da adaptação, que é a questão da “fidelidade” ao texto de partida. Percorreremos desde a visão que destaca a irreconciliabilidade

entre fidelidade e adaptação presentes em Stam (2000) e McFarlane (1996), a convenção identificada por Johnson (2017) nos estudos de adaptação que funciona para a manutenção do termo “fidelidade” através de sua rejeição, e revisitamos algumas formulações de Bazin (1948/2000), que reconhece tanto o paradigma da semelhança implícito na adaptação quanto da multiplicidade de configurações nas quais está inserida. Consideramos brevemente a perspectiva no cinema a partir da noção de focalização presente em Mieke Bal (1997), François Jost (2004) e Gaudreault e Jost (2009), importante para compreender as construções visuais de James Ivory e suas implicações para narrativas sobre emancipação sexual. Por fim, apresentamos a discussão crítica dedicada aos filmes *heritage* com base no debate que dividiu duas perspectivas de interpretação para as produções, presentes em Higson (2003) e Monk (2001, 2011). Destacamos a revisão e reformulação do valor cultural das produções a partir de leituras feministas e *queer*, que apresentam um gênero fílmico mais flexível (e em muitos casos, inovadores) do que supôs parte da crítica especializada.

O capítulo 4 contempla a análise do romance *Um Quarto com Vista* (1908) e da adaptação dirigida por James Ivory. Esse romance, assim como *Maurice*, que discutiremos no capítulo seguinte, se distingue dos outros que integram a obra do autor na resolução dos conflitos. Na primeira parte discutimos a representação de gênero, que instaura uma disputa entre produtores de imagens (observadores) e objetos (de desejo, de arte – implicadas em formas de dominação). “O homem como metáfora” explora modos distintos em que são apresentadas imagens masculinas, que figuram como representações de momentos históricos: Idade Média e Renascença. Em “Mulher e Representação”, o enfoque é a crítica da representação que tradicionalmente relega a mulher à posição de objeto ou inspiração e o investimento numa perspectiva que produz desejo através da objetificação das formas masculinas. Além disso, ressaltam-se representações femininas que desafiam, mesmo que veladamente, a ordem patriarcal.

A análise da adaptação aborda o jogo com as codificações de gênero que podem ser observadas desde as narrativas mais remotas até o cinema atual. Pidduck (1997) afirma que uma das características dos filmes de época ambientados no passado é o foco dessas narrativas na esfera feminina, limitada ao domínio privado, doméstico. O filme de Ivory se distingue por apresentar uma protagonista em movimento, em espaços externos, problematizando uma perspectiva feminina frente a signos masculinos. Além disso, a partir da perspectiva de personagens femininas, o filme apresenta uma crítica da dominação masculina e parece questionar sua manutenção. A adaptação de Ivory também apresenta imagens masculinas numa

posição que tradicionalmente é ocupada por imagens femininas: as formas do corpo do homem surgem em cenas de prazer visual. Entendemos que o filme de Ivory, com isso, comenta criticamente o prazer visual heterossexista que caracteriza o cinema com um contraponto, que abrange outras formas de desejo, como o feminino e o homoerótico. Outro ponto analisado no filme é a intertextualidade que abrange desde a pintura à literatura, um recorte que observamos ser responsável por ativar uma sensibilidade homoerótica e um imaginário de subversões das normas de gênero, seja através de referências a autores cuja obra trata desse tipo de enfrentamento ou cuja própria sexualidade, destoante da “heterossexualidade compulsória”, deflagra um questionamento das padronizações e dos limites impostos pela ordem patriarcal.

No capítulo 5, apresentamos a análise do romance *Maurice* (1913) e da adaptação homônima do diretor James Ivory, de 1987. Contextualizamos a recepção ao romance, com destaque para as dificuldades da crítica em compreender o investimento da narrativa num imaginário romântico e sentimental, frequentemente associado à experiência feminina, utilizado para tratar de experiências homossexuais. Em seguida, discutimos sobre a representação da homossexualidade na literatura delimitada por ficção LGBT. A análise do romance se concentra nos processos de alteridade que permeiam a narrativa, tendo por base o conceito de reconhecimento em Butler (2015). O romance enfatiza um entrelaçamento de hierarquias de classe e da homofobia. Assim, o reconhecimento da homossexualidade presume o enfrentamento da divisão social entre privilegiados e classe trabalhadora. O romance distingue as cenas de reconhecimento da homossexualidade entre uma que falha, no caso, para assegurar privilégios de classe, e outra que abre uma perspectiva de reconhecimento que desafia as normas vigentes, que punem a homossexualidade. A possibilidade de viver de acordo com as demandas pessoais acontece através de uma alteridade social: a relação entre Maurice e Alec Scudder, o guarda-caças da família de Clive Durham.

A adaptação de Ivory diferencia o encontro entre o protagonista e Clive daquele com Alec a partir de imagens distintas. O encontro entre Clive e Maurice é construído através de imagens tipicamente *heritage*. De acordo com a textualidade fílmica, essas imagens demarcam o domínio do desejo homossexual não realizado. Já nas imagens em que esse desejo se realiza, e que pressupõem a alteridade de classe, predomina aquilo que Richard Dyer (2002) classifica como *queer*, devido principalmente à tonalidade das cores empregadas, decorrente também dos espaços em que os amantes se realizam sexualmente. Também exploramos alguns intertextos que o filme apresenta, como a adaptação da condenação de Oscar Wilde, e outras imagens que ativam referências literárias que lidam com o tema do homoerotismo. O romance e a adaptação

se interceptam nos significados dados ao processo de reconhecimento enquanto alteridade de classe, que imbrica formas de opressões diversas num âmbito mais amplo de estruturas de dominação.

O estudo desenvolvido e aqui apresentado relaciona-se tanto com um interesse particular por narrativas literárias e fílmicas, e que se mesclam com diversas experiências, seja como leitor ou como espectador, bem como com a carreira de professor de língua inglesa e suas literaturas. A vivência discente e docente em sala de aula em alguns cursos de Letras demonstra que os recortes, as diferenças, o diálogo entre momentos históricos distintos e as recontextualizações culturais e semióticas que decorrem do processo de adaptação da literatura para o cinema, longe de enfraquecer a aprendizagem dos conteúdos didáticos, enriquece e aprofunda discussões pertinentes para grupos cada vez mais heterogêneos de indivíduos, além de favorecer abordagens que aproveitam a diversidade de saberes, de repertórios culturais e formas distintas de ler e de perceber o mundo.

## 2 LITERATURA, GÊNERO E SEXUALIDADE

Este capítulo apresenta a discussão de alguns conceitos que conectam a análise dos romances de E. M. Forster contemplados em nosso estudo, bem como das respectivas adaptações dirigidas por James Ivory. Nossa ideia é de que a crítica social em torno das categorias de gênero e sexo conduz as narrativas literárias, com problemáticas e recursos simbólicos variados, e também norteiam as adaptações, inseridas em uma tendência importante do cinema britânico, os filmes *heritage*. Partimos da apresentação de Forster e a conflituosa posição que ocupa na literatura inglesa – uma dinâmica que, de certo modo, se reflete na introdução do autor em nosso espaço literário. Em seguida, introduzimos nossa discussão crítica sobre gênero e sexualidade de modo a ligar algumas das principais preocupações teóricas da atualidade com a crítica social de Forster. Nesta seção, discorreremos brevemente sobre afeto, alteridade e reconhecimento enquanto importantes elementos na produção de novos sujeitos políticos. Finalizamos com um panorama introdutório sobre gênero, sexualidade e representação presentes na obra do romancista.

### 2.1 O LUGAR DE E. M. FORSTER NA LITERATURA INGLESA

Os romances de E. M. Forster tiveram uma segunda leva de traduções brasileiras na década passada, publicadas pela Editora Globo. Na década de 1980, as traduções da obra do autor no país distribuíram-se entre editoras diversas. Antes disso, consta a tradução de *Aspectos do Romance* (1969), também pela Globo, livro de crítica literária e que parece ser o título de Forster mais difundido em nosso espaço literário, a julgar pelas citações feitas em prefácios e outras notas de apresentação. As traduções mais recentes, apesar de não abarcarem toda a obra do autor, distinguem-se por apresentar um trabalho editorial mais coeso de introdução de Forster para o público nacional, com textos introdutórios que sintetizam os romances e apresentam brevemente algumas questões discutidas pela crítica sobre o autor no contexto inglês. Merece atenção um certo impasse entre reproduzir uma leitura que concebe Forster como um realista tardio, com base em Malcolm Bradbury (1989), e o esforço em valorizar autor e obra a partir de uma “proximidade com a modernidade”.

Luiz Ruffato (2006), em prefácio a *Um Quarto com Vista*, apresenta o livro do seguinte modo:

[...] uma narrativa tradicional, que nos remete aos melhores autores do século XIX. Portanto, a força de Forster o leitor deve buscar não na técnica novelística, mas no radicalismo de suas posições políticas, fruto talvez de sua identificação com o grupo de Bloomsbury, do qual fazia parte (RUFFATO, 2006, p. 11).

O texto de Ruffato repercute uma noção relativamente difundida, de que uma “narrativa tradicional”, que remete ao século XIX, e, portanto, infere-se, com características do realismo, não apresentaria uma técnica novelística que despertasse o interesse do leitor contemporâneo. Segundo o autor brasileiro, Forster desperta interesse pela posição política, um desdobramento da filiação ao famoso grupo de artistas e intelectuais como Virginia Woolf, Clive Bell, Lytton Strachey, Duncan Grant, Leonard Woolf, dentre outros, que movimentaram a cena cultural londrina no início do século passado e influenciaram bastante o modernismo na Inglaterra. Porém, se a atratividade de Forster depender dessa “identificação” com o grupo de Bloomsbury há grandes riscos do romancista decepcionar seus possíveis leitores, pois como veremos mais adiante no texto, Forster divergia bastante das ideias do Bloomsbury e suas reservas ocasionaram um afastamento que fazem dele uma figura periférica no grupo. De todo modo, a obra de Forster certamente oferece outros atrativos.

Ricardo Lísias (2005) investe em direção oposta na introdução de *Howards End*. O autor parte do texto de Bradbury para apresentar uma leitura oposta. Ao invés de semirrealista, como o crítico inglês o classifica, Forster estaria “perto da modernidade”, ou ainda, “em um tempo muito adiantado, identificando diversas de suas fraturas” (LÍSIAS, 2005, p. 19). Para chegar a essa conclusão, Lísias propõe perceber em Forster um esquema de escrita literária desenvolvido por “pressuposições estruturais”, observável a partir da leitura paralela dos romances e de *Aspectos do Romance* (1925), sem distingui-los em gêneros (ficção vs. crítica). Através desse procedimento, verifica-se a proximidade de Forster com a modernidade:

[...] a função do leitor em muitos aspectos equipara-se (se não, ao menos funciona de forma semelhante) à do autor. Se juntarmos essa proposição com aquela que já tínhamos apontado, a hipótese do objeto artístico como um aparelho que precisa funcionar, sem dúvida o autor de *Howards End* se enquadra, com mais ou menos justeza, no que se convencionou chamar de modernidade (LÍSIAS, 2005, p. 14).

Os argumentos de Lísias para apresentar Forster próximo à modernidade passam por uma breve consideração sobre o narrador em *Howards End*: “propenso a tomar partido”, que assemelha-se ao narrador de Machado de Assis, “escritor sem dúvida superior, mas cuja semelhança é outro argumento para a modernidade de E. M. Forster” (LÍSIAS, 2005, p. 17).

Lísias evita recorrer ao termo modernismo e, em vez disso, fala em modernidade. Desse modo, coloca a distância a estética realista do que seria a moderna, um ponto de vista problemático, visto que no contexto inglês, o romance moderno e o realismo são termos historicamente imbricados. Ademais, na transição de um período literário para outro, mesmo que ruptura e negação do legado anterior apareçam como as características mais evidentes, há de se observar também os contatos, os atritos, as interpenetrações e hibridizações, que são melhor observados mediante uma visão de *continuum* sobre a história literária ao invés de reeditar controvérsias como aquela entre antigos e modernos.

Vale observar que esse jogo de forças em torno de uma proximidade com o realismo ou com o modernismo, de modo a conferir prestígio ou descrédito a Forster, é oriundo da crítica inglesa (BRADBURY, 1989; LAGO, 2008). Nos prefácios das traduções brasileiras, tal impasse encontra ecos que funcionam bem para apresentar o autor inserido nas dificuldades que a crítica engendra para si mesma ao tipificar, criar categorias que, se por um lado lhe facilitam o trabalho pelo poder de síntese, por outro dificultam o tratamento de autores e obras que escapam aos atributos de um movimento ou estética literários, devido, dentre outros fatores, às hibridizações estéticas, à reflexão sobre a dimensão política das artes no início do século XX, e a visões e atitudes díspares quanto aos procedimentos modernistas para as principais figuras da época, o que tende a contrariar uma consideração do modernismo como um movimento monolítico.

Associações ao realismo ou modernismo para conferir importância a autores e obras é um expediente comum e que varia de acordo com as circunstâncias. Durante o auge do realismo, por exemplo, identificar idiosincrasias e não pertença de um autor a tal estética resultava de uma atitude crítica negativa, análoga a que no presente dissocia um autor dos primórdios do modernismo da estética que então se estabelecia. George Eliot (1819-1880) e Henry James (1843-1916), dois dos mais representativos autores da escola realista em língua inglesa, opunham-se fortemente em conceder a Charles Dickens (1812-1870) a alcunha de realista (MULLAN, 2014). Apesar da diversidade de tratamentos do que seriam as principais características do realismo manipuladas por Dickens, Eliot identifica falhas aos princípios estéticos que defendia, como “a psicologia” conferida a personagens de classe social baixa. Causava estranhamento a representação de crianças, operários ou artesões pobres e ao mesmo tempo virtuosos. Parecia difícil manter qualquer verossimilhança através de personagens que, mesmo vivendo em miséria e sofrendo os mais diversos abusos, conseguissem ainda assim apresentar grandes virtudes. De acordo com John Mullan (2014), Dickens precisou se

posicionar e se defender em prefácios diante das reações acaloradas da crítica pela aparente complacência que demonstrava no tratamento de criminosos e prostitutas na ficção.

Charlotte Brontë (1816-1855), outra autora vitoriana que dificultaria uma adequação aos princípios realistas, despertou outra visão de seus pares. Em seus romances, a pretensão de apresentar relatos seguindo parâmetros de precisão e detalhes é desarticulada pela narração altamente subjetiva de suas protagonistas. Observa-se em Brontë uma mescla de elementos realistas, sobrenaturais, e de fantasia. Essas características, porém, não impediram que público e crítica a associassem ao realismo (MULLAN, 2014). Fica nítido, portanto, que no período em que o realismo estava em voga enquanto movimento estético, associar autores a sua estética e princípios era um modo de conferir prestígio e reconhecimento. Curiosamente, a não correspondência entre os paradigmas realistas a determinado autor não era fator determinante para defini-lo como realista ou não. A recepção a Dickens e Brontë sinaliza que suas abordagens sobre os limites da moral vitoriana foram determinantes para o crédito de realista.

Com a ascensão do modernismo como estética dominante na literatura do século XX (no sentido de estabelecer parâmetros para sua própria subversão, no caso, o pós-modernismo), permanece a tendência a conferir reconhecimento e importância a autores e obras a partir de uma aproximação ou afiliação com o movimento em voga. Uma atitude que geralmente vem acompanhada da redução daquele momento, ou movimento estético-literário, a apenas um ou poucos elementos de um conjunto vasto, diverso e rico de características (formado tanto por rupturas quanto por continuidades). Essa perspectiva procura hierarquizar autores mediante características muito simplificadas. Além disso, não se pode deixar de citar a ação de fatores ideológicos ou valores morais nos processos de agrupamentos, listas, escolas, e movimentos, observáveis, por exemplo, na acolhida de Brontë como realista e na recusa deste reconhecimento a Dickens.

No caso de Forster, como demonstra David Medalie (2002, p. 192), seu lugar nas margens do modernismo deve-se em grande medida à sua não conformidade com o “setor mais viril do modernismo”, ou “os homens de 1914”, grupo privilegiado pela posteridade como o “padrão” do movimento, pela estridência com que proclamava os novos rumos da arte. Além de Forster, Lytton Strachey (1880-1932) e muitas escritoras modernistas foram por muito tempo ignorados. Somente a partir de reavaliações recentes por parte da crítica, que resultaram em redefinições para o modernismo na Inglaterra e na ampliação do “cânone” modernista, foi que esses autores tiveram suas contribuições melhor analisadas. Fato que serviu para uma percepção mais complexa sobre o período. David Medalie (2002, 2007), a propósito, oferece um panorama mais



detalhado sobre as especificidades de Forster em meio às mudanças na literatura do início do século passado, e é a partir dele que apresentamos a seguir as especificidades do realismo alcançado pelo romancista, a crescente insuficiência da “técnica” realista hibridizada com o romantismo e a transição desta para o modernismo.

David Medalie (2007) sugere a reavaliação dos valores atribuídos a E. M. Forster como forma de aproveitar melhor as idiossincrasias, ironias e paradoxos presentes nos textos literários e críticos do romancista. Essa sugestão decorre de uma imagem do autor que, estabelecida pela crítica de modo a destacá-lo como uma mente lúcida e privilegiada, capaz de raciocinar com clareza em tempos de fanatismo reacionário e obscurantismo (início do século XX), resultaram em “ênfases equivocadas” e oportunidades perdidas de analisar a obra de Forster a partir de uma visão mais ampla.

Tal perspectiva, se reconhecida, deveria levar em conta que Forster oferece uma crítica contundente do liberal humanismo contemporâneo, problematiza a situação de impasse (e ineficiência) de liberais e humanistas em grande parte de sua ficção, e também leva em conta a importância dada pelo autor ao “invisível”, aos elementos elegíacos de sua escrita e seus significados. Em vista disso, Medalie (2007) considera que a crítica negligenciou elementos modernistas de Forster. O crítico problematiza e discorre sobre esses aspectos, resultantes da posição de Forster quanto à modernidade: a ação individual e as relações humanas precisam ser contextualizadas em relação às imperfeições da sociedade, num mundo cada vez mais distante “das condições ideais” de vida em comum. Nesse sentido, o pensamento de Walter Benjamin (2012) sobre a transformação das narrativas na modernidade é bem próximo ao do romancista inglês. Em *O Narrador*, Benjamin tece considerações sobre o romance de formação (*Bildungsroman*), gênero comum aos romances de Forster enfocados em nosso estudo, e argumenta:

Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, a insuficiência torna-se acontecimento (BENJAMIN, 2012, p. 218).

A insuficiência a que se refere Benjamin, resultante da tentativa de integrar demandas individuais e coletivas na forma romanesca, é um dos elementos mais explorados pela ficção de Forster. Através dela o romancista precocemente aborda um dos maiores impasses contemporâneos: o desafio de unir forças (a partir de um conjunto fragmentado, confuso e

antagônico de sujeitos) para fazer frente às opressões necessárias para a manutenção do capitalismo e do patriarcado.

Forster participou do grupo de intelectuais e artistas de Bloomsbury, mas manteve certo distanciamento. O grupo, lembrado pelo enfrentamento das convenções sociais vitorianas, pela agitação cultural em prol do modernismo, e pelo iconoclasmo, defendia posicionamentos em relação à arte que Forster não acreditava. De acordo com Medalie (2007), o grupo debatia questões sobre religião, moralidade e conduta ética, tendo por princípio as liberdades individuais e intelectuais. As ideias do filósofo G. E Moore (1873-1958) nortearam o despertar intelectual dos artistas. Um exemplo é sua definição do “Bom” como algo com valor intrínseco, que é sempre verdadeiro, sendo, portanto, bom mesmo que exista em total isolamento. O Bom enquanto valor a ser buscado para uma vida melhor, na perspectiva de Moore (1903), não procederia da moralidade convencional, mas por meio de “fenômenos seguramente seculares e não idealistas”: os prazeres das relações humanas e a satisfação despertada por coisas belas (MEDALIE, 2007, p. 36). Esses fenômenos, que Moore denomina também como “coisas valiosas”, seriam o objetivo final da ação humana e critério único para o avanço social. Essa orientação intelectual, que guiava o Bloomsbury, aparece na obra de Forster, porém, problematizada por uma espécie de descrença na viabilidade de execução destes valores e ideias na modernidade.

De acordo com Medalie (2007), Forster acreditava no valor da arte, mas seu entusiasmo era “qualificado”, no sentido de colocar ressalvas ao entusiasmo e superioridade defendidos pelo Esteticismo (Arte pela Arte). Ele rejeitava a tendência a dissociar a arte da experiência de mundo: “Muitas coisas importam além da arte... O homem vive e deveria viver num mundo complexo, repleto de demandas conflituosas, e se as simplificarmos no plano estético, ele se tornaria estéril”<sup>4</sup> (FORSTER, 1976, p. 102).

As relações humanas enquanto *ethos* encontra poucos exemplos de realização na obra de Forster. Lucy e George em *Um Quarto com Vista* (1908) e Maurice e Alec em *Maurice* (1913) representam raras exceções. E além disso, essas relações, de acordo com Medalie (2007, p. 36) não representam “pontos de chegada, mas de partida”. O mais comum é que essas relações (encontros) resultem em frustração como em *Where Angels Fear to Tread*, *A Mais Longa Jornada*, *Howards End*, e *Uma Passagem para a Índia*. A tendência à frustração nas relações

---

<sup>4</sup> many things besides art matter... Man lives and ought to live in a complex world, full of conflicting claims, and if we simplified them down into the aesthetic he would be sterilized (FORSTER, 1976, p. 102).

Obs.: Ao longo do trabalho, as traduções de trechos de textos críticos e teóricos, com as respectivas notas de rodapé no inglês, são de nossa autoria.

resulta da conjuntura conflituosa e de reivindicações divergentes dos personagens. Boas intenções não são suficientes (nem úteis e válidas em si mesmas), elas precisam ser compreendidas em relação à contingência. (MEDALIE, 2007). Desse modo, Forster contextualiza a busca pelo “Bom” apresentando-a mediante as circunstâncias, falhas e injustiças da sociedade.

A imagem de Forster como defensor de valores liberais passa a ser elaborada a partir de seus ensaios, bastante difundidos na época, que advertiam sobre a ameaça às liberdades. Os textos foram lidos à luz da ascensão e crescente ameaça do nazismo, quando a possibilidade de a Alemanha vencer a guerra parecia concreta. Medalie (2007) lembra que as preocupações de Forster em relação ao liberalismo datam de décadas anteriores à Primeira Guerra, e estão presentes em sua ficção. *Howards End* (1910) pode ser compreendido através de uma ponderação sobre o Novo Liberalismo, que tentaria interpelar o liberalismo em declínio, contemporâneo de Forster. Esse novo liberalismo procurava se revigorar com uma ênfase em aspectos sociais relacionados à identidade e à responsabilidade social. Assim, através desse romance, Forster considera a agenda liberal (firmada na esperança de uma sociedade orgânica) no interior de uma sociedade cada vez mais fragmentada e dividida (MEDALIE, 2007). Em *Howards End*, além do mais, especula-se sobre o valor e eficácia da cultura como força democrática. Essa crença tinha em Matthew Arnold<sup>5</sup>, poeta e crítico influente, um de seus principais defensores. Forster, porém, a contradiz através das tentativas frustradas e atrapalhadas das irmãs Schlegel em ajudar Leonard Bast. A relação entre os personagens, separados pela diferença de classe, coloca em evidência que a cultura pode também endossar e reforçar disparidades e privilégios, atuando como força excludente.

### **2.1.1 Forster e a mistura de gêneros nos primórdios do modernismo**

Uma das tendências mais importantes da literatura inglesa, o realismo como técnica narrativa e como movimento são expressões que se confundem com o advento e desenvolvimento do gênero romanesco naquele contexto cultural. Ian Watt (2000), em seu estudo sobre o surgimento e ascensão do romance em solo inglês, descreve a trajetória a partir de autores do século XVIII, como Daniel Defoe (1660-1731), Samuel Richardson (1689-1761),

---

<sup>5</sup> Em *Culture and Anarchy* (1960), Maththew Arnold defende que o conhecimento sobre a cultura teria como resultado avanços sociais, como libertar os indivíduos de relações opressivas, como aquelas mantidas por hierarquias de classe, além de favorecer mudanças de hábitos e práticas rígidas em favor de outros, mais livres e vitais.

e Henry Fielding (1707-1754), enfocando o princípio realista como um relato autêntico da experiência humana. A “autenticidade” do relato seria medida através da exposição de detalhes, bem como da acuidade com que os personagens seriam representados (de acordo com particularidades temporais e espaciais) e um amplo recurso à linguagem referencial, então pouco utilizada em outras formas literárias. Entre a novidade representada pelo romance do século XVIII e o movimento artístico-literário do século seguinte, interpõe-se o Romantismo (1798-1837), consagrado como verdadeira revolução artística e cujos efeitos ainda estariam presentes entre nós. O realismo na Inglaterra, cujas premissas, inicialmente, acompanhavam o movimento em vigor na França, é resumido por Lilian Furst (1992) do seguinte modo:

Como movimento artístico, o realismo é produto e expressão das disposições de seu tempo: uma propagada epistemologia racionalista que dava as costas para as fantasias do Romantismo e que tomava forma com os impactos das mudanças políticas e sociais, bem como dos avanços científicos e industriais da época<sup>6</sup> (FURST, 1992, p. 1).

Dentre as mudanças políticas e sociais supracitadas, é importante ressaltar o acúmulo de riquezas oriundo tanto da industrialização interna do país – que provocou profundas mudanças sociais: uma sociedade de classes e urbana – quanto dos avanços do império britânico ao redor do globo, elevando o país à nação “mais rica e tecnologicamente avançada” do período (CARTER & McRAE, 2005, p. 224).

Duas publicações sintetizam muito bem as mudanças mencionadas por Furst (1992). A *origem das Espécies* (1859), de Charles Darwin, pode ser vista como um golpe na autoestima britânica, uma vez que, num período em que a crença religiosa ainda era um elemento importante de controle social (Era Vitoriana), Darwin demonstra que acaso e necessidade foram fatores determinantes para o surgimento da vida e sobrevivência das espécies na terra. Além disso, também demonstrou que as espécies (humanos inclusos) se desenvolveram a partir de formas simples de vida. Esses achados contribuíram para minar e enfraquecer valores morais e religiosos então vigentes, cuja reverberação pode ser sentida, por exemplo, nos posicionamentos e crenças do grupo de Bloomsbury, algumas décadas mais tarde.

---

<sup>6</sup> As an artistic movement realism is the product and expression of the dominant mood of its time: a pervasive rationalist epistemology that turned its back on the fantasies of Romanticism and was shaped instead by the impact of the political and social changes as well as the scientific and industrial advances of its day. (FURST, 1992, p. 1).

*Das Kapital* (1867), de Karl Marx, publicado na Inglaterra, registra as transformações geradas pela Revolução Industrial. Marx apresenta uma crítica ao sistema capitalista, cuja organização, centrada na concentração de riquezas e poder nas mãos de poucos e na exploração de trabalhadores, era fortemente sentida no período vitoriano. O livro possibilitou uma nova conscientização sobre as divisões de classe, seus efeitos, os meios de produção e a exploração da classe trabalhadora. Essa perspectiva afetou bastante escritores e intelectuais ao final do século XIX, inspirando um subgênero da ficção realista, o romance sobre a condição da Inglaterra, que encontra em Dickens e Elizabeth Gaskell (1810-1865) dois de seus maiores representantes.

A literatura inglesa do início do século XX é analisada por Richard Ellmann (1991) por meio do termo “literatura eduardiana”, de modo a delimitar o fim da era vitoriana e o nascimento da literatura moderna. Como se vê, a crítica inglesa divide períodos diversos de sua literatura com base em reinados que marcaram diferentes momentos históricos do país. Ellmann observa “laços comuns” entre escritores ainda na juventude na primeira década do século passado e de gerações mais velhas, como D. H. Lawrence, James Joyce, Joseph Conrad, Virginia Woolf, E. M. Forster, Henry James, John Galsworthy, George Bernard Shaw, Ezra Pound, dentre outros. Os autores citados por Ellmann são oriundos de literaturas nacionais diversas. O secularismo seria a principal característica desse período, expresso, porém, através de metáforas religiosas:

Os eduardianos estavam procurando maneiras de expressar a ideia de que podemos ser religiosos em relação à própria vida, e adotaram naturalmente metáforas oferecidas pela religião que mais conheciam. A palavra em maiúscula para os eduardianos não é “Deus”, e sim “Vida” (ELLMANN, 1991, p. 177).

Nesse importante momento de transição, percebe-se uma tendência entre diversos escritores em misturar elementos realistas com elementos românticos, conhecida como Realismo romântico. Segundo Medalie (2002), Forster demonstra grande receptividade a textos que experimentam misturar diferentes “gêneros”, que hibridizam ou abrem espaço para a coexistência de diferentes modos de escrita. Na época em que o romancista produziu sua obra, o realismo era a grande influência, tão arraigado na ficção que afastamentos ou desvios tendiam a causar resistência por parte do leitor. Medalie cita uma apreciação do próprio Forster acerca de Tchekhov para descrever o realismo romântico: no texto do autor russo, nada que não aconteça no cotidiano ocorre em seu universo criativo. Porém, os acontecimentos se dão através de um arranjo que desloca a experiência do mundo cotidiano para o poético, de modo a

exemplificar a “união do realista com o poeta” (MEDALIE, 2002, p. 69). O lado realista concentra-se nos modos e convenções sociais, enquanto o poético se preocupa com a revelação do lado oculto e intangível da existência.

A importância da fusão entre os elementos realistas e românticos foi resumida pelo crítico C. F. G. Masterman (1908), numa resenha de *Um Quarto com Vista*. Segundo ele, se houvesse apenas os elementos realistas, o romance não passaria de uma excelente sátira de costumes e convenções. No caso do privilégio absoluto de elementos românticos (revelação do lado oculto da vida), o livro seria um exemplar místico, intangível e ilusório. A fusão dos elementos, entretanto, torna o romance de Forster ao mesmo tempo “cômico e impressionante, forte e emotivo” (MEDALIE, 2002, p. 70). Uma das expressões mais características do recurso à dimensão romântica em Forster seria o “momento eterno”, instante em que se verifica na narrativa uma aspiração por “viver o belo”, uma experiência que Forster acredita se apresentar cada vez mais fragmentada na modernidade.

Em certa medida, imagens de revelação do maravilhoso que inesperadamente brota do familiar, de experiências com o lado oculto e transcendente da existência a partir do contato com o ordinário, terreno e físico, relaciona-se com o que Richard Ellman chama de “religião secular” característica do período eduardiano. Essas imagens e experiências apresentam-se, em grande parte, por meio de coincidências desconcertantes e do milagre básico então bastante explorado: a “súbita alteração do eu” (ELLMANN, 1991, p. 178).

A tradição estabelecida pelo realismo dos primórdios do romance inglês, que revestia o herói com poder de ação capaz de superar as limitações de seu contexto social, é enriquecida com imagens de idílio e fuga (saídas de emergência), as quais Forster recorre tanto em *Um Quarto com Vista* quanto em *Maurice*. Nesses romances, de acordo com Medalie (2002), Forster recorre a elementos realistas quando se depara com falhas no nível romântico, e, ainda mais comum, ao chegar nas encruzilhadas comuns ao modo realista, dispõe a narrativa de consolações românticas.

Elementos do realismo romântico são identificáveis em toda a obra de Forster, porém, aparecem acentuados nos primeiros romances e gradativamente vão enfraquecendo e até mesmo sendo questionados no interior da própria obra. *Howards End* (1910) e *Passagem para a Índia* (1924) são romances em que Forster parece reconhecer o esgotamento da técnica realista, mesmo a hibridizada com o romântico, para abordar o contexto novo, impreciso e fragmentado do século XX. A partir de *A Mais Longa Jornada* (1907), já é possível observar um tratamento diferenciado das convenções realistas. Nesse romance, Forster enfatiza certo

incômodo com tais convenções, bem como tece paralelos entre a pressão, opressão e expectativas geralmente frustrantes que caracterizaria o gênero romanesco e aquelas então vivenciadas na vida em comum.

O realismo romântico, que havia funcionado para fundir elementos divergentes e conflitantes da experiência, cada vez mais parecia insuficiente diante das rápidas mudanças nas condições de vida moderna. Medalie (2002, p. 84) identifica na escrita tardia de Forster o emprego cada vez mais acentuado de ideias e técnicas simbolistas, apresentando uma narrativa mais afeita a significados implícitos, transições de difícil conexão, recuo em referenciar o mundo “real”, ou apreendê-lo por linhas obscuras e ambíguas, conseqüentemente cada vez mais distanciando-se das técnicas realistas.

## 2.2 QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE

Temas envoltos ou em torno de questões da sexualidade permeiam a literatura desde os primórdios, mesmo que sexualidade seja um conceito relativamente recente. Joseph Bristow (1997/2001) apresenta o termo ressaltando a lacuna sempre presente entre a experiência erótica e a categoria utilizada para sua expressão, pois, acompanhando o pensamento de Jeffrey Weeks, ele compreende sexualidade como “unidade ficcional”, “historicamente contingente, vindo à tona em um momento em que uma atenção detalhada prestou-se para classificar, determinar, e até mesmo produzir desejos sexuais variados”<sup>7</sup> (BRISTOW, 2001, p. 5). O termo aparece numa área do conhecimento também recente, a sexologia, que surgiu no final do século XIX com o fim de investigar as identidades sexuais (bissexual, homossexual, heterossexual, e variações) e práticas decorrentes do desejo sexual (fetichismo, sadismo, masoquismo, dentre várias), subsistindo por décadas à forte tendência para patologizar desejos e práticas que escapassem aos rígidos códigos de conduta vitorianos. Neste período, ao passo em que surgem múltiplas “perversões”, o casal heterossexual, sob o escrutínio rigoroso da moral vitoriana, passou a ser a norma a regular a sexualidade (FOUCAULT, 1978, p. 38).

Estudos como *Sexual Inversion* (1897), de Havelock Ellis e John Symonds, tiveram o papel de revelar um tipo de desejo que colocava em debate a ideia de que o ato sexual teria como finalidade única a procriação, e como argumenta Bristow (2001), apresentavam

---

<sup>7</sup> [...] the term sexuality is historically contingent, coming to prominence at a time when detailed attention was increasingly turned to classifying, determining and even producing assorted sexual desires. (BRISTOW, 2001, p. 5).

descobertas que setores conservadores da sociedade moderna se recusavam a conhecer. É curioso o surgimento de textos como esse no contexto britânico, pois era relativamente recente a criminalização de atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo, lei que passou a vigorar em 1885 através do *Criminal Law Amendment Act*, que teve em Oscar Wilde um de seus réus ilustres. Tanto o livro de Ellis e Symonds, de tendência liberal, quanto diversos outros que acentuavam a visão conservadora da época sobre sexo, foram banidos por simplesmente levantar a discussão em torno do tema.

Durante a vigência dos códigos morais vitorianos no século XIX, caracterizados pela rigidez e hipocrisia, a sexologia, sob a influência de diversos campos do saber, inicia a produção de crenças ancoradas em noções essencialistas. Tem início, segundo Jeffrey Weeks (2000, p. 46), uma “configuração de poder que exige classificar uma pessoa pela definição de sua verdadeira identidade”. Dentro dessa nova configuração, a sexualidade passa a exercer um papel fundamental para o controle dos indivíduos. Weeks percorre as análises de Foucault sobre o biopoder e destaca que o controle comportamental da população concentrou-se em quatro unidades: “a sexualidade das mulheres; a sexualidade das crianças; o controle procriativo; e a demarcação de perversões sexuais como problemas de patologia individual”, tendo como resultado o surgimento de quatro figuras submetidas à observação e ao controle: “a mulher histórica; a criança masturbadora; o casal que utiliza formas artificiais de controle de natalidade; e o pervertido, especialmente o homossexual” (WEEKS, 2000, p. 47). Como desdobramento de processos sociais e históricos, portanto, a aceitação de alguns grupos de indivíduos e a marginalização e perseguição de outros passaram a ser objeto de análises que percebem a sexualidade como construto cultural.

O acirramento entre a disseminação e a interdição dos discursos relacionados ao sexo, para Michel Foucault (1978), não passa de uma estratégia para transformar e estabelecer o sexo como discurso, incitando-o de modo a implantar, enquanto discurso, sexualidades polimórficas, heterogêneas. Foucault refuta a hipótese repressiva, de que a discussão sobre o sexo seria silenciada pelos dispositivos de poder, e identifica na realidade o engajamento do sexo como um dos modos de atuação do poder na sociedade. Nesse contexto, o filósofo francês vislumbra o nascimento de uma nova “espécie”, o homossexual. Se havia antes formas de criminalizar o ato sexual entre pessoas do mesmo sexo, é somente no século XIX que esse tipo de infração passa a categorizar os sujeitos envolvidos como homossexual, “um personagem, um passado, um caso histórico, e uma infância, além de ser um tipo de vida, um forma, com uma anatomia indiscreta e possivelmente uma fisiologia misteriosa. Toda a sua composição diz respeito à sua



sexualidade”<sup>8</sup> (FOUCAULT, 1978, p. 43). Articula-se, portanto, séries relacionais que se embarçam e se confundem, por exemplo, entre o que é íntimo e o que é social no campo das representações. O caso de Forster ter na própria sexualidade um elemento de reviravolta para a interpretação de sua obra ilustra bem tal articulação.

Apesar de haver uma série de trabalhos importantes, que bem situaram a distinção entre sexualidade e gênero, tendo o primeiro campo absorvido discussões em torno da homossexualidade, e da opressão que a acompanha na forma da homofobia, Eve Sedgwick (1990, p. 27) afirma que sexo, gênero e sexualidade permanecem como termos escorregadios devido à relação que mantêm entre si. Acompanhando os desdobramentos das visões sobre sexo e gênero para a discussão teórica, Sedgwick (1990) parte de alguns pressupostos, como o que marcaria o sexo em torno das diferenças biológicas (formação genital, disposição de gordura corporal, distribuição de pelos no corpo, funções hormonais, e capacidade reprodutiva) que distinguem membros da espécie humana entre os que apresentam pares de cromossomos XX daqueles que apresentam XY, ao passo que gênero seria um modo mais elaborado de separar dicotomicamente as identidades e comportamentos masculinos e femininos, com base em convenções culturais, mutáveis e variáveis, altamente relacional (o feminino seria definido primariamente em relação ao masculino), e estaria irremediavelmente atrelado ao histórico de poder entre os gêneros (SEDGWICK, 1990, p. 28).

Não obstante a aparente simplicidade dessas distinções, a autora afirma que os termos apresentam um histórico de usos que indicam sobreposições entre si, levando alguns a pensar em questões do sexo, ou da sexualidade, a partir de mapeamentos definidos pelo pensamento feminista, na distinção que essa perspectiva da crítica faz entre sexo e gênero. Na contramão deste pensamento, Sedgwick (1990) acredita que a sexualidade, mais do que o gênero, orienta uma compreensão sobre aspectos relacionais, sociais e simbólicos, de construção, e de representação do espaço em que o sistema sexo/gênero se situa. Segundo Sedgwick, a prioridade pelo trato com a sexualidade deve-se ao fato de que ela:

permeia todo o mapa conceitual da experiência e registra menos a solução de um problema do que uma escolha necessária de paradigmas analíticos [...] é verdadeiro para algumas instituições e visões correntes que sexo/sexualidade tende a representar um quadro completo de posições entre o mais íntimo e o mais social, o mais predeterminado e o mais aleatório, o mais fisicamente enraizado e o mais

---

<sup>8</sup> The nineteenth-century homosexual became a personage, a past, a case history, and a childhood, in addition to being a type of life, a life form, and a morphology, with an indiscreet anatomy and possibly a mysterious physiology. Nothing that went into his total composition was unaffected by his sexuality. (FOUCAULT, 1978, p. 43).

simbolicamente inculcado, o mais inato e o mais adquirido, o mais autônomo e o mais relacional traços do ser<sup>9</sup> (SEDGWICK, 1990, p. 29).

A autora acompanha a indicação de Gayle Rubin (1984) sobre a necessidade de se distinguir sexo de gênero, do mesmo modo que gênero de classe, ou que classe e raça são diferenciadas, os quais, apesar de enredados, não são a mesma coisa. Rubin propõe uma teoria do sexo que identifique, descreva, explique e denuncie o que chama de injustiça erótica e opressão sexual (RUBIN, 1984, p. 149). Para isso, torna-se necessária a análise da sexualidade como é vivenciada em sociedade e articulada pela história. As dificuldades para essa análise, segundo Rubin, foram sedimentadas pela tradição cristã, que sempre considerou práticas sexuais como forças negativas e destrutivas, principalmente quando retiradas dos contextos do casamento, da reprodução, e da experiência amorosa (RUBIN, 1984, p. 150). Rubin e Sedgwick consideram que o pensamento feminista tratava a sexualidade como um desdobramento de questões de gênero. Rubin cita como exemplo desta perspectiva, o entendimento, por parte da chamada “ideologia lésbica”, de que a opressão vivida por lésbicas poderia ser expressa nos termos do jugo que oprime as mulheres, quando na realidade as lésbicas seriam alvo dos mesmos vetores de opressão que marginalizam, apagam e comumente aniquilam gays, sadomasoquistas, travestis, e prostitutas (RUBIN, 1984, p. 170). O pensamento feminista, de suma importância para a crítica da opressão de gênero, precisaria, segundo Rubin, reconhecer as dimensões políticas da vida erótica.

A discussão sobre a sexualidade em Foucault (1978) coloca em evidência o modo como os códigos e as identidades atuam em meio aos mecanismos de poder vigentes. Essa análise tem sido aproveitada, desdobrada e expandida em explorações críticas em diversas áreas, como os estudos culturais, de gênero, e *queer*, entre outros variados trânsitos teóricos e interdisciplinares. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985/2010), estudo de Eve Sedgwick, por exemplo, propõe analisar um período da cultura inglesa, através de sua literatura, entre a metade do século XVIII e a metade do século seguinte, por perceber naquele momento mudanças na estrutura das relações entre os homens, sejam relações de amizade, aprendizagem, rivalidade, de direito legal, ou hetero e homossexual, intrinsecamente relacionadas a mudanças nas relações de classe. Sedgwick (1985) resume, em sua introdução,

---

<sup>9</sup> [...] To note that, according to these findings, *something* legitimately called sex or sexuality is all over experiential and conceptual map is to record a problem less resolvable than a necessary choice of analytic paradigms [...] true to quite a range of contemporary worldviews and institutions to find that sex/sexuality *does* tend to represent the full spectrum of positions between the most intimate and the most social, the most predetermined and the most aleatory, the most physically rooted and the most symbolically infused, the most innate and the most learned, the most autonomous and the most relational traits of being. (SEDGWICK, 1990, p. 29).

o entretimento de relações de família, gênero, idade, classe e raça na instituição da sociedade patriarcal, “obrigatoriamente heterossexual” e homofóbica, características que não poderiam ser alteradas sem que as estruturas econômica e política também sejam transformadas (SEDGWICK, 2010, p. 2469). Essa característica conduz à dicotomia entre homosociabilidade e homossexualidade entre os homens, ao passo que entre as mulheres os termos tendem para uma relação de contiguidade. Assim, entre mulheres, o cuidado com seus interesses geralmente não resvala quando se considera indivíduos que expressam desejo pelo mesmo sexo, como acontece entre homens.

Sedgwick argumenta que a solidariedade masculina, os interesses em comum, ou aspecto homosocial, que fundamenta o patriarcado, opõe-se ao desejo homossexual, uma vez que o casamento heterossexual caracteriza a instituição. Decorre disso, como observa Gayle Rubin, citada por Sedgwick, que a opressão de homossexuais é gerada pelos mesmos mecanismos que oprimem as mulheres.

Na introdução de *Literature and Gender* (1996), Lisbeth Goodman, uma das autoras e editora do volume, parte da definição dos termos presentes no título. Enquanto literatura é colocada como a “prioridade” do volume, mas brevemente resumida como “conjunto de escrita criativa (poesia, prosa de ficção e drama)”, o termo gênero é contemplado com mais nuances:

Gênero se refere a formas de ver e representar pessoas e situações com base na diferença sexual. Em contraste, “sexo” é uma categoria biológica: fêmea ou macho. O termo sexualidade refere-se ao domínio da experiência e desejo sexuais – às vezes diz respeito à orientação sexual (como heterossexual, bissexual ou homossexual). Gênero é uma categoria social ou cultural influenciada por estereótipos acerca do comportamento de mulheres e homens existente em nossas atitudes e crenças. Alguns dizem que essas crenças são produzidas ou construídas culturalmente<sup>10</sup> (GOODMAN, 1996, p. 1).

O ponto de partida de Goodman é interessante por citar algumas premissas que são o foco de uma das discussões mais instigantes sobre identidades de gênero e sexuais, levantada por Judith Butler (1990/2017). Butler põe à prova a distinção entre sexo (categoria biológica) e gênero (categoria cultural) demonstrando como a ciência e outras áreas do conhecimento disponibilizam categorias problemáticas e redutoras, justamente por estarem implicadas numa matriz heterossexual de pensamento, interessada na manutenção de poder estrutural. A autora

---

<sup>10</sup> Gender refers to ways of seeing and representing people and situations based on sex difference. By contrast, sex is a biological category: female or male. The term sexuality refers to the realm of sexual experience and desire – sometimes it refers to a person’s sexual orientation (as heterossexual, bissexual or homossexual). Gender is a social or cultural category influenced by stereotypes about female and male behavior that exist in our attitudes and beliefs. Such beliefs are often said to be culturally produced or constructed (GOODMAN, 1996, p. 1).

inicia com o questionamento da noção de sujeito abordada pela teoria feminista. Tal perspectiva crítica havia tratado de categorias como “mulher” e “patriarcado”, em busca de mudanças na representação política de indivíduos que dividiam experiências comuns de subjugação (mulheres), como se fossem termos estáveis, universais. A insuficiência de uma noção estável deve-se às interseções que as categorias em questão mantêm “com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidade discursivamente constituídas” (BUTLER, 2017, p. 21). Além dessa perspectiva tender a “colonizar” e se apropriar de culturas não ocidentais, ela reflete e corrobora a estrutura de poder que a princípio parecia questionar. Ao conceber a possibilidade de definição do que seria uma mulher (sujeito do feminismo) a teoria feminista endossa uma noção de identidade imóvel, contribuindo para naturalizar o que na realidade seria uma produção discursiva. Butler (2017) concebe as identidades como resultante de operações altamente instáveis e contínuas de reiterações (sequências de atos), o que consequentemente não poderia definir um “ser”, mas um “fazer”, um processo.

A autora aproveita uma asserção de Nietzsche, em *Genealogia da Moral*, de que não há ser anterior ao fazer (“o fazedor é uma mera ficção acrescentada à obra – a obra é tudo”) para sustentar que o sujeito não antecede aos atos que “performatiza”. Butler afirma que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias expressões tidas como seus resultados” (BUTLER, 2017, p. 56). Delimitar um sujeito (mulher) como gesto fundante de uma movimentação política em prol de “representação” fracassa, logo de início, em seu objetivo, por funcionar como prática de exclusão. Assim, ela pondera que “talvez, paradoxalmente, a ideia de representação só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito (mulheres) não for presumido em parte alguma” (BUTLER, 2017, p. 25). Além disso, a crítica teria como tarefa formular análises que façam frente a noções de identidades estáveis, as quais seriam invocadas pelas “estruturas jurídicas” de modo as naturalizar e as imobilizar.

A relação entre gênero, sexo e sexualidade é reformulada de modo a ser desnaturalizada ao longo do texto de Butler. Isso quer dizer que um corpo designado como “mulher”, na perspectiva da autora, deixaria de pressupor traços de gênero feminino necessariamente, uma vez que nem gênero nem sexo seriam dados naturais, mas práticas discursivas contínuas. Nesse sentido, o “sexo” seria culturalmente construído tanto quanto o gênero, e uma distinção entre as categorias seria nula (BUTLER, 2017, p. 27). Ao rejeitar essencialismos presentes até mesmo no interior da crítica que procura articular o combate ao poder patriarcal, Butler demonstra que categorias binárias como homem e mulher, macho e fêmea são produções discursivas de uma

matriz heterossexual de poder, e que, portanto, seria prudente partir de um questionamento sobre os interesses políticos e sociais por trás dessas categorias.

Ao discorrer sobre essa matriz de poder, Butler (2017, p. 74) analisa teorias estruturalistas e psicanalíticas sobre as identidades, presentes em Lévi-Straus, Freud e Lacan. A antropologia estrutural de Lévi-Strauss (aproveitada em algumas teorias feministas), por exemplo, pressupõe um “feminino natural ou biológico”, posteriormente transformado em “mulher” subordinada, servindo de base para associar sexo à natureza (matéria-prima) e gênero à cultura (fabricado). Butler percorre diversos pontos do pensamento influente do antropólogo (com ênfase na análise sobre o tabu do incesto) e conclui que o tabu contra o ato do incesto heterossexual entre filho e mãe como “fantasia incestuosa” é tido como verdade cultural universal, e assim funda o estruturalismo a partir da “naturalização tanto da heterossexualidade como da agência sexual masculina” enquanto “construções discursivas em parte alguma explicadas, mas em toda parte presumidas” (BUTLER, 2017, p. 83).

Em *Luto e Melancolia* e *O eu e o id*, Freud explora conceitos que são retomados e problematizados por Butler, como a “identificação”, processo que elabora respostas para a perda de objetos e entes queridos, mecanismos centrais para a formação do eu. Luto e melancolia, na perspectiva de Freud, seriam reações a ocasiões de perda. O luto seria produzido por perdas reais (entes queridos) enquanto que a melancolia resultaria de perdas imprecisas, o melancólico seria incapaz de saber exatamente o que perdeu. Através da “introjeção”, o sujeito preserva dentro de si objetos e seres com os quais se identifica. No processo de formação do ego, Freud teoriza que, a partir de um ato de negação/preservação melancólica, surge uma nova estrutura de identidade a partir do desejo. O desejo da criança por um dos progenitores é negado pelo tabu contra o incesto, determinando que o objeto de desejo tem que ser renunciado. De modo análogo ao melancólico que internaliza o objeto perdido e, assim o preserva, o ego introjeta o objeto perdido (pai ou mãe) e o preserva como uma identificação. Assim, caso o desejo primitivo seja pela mãe, o bebê a introjeta e com ela estabelece uma identificação. Se o desejo primitivo for pelo pai, substitui-se esse desejo por uma identificação com ele. Butler (2017), porém, observa o seguinte:

No caso de uma união heterossexual proibida, é o objeto que é negado, mas não a modalidade de desejo, de modo que o desejo é desviado desse objeto para outros objetos do sexo oposto. Mas no caso de uma união homossexual proibida, é claro que tanto o desejo quanto o objeto requerem uma renúncia e, assim, se tornam sujeitos às estratégias de internalização da melancolia (BUTLER, 2017, p. 109).

O processo descrito por Freud passa pelo escrutínio da autora, que identifica idiossincrasias como a negação de um amor sexual original do filho pelo pai, mesmo que o teórico postule uma bissexualidade primária como elemento-chave no processo de formação do “caráter” e do gênero. Ela então presume que o medo da “feminização” associado com a homossexualidade masculina em culturas heterossexuais precede o tabu do incesto heterossexual: “Com efeito, não é primordialmente o desejo heterossexual pela mãe que deve ser punido e sublimado, mas é o investimento homossexual que deve ser subordinado a uma heterossexualidade culturalmente sancionada” (BUTLER, 2017, p. 110). Desse modo, ao explorar os mecanismos propostos por Freud, Butler sugere que a identidade de gênero heterossexual é formada através de uma perda inaugural do objeto de desejo do mesmo sexo: a identificação de gênero é uma espécie de melancolia em que o sexo do objeto proibido é internalizado como proibição. Disso resulta que,

quanto mais rigorosa e estável é a afinidade de gênero, menos resolvida é a perda original, de modo que as rígidas fronteiras de gênero agem inevitavelmente no sentido de ocultar a perda de um objeto amoroso original, o qual, não reconhecido, não pode se resolver (BUTLER, 2017, p. 116).

Consequentemente, nas culturas heterossexuais, pode-se viver o luto em decorrência do tabu do incesto enquanto que o tabu contra a homossexualidade presume a melancolia. E, seguindo os termos de Freud, a identificação melancólica promove a preservação do objeto perdido. A heterossexualidade melancólica, portanto, supõe o desejo homossexual renegado, o que dimensiona o sexo (assim como o gênero) nos domínios da cultura. Esse processo, ademais, tende a desenvolver o que Butler (2017, p. 126) chama de “masculinidade acentuada”, que situa o feminino como “impensável e inominável”. Outro ponto importante é que a concepção de identidades de gênero estáveis se relaciona com processos pouco elaborados com a perda, o que certamente dificulta “resoluções” que favoreçam o autoconhecimento.

Butler percorre teorias psicanalíticas, feministas e pós-estruturalistas para tecer importantes considerações sobre a questão das identidades. Suas formulações situam as identidades homossexuais e heterossexuais, bem como as de gênero, como processos transitórios que interagem e se alteram mediante as contingências históricas, sociais e políticas. As questões colocadas pela autora têm influenciado diversas disciplinas teóricas, que percebem em suas intervenções argumentos importantes para repensar normas, identidades e discursos de modo a desafiar noções convencionais e essencialismos, como os ideais atrelados à heteronormatividade ou heterocentrismo. No entanto, a discussão desencadeada por *Problemas*

*de Gênero* é também alvo de resistências, críticas e aversão, tanto por alguns setores da academia quanto por alguns grupos reacionários que sequer parecem se dar ao trabalho de ler Butler. Maggie Nelson (2016), em texto que mescla crítica literária e memórias, cita o que nos parece ser a resposta de Butler a algumas leituras de sua obra:

A má leitura [de *Problemas de Gênero*] ocorre mais ou menos assim: posso levantar pela manhã, ver meu guarda-roupa, e decidir qual gênero eu quero ser no dia. Eu posso retirar uma peça de roupa e mudar meu gênero: estilizá-lo, e então à noite posso mudá-lo novamente e me tornar algo radicalmente outro, de modo que o que se obtém é algo como a comodificação do gênero, a compreensão de que assumir um gênero seria um tipo de consumismo. [...] Quando toda a minha questão era que a formação de sujeitos, a própria formação de indivíduos, pressupõe gênero de certo modo – que gênero não é algo a ser escolhido e que “performatividade” não significa escolha radical nem voluntária. [...] Performatividade tem a ver com repetição, muitas vezes com a repetição de normas de gênero opressivas e dolorosas que forçam a sua ressignificação. Isso não é liberdade, mas uma questão de como trabalhar com a armadilha em que estamos inevitavelmente inseridos<sup>11</sup> (BUTLER *apud* NELSON, 2016, p. 18).

Alvo de mal-entendidos, contestações e resistência, as ideias de Butler causam mal-estar em diversos setores sociais talvez em decorrência do que a própria autora pensa ser um dos efeitos de um confronto com as normas: o desestabilizar da própria noção de “eu”, da pressuposição de identidades como entidades fixas. Além disso, como afirma Nelson (2016, p. 67), outro fator a explicar a “má-leitura” de que Butler tem sido alvo pode ser o simples fato de se tratar de uma teórica “lésbica”, cuja fala é interceptada justamente por um tipo de “identitarismo” que seu texto procura dismantelar em favor de alternativas para as “armadilhas” criadas por poderes e discursos altamente excludentes.

### 2.2.1 Afeto, alteridade e reconhecimento

O reconhecimento, na perspectiva de Judith Butler (2015), processo decorrente de um gesto interpelativo e, portanto, de uma alteridade, é fundamental para compreender a produção de sujeitos marcados historicamente pela diferença manipulada a favor de relações de dominação. Butler (2015) parte da discussão sobre o surgimento de questões morais em Adorno

---

<sup>11</sup> The bad reading [of *Gender Trouble*] goes something like this: I can get up in the morning, look in my closet, and decide which gender I want to be today. I can take out a piece of clothing and change my gender: stylize it, and then that evening I can change it again and be something radically other, so what you get is something like the commodification of gender, and the understanding of taking on gender as a kind of consumerism. [...] When my whole point was that the very formation of subjects, the very formation of persons, presupposes gender in a certain way – that gender is not to be chosen and that “performativity” is not radical choice and it’s not voluntarism. [...] Performativity has to do with repetition, very often with the repetition of oppressive and painful gender norms to force them to resignify. This is not freedom, but a question of how to work the trap that one is inevitably in. (BUTLER *apud* NELSON, 2016, p. 18).

e Nietzsche e retoma o pensamento de Foucault sobre a constituição do sujeito através de um regime de verdade que viabiliza o reconhecimento de si. Esse regime fornece um quadro de referência bem como as normas disponíveis para o reconhecimento, noção que implica a distinção entre seres reconhecíveis de seres não reconhecíveis. Infere-se que o reconhecimento é um processo de reciprocidade entre o “eu” e o “outro”, ou seja, “dar e receber reconhecimento” significa ser interpelado e acolher a interpelação do outro (BUTLER, 2015, p. 34).

Uma das principais consequências da cena de reconhecimento na produção do sujeito é a reflexividade, tanto em relação aos códigos morais quanto em relação à crítica das normas e de si. A autora afirma o seguinte:

Certas falhas na prática do reconhecimento marcam um lugar de ruptura no horizonte da normatividade e implicitamente pedem pela instituição de novas normas, pondo em questão o caráter dado do horizonte normativo prevalecente. O horizonte normativo no qual eu vejo o outro e, com efeito, no qual o outro me vê, me escuta, me conhece e me reconhece também é alvo de uma abertura crítica (BUTLER, 2015, p. 37).

Porém, essa abertura, ao colocar em questão os regimes de verdade vigentes, questiona também o si-mesmo, pondo-o em risco. A operação crítica não pode acontecer sem essa dimensão reflexiva. Segundo a autora, pôr em questão um regime de verdade, quando é o regime que governa a subjetivação, significa pôr em questão a verdade do próprio sujeito. A crítica de si, nesse contexto, é um desdobramento necessário e produtivo do reconhecimento.

A complexidade desse questionamento, que envolve a própria noção de sujeito diante do encontro com a diferença, e concomitantemente com o desejo, é perturbadora por estar condicionada a um “quadro normativo” (regulador) que pode permitir, limitar ou frustrar o reconhecimento. Por conseguinte, o confronto entre normatividade e reconhecimento pode tanto promover uma ruptura da primeira quanto desorientar o “sujeito no meio do reconhecimento como encontro”. Butler completa:

Em certo sentido, submeto-me a uma norma de reconhecimento quando te ofereço reconhecimento, ou seja, o “eu” não oferece reconhecimento por conta própria. Na verdade, parece que o “eu” está sujeito à norma no momento em que faz a oferta, de modo que se torna instrumento da ação daquela norma. Assim, o “eu” parece invariavelmente usado pela norma na medida em que tenta usá-la. Embora eu pense que estive tendo uma relação com o “tu”, descubro que estou presa em uma luta com as normas (BUTLER, 2015, p. 39).



A luta com as normas, como se vê, inviabiliza uma tomada de decisões nos termos do sujeito da ação, e isso acarreta uma crítica à própria noção de sujeito. Esse processo complicado, é preciso reforçar, ocorre a partir do desejo de reconhecer o outro. Desse modo, o reconhecimento abre espaço para o questionamento contínuo sobre o lugar e os limites das identidades. O tipo de alteridade implícita na noção de reconhecimento em Butler tem como desdobramento a possibilidade de se produzir novos sujeitos políticos, uma vez que concebe subjetividades capazes de se submeter à desorientação e ao autoquestionamento.

Se nas narrativas épica e bíblica os laços de amizade entre homens visam o reconhecimento social, na vida ética, essa prática, junto à capacidade de autorreflexão, são essenciais para viabilizar o relato, a narrativa de si, que, para aproximar-se de algo verdadeiro, precisa fracassar (BUTLER, 2015, p. 61). Com isso, Butler procura estabelecer alguns princípios para uma postura ética diante das práticas de reconhecimento. O fracasso no relato de si decorre de “nossa cegueira comum”, de nossa incapacidade de nos conhecermos por completo, ou da impossibilidade de constituirmos identidades fixas e imutáveis. Nessa perspectiva, ao nos livrar da exigência de uma coerência completa para as identidades, nos contrapomos à violência ética implícita em tal demanda. É interessante ressaltar uma correspondência entre essa opacidade constituinte, esse limite do conhecimento sobre si mesmo, e algumas características dos protagonistas de Forster.

Zadie Smith (2003) discute os protagonistas de Forster como seres opacos para si mesmos, que apresentam dificuldades em compreender as próprias ações e tomar decisões. Segundo a autora, essa característica deveria atrair discussões em torno da abertura da ficção para a esfera ética. Smith constata que a crítica tem, no entanto, explorado essa dimensão a partir de autores que tendem a criar personagens talhados mais pela racionalidade, como as protagonistas de Jane Austen. O próprio estilo da prosa de Forster reflete as incertezas de seus personagens, colocando em execução um “estudo do emotivo, errático, e irracional da vida humana” (SMITH, 2003).

Susan Ruddick (2010) discorre sobre a alteridade a partir do que chama de “virada afetiva” nos estudos críticos que exploram a diferença como conceito para pensar novos sujeitos políticos. Segundo a autora, a virada afetiva se estabeleceu através do interesse em comum – embora produzido por leituras discrepantes – no trabalho de Baruch Spinoza, filósofo holandês do século XVII. O filósofo enfatiza a conexão entre alegria e empoderamento (*empowerment*) para a formação de assembleias emancipatórias e para mobilizar subjetividades políticas diversas (RUDDICK, 2010).

Além da ênfase na alegria como base para mobilizar as coletividades, Ruddick (2010) investiga a leitura crítica feita sobre Spinoza acerca do que chama de “campo social” e sobre as possibilidades produtivas do medo. Este, divisado no encontro com a diferença, “desorienta a alma”, mas força a manifestação de um problema, e isso faz dessa “paixão triste” um local de interrogação e de produção de novos sujeitos políticos (RUDDICK, 2010, p. 24).

Em Spinoza, observa-se duas noções de poder: *potestas* (um poder jurídico-político) e *potentia* (empoderamento). Para o filósofo, os seres humanos devem colaborar entre si de modo a aumentar sua *potentia*, seu poder de ação. Para elevá-la ao máximo, nada é mais útil para o homem do que o próprio homem. Ocorre, porém, que uma coletividade formada com o propósito de explorar uma outra descarta a possibilidade de um poder coletivo maior. Esse limite, para Spinoza, não seria um imperativo moral, mas uma realidade imanente, um princípio lógico. Surge então como desafio, para autores diversos como Antonio Negri e Gilles Deleuze, a formação de um imaginário político capaz de fazer frente às exigências do capitalismo a partir de sujeitos fragmentados, difusos e antagonistas. Como consequência, coloca-se o complicado problema de uni-los, tendo em vista os locais, as estratégias e naturezas específicas de suas opressões.

A cooperação torna o indivíduo viável, que para Spinoza pode significar tanto a soma de dois “seres” quanto uma coletividade. Essa noção de indivíduo opera dentro de um campo social que preexiste à sua formação. É, portanto, uma “ficção” a ideia de que podemos agir sobre nossas paixões, pois não há liberdade para isso. Como explica Ruddick (2010), Spinoza adverte para essa noção errônea de liberdade de ação, pois o homem desconhece as causas que determinam suas ações. No entanto, com o entendimento dos condicionamentos em vigor no campo social, podemos distinguir colaborações emancipatórias, que aumentam nosso poder de ação, de colaborações motivadas por “paixões”.

Para Spinoza, os afetos são componentes ativos na produção do pensamento. Eles possibilitam mecanismos para o sujeito se “desconstruir”, e assim abrir-se para algo maior que si mesmo, produzindo algo novo. É a partir desse processo que se desestruturam esquemas que situam Deus no céu, o homem sobre a natureza e sobre a mulher, humanos sobre animais, razão sobre emoção, dentre outros esquemas opressivos (RUDDICK, 2010).

Os afetos contrastam na forma em que se manifestam: enquanto “alegria ativa” ou “paixão triste”. Um afeto constituído por paixões tristes “não compreende sua causa” adequadamente, o que encaminha para a produção de uma “ideia inadequada”. Contudo, quando uma ideia inadequada é retomada, entendida e enfrentada de maneira ativa, pode produzir uma “noção

comum”. Ruddick (2010, p. 30) recorre a um exemplo apresentado por Deleuze: uma criança, quando derrubada por uma onda, atribui o ocorrido à “maldade” da onda, pois enxerga ali o obstáculo a limitar sua ação. Relacionar a onda com uma “má vontade” comunica, de modo exemplar, um tipo de ideia inadequada, produzida pelo sentimento de raiva, uma paixão triste. Quando a natureza da onda é melhor compreendida, a criança pode interagir com o obstáculo, nadando ou surfando, agindo de maneira ativa. A compreensão se produz pela substituição de uma ideia inadequada pela noção comum, que, por fim, vem acompanhada pela alegria. Vale lembrar que o processo de superação de uma ideia inadequada, para Spinoza, não surge de um ato de vontade. É, por assim dizer, um produto do encontro (RUDDICK, 2010).

Nessa perspectiva, ter uma atitude ativa expressa um “tornar-se” (*becoming*), ou entidade em processo, e não um “ser” (*being*), uma entidade estável. A noção comum, portanto, é um tipo de conhecimento produzido através da interação, relacionado, de maneira palpável, ao contexto em que surge. No exemplo de Deleuze, é um “saber como” obtido através do corpo. É nesse sentido que o corpo (tanto no nível do “corpo social” quanto do indivíduo) interessa a Deleuze, pois como ele mesmo argumenta, somos capazes de conhecer a nós mesmos, bem como a outros corpos, apenas através dos afetos que corpos externos produzem em nosso corpo (*apud* RUDDICK, 2010, p. 28). Isso não significa uma atenção a privilegiar o corpo em detrimento da mente, mas antes um movimento para adquirir conhecimento sobre os poderes do corpo, e assim nos aproximar dos poderes da mente, que escapam à consciência.

Para retomar a discussão de Butler, a abertura crítica resultante do reconhecimento pode também iluminar um caminho para discutir com a aparente inextricabilidade entre homoerotismo e homofobia. Para Eve Sedgwick (1990), essa é uma relação de intertextualidade articulada por séculos e que, refratada na literatura, explicita a associação entre homossexualidade e final trágico do qual Forster procurou se desvencilhar em *Maurice*. Sedgwick discorre sobre a tentativa de abertura para explorar o corpo masculino como objeto de desejo a partir da retomada da cultura helênica, no século XIX, na Inglaterra e na Alemanha. Este seria um contraponto à tradição cristã, que havia estabelecido o termo “carne” como sinônimo de corpo feminino, circunscrito em uma aura de ansiedade e proibição (SEDGWICK, 1990, p. 136). A análise de Sedgwick percorre a obra de Oscar Wilde e Nietzsche, dentre outros, e revela que o elogio à cultura clássica e a crítica do cristianismo presente nas obras, ao procurar revitalizar com o “ideal helênico” as rupturas decorrentes do medo do desejo homossexual, acaba por não escapar à “compartimentalização ética e cognitiva” da homofobia (SEDGWICK,

1990, p. 138). Assim, as estruturas, demandas e evocações que propulsionam a homofobia, consequentemente, segundo o texto de Sedgwick, também fomentam o desejo homossexual.

Partindo da ideia que tanto *Um Quarto com Vista* quanto *Maurice* são romances que tematizam o desejo cujo objeto também é o corpo masculino<sup>12</sup>, interessa-nos observar como esse desejo desafia pressupostos e padrões de gênero em *Um Quarto* e como *Maurice* enfrenta e escapa à compartimentalização da homofobia que domina a estrutura social retratada bem como a estrutura fictícia que a veicula. Nos capítulos de análise das obras, abordaremos essas questões, bem como outras relacionadas a questões de representação e de reconhecimento.

### 2.3 GÊNERO, SEXUALIDADE E REPRESENTAÇÃO EM E. M. FORSTER

Wendy Moffat, no texto de uma biografia recente, enfatiza a relação entre orientação sexual de Forster e sua carreira em *A Great Unrecorded History: a new life of E. M. Forster* (2010). O prólogo da biografia sintetiza esse encaminhamento com o subtítulo “Start with the fact that he was homossexual” [Comece com o fato de que ele era homossexual], um retorno à especulação de que o silêncio do autor na ficção estaria diretamente ligado à proibição legal de narrativas com temática homossexual na Inglaterra de seu tempo. Forster deixou registros em diários e cartas que apontam para essa motivação. Entretanto, ao invés de sugerir um estudo sobre os silenciamentos impostos aos indivíduos cuja sexualidade destoava do padrão imposto pelo poder patriarcal, o caso de Forster propicia uma boa oportunidade para pensarmos sobre discursos e narrativas gerados pelo atrito entre sexualidade e literatura, e o modo com esse atrito produz e comunica possibilidades de identidades e resistência.

Há dois intervalos na trajetória criativa mais conhecida de Forster. Após o período fecundo em que publicou a maioria de seus romances, *Where Angels Fear to Tread* [“Onde os Anjos Temem Pisar”, título ainda sem tradução no Brasil] (1905), *A Mais Longa Jornada* (1907), *Um Quarto com Vista* (1908) e *Howards End* (1910), Forster passou mais de uma década para finalizar e publicar *Uma Passagem para a Índia* (1924), talvez seu romance mais conhecido. Após este último trabalho, seu silêncio na ficção foi quebrado raras vezes, através de contos desprezíveis que pareciam confirmar o esgotamento de sua capacidade criativa. Especulava-se que, enquanto romancista, Forster parecia incapaz de ir além dos enfrentamentos individuais da classe média inglesa, cujas aspirações se opunham aos códigos morais e sociais

---

<sup>12</sup> A relevância da objetificação do corpo masculino em *Um Quarto com Vista* é tamanha que o desenvolvimento do personagem (George) fica em segundo plano.

da época, anterior a Primeira Guerra Mundial. Essas tensões repetiam-se nos romances, nas mediações entre diferenças de classe social, cultural ou racial, como no último romance publicado em vida. Assim, parecia não restar motivações para o autor continuar a repetir a fórmula.

Em *Where Angels Fear to Tread* e *Um Quarto com Vista*, o desejo sexual feminino aflora em terra estrangeira, na Itália, e o confronto deste com a xenofobia e o preconceito de classe tem desdobramentos trágicos no primeiro e cômicos no segundo romance. A independência financeira de Helen Schlegel, em *Howards End*, não a isenta de prestar contas de seu comportamento sexual. Já em *Uma Passagem para a Índia*, os limites entre realidade e imaginação são suspensos justamente quando Adela Quested sofre, ou pensa ter sofrido, abuso sexual nas cavernas de Barabar. No mesmo romance também fica em suspenso a atração entre Dr. Aziz e o professor Fielding. Em *A Mais Longa Jornada*, Rickie Elliot, de certo modo, reflete a frustração de Forster quanto ao entroncamento entre respeitabilidade e desejo homoerótico, tanto em nível pessoal quanto ao da criação artística. Porém, a aparente falta de objetividade em abordar questões relacionadas ao sexo impacientavam leitores ilustres, como Katherine Mansfield, para quem Forster não conseguia ir além do “aquecimento do bule” (GARDNER, 2002, p. 162).

Com *Maurice* (1913), romance publicado postumamente em 1971, e revisado por George Steiner (2002, p. 476), como o romance menor de um autor importante, ocorre concomitantemente o desvelamento da sexualidade do autor, e, a partir disso, uma demanda crítica para novas leituras sobre romances anteriores. A divulgação pública da homossexualidade do romancista pesou não apenas para desqualificar *Maurice*, mediante alegações de uma psicologia rasa para os personagens e um “constrangedor” recurso à sentimentalidade para tratar de relações homossexuais, como declara Steiner, mas tornou ainda mais evidente o peso da sexualidade na apreciação crítica do autor, algo que antes era subentendido.

A homossexualidade de Forster passou então a ser vista como possível causa da aporia literária vivida pelo romancista. A sexualidade, que, como argumenta Elizabeth Heine (1984), seria na opinião de Forster de pouca valia para a análise literária, tornou-se um fator de revisão de seu legado, um claro indicador da importância cultural da sexualidade na modernidade.

*O Amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence, é outro exemplo do atrito que surge entre a abordagem da sexualidade na literatura e os obstáculos legais e morais vigentes no contexto inglês. A obra foi publicada somente na década de 1960 devido às descrições de

sexo explícito. E, a exemplo de *Maurice*, o lapso temporal entre a escrita e a publicação do romance impacta atualmente menos pelo conteúdo do que pelo registro da hipocrisia do tempo em que os autores produziram e viveram. Em texto introdutório ao romance de Lawrence, Doris Lessing (2010, p. 8) afirma que a sociedade da época era “puritana, reprimida e dissimulada”, o que influenciou muito na recepção e censura ao livro. No caso, enquanto Lawrence investia em conteúdos de modo a apresentar o sexo como um “sacramento”, capaz de libertar os indivíduos de horrores, como o da guerra, a temática foi alvo de escárnio e censura. Apesar das mudanças nos padrões de comportamento, de conquistas em favor da liberdade sexual, e de uma maior compreensão sobre o corpo, o desejo, e sobre as disputas de poder em torno das categorias de gênero e da sexualidade, perduram em nossa época puritanismos, dissimulações e repressões que procuram editar, através do menosprezo e da censura, novas formas de silenciamento. Talvez isso explique, em parte, a sobrevida e vitalidade desses romances com novas edições e adaptações. Essa dinâmica surge como importante meio para se revisitar o passado sem que se deixe de examinar e questionar o presente.

Christopher Lane (2010, p. 117) pondera sobre a revisão do corpus crítico de Forster logo após a morte, em 1970. Formou-se desde então algumas concepções problemáticas, surgidas com a revelação da sexualidade do autor e que carecem de aprofundamento. Por exemplo, pensar que os enredos de casamento em Forster seriam tentativas frustradas de representar formas alternativas de amor, ou que tais enredos, centrados em relações heterossexuais, estariam além da capacidade do autor em representá-los. E ainda, que a mulher em Forster, representada de forma desfavorável, seria um elemento de contraste ou “máscara” para personagens homossexuais que não teriam espaço na ficção devido ao contexto da época. Lane observa que a insistência em estabelecer correspondências entre a sexualidade do autor e suas obras, naqueles termos, retiram por completo a fantasia – conceito-chave em grande parte da obra crítica e literária do romancista – e a imaginação, além de também desconsiderar as dificuldades estilísticas caras aos primórdios do modernismo.

Para Lane (2010), o desejo sexual na ficção de Forster torna-se nebuloso, difícil de compreender, pois em diversos textos, o autor prepara um quadro favorável ao desejo enquanto dispositivo de libertação dos personagens, para, em seguida, frustrar o desejo e consequentemente a liberdade dos condicionamentos morais burgueses, um desenlace que parecia palpável. Lane ilustra essa tendência através de narrativas que perfazem toda a trajetória literária de Forster, como o conto “The Story of a Panic”, publicado no início da carreira, além de “The Other Boat” e “The Life to Come”, publicados postumamente. De acordo com Lane,

em *Maurice*, Forster supera aquela frustração de expectativas, traço tanto da repressão da época quanto de autocensura, e, finalmente, permite que o erotismo se realize (LANE, 2010). Para o crítico, apesar de tornar célebre o lema “Ligue, simplesmente, a prosa e a paixão” em *Howards End* (1910), a obra de Forster como um todo apresentaria as falhas inerentes ao ato de tentar estabelecer essa ligação. Os efeitos da sexualidade seriam deslocados, remodelados, e dissipados em novas formas, como a que Forster denominava por “afeto democrático” (democratic affection), que seria o desejo livre do apelo sexual.

Entretanto, o próprio texto de Lane indica uma diversidade de dilemas e resoluções no que concerne à sexualidade na ficção de Forster que inviabiliza assentir para essa leitura. Ao contrário do que defende Lane, de que os textos de Forster indicam uma dissociação entre sexualidade e “autorrealização” (LANE, 2010, p. 117), romances como *Um Quarto com Vista* e *Maurice* encenam justamente a reciprocidade necessária entre os termos.

George Steiner (1971/2002), em resenha sobre *Maurice*, romance que confirmou as especulações sobre a homossexualidade de Forster, alinha-se às opiniões da crítica de então: o texto escrito no início do século XX e publicado somente na década de 1970, ao vir a público, já estaria datado. Em estilo e complexidade, o romance destoa de obras prestigiadas naquela década. *Maurice* passa a circular numa época afeita ao legado literário de Ernest Hemingway. Porém, Steiner ressalta a importância de se conhecer a obra e situá-la no conjunto de romances do autor: “*Maurice* não é de modo algum o melhor de Forster. Porém, porque Forster é um escritor importante, com um trabalho coerente, esse romance póstumo força-nos a repensar sobre o conjunto de sua obra. Ele lança luzes específicas sobre o gênio de *Uma Passagem para a Índia*”<sup>13</sup> (STEINER *apud* GARDNER, 2002, p. 476).

David Hugh (1997), no entanto, afirma que com *Maurice* Hall, Forster concebeu o primeiro herói homossexual convincente da literatura no século XX. A diferença nas leituras de Steiner e Hugh resulta em parte da mudança de paradigmas trazida pela teoria *queer*, que reconsidera textos e discursos contextualizando-os no escopo mais amplo de forças sociais, identificações e representações de relações homossexuais na literatura.

Uma exegese que procure compreender as articulações entre sexualidade e literatura, algo que ainda provoca constrangimento, abjeção e censura, pode talvez parecer pouco proveitosa por exceder uma das perspectivas mais disseminadas na teoria literária, a da

---

<sup>13</sup> *Maurice* is not anywhere Forster’s best. But because Forster is an important writer with a coherent oeuvre, this posthumous novel forces one to rethink his achievement as a whole. It throws particular light on the genius of ‘A Passage to India’. (STEINER *apud* GARDNER, 2002, p. 476).

autorreferencialidade do texto literário. Roland Barthes, em *A morte do autor* (2004), declara que a escritura destrói a voz e a origem. Através dela, perde-se toda a identidade. A crítica de Barthes, como se sabe, direciona-se ao foco despropositado na figura do autor:

A imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que toda a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovsky é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua “confidência” (BARTHES, 2004, p. 58).

Bem antes de Barthes, o próprio Forster, num ensaio de 1925, *Anonymity: An Enquiry* (1976), declara que a grande literatura tem o mérito de não nos deixar esquecer que, no início, encontra-se a palavra, e não quem fala. De acordo com o romancista, a partir da palavra, adentramos num universo com regras próprias, internamente coerente. Ocorre que, como veremos mais à frente, uma das grandes dificuldades para o romancista, expressa tanto na ficção quanto em textos críticos, foi justamente trabalhar questões que atravessam a sexualidade no interior de gêneros literários cujos limites, em grande medida, firmaram-se a partir de uma matriz heterossexual. Essa disposição fica explícita através do enredo de casamento, fundamental para o romance. Jane Eldridge Miller (1994) afirma que o casamento é tanto tema central quanto princípio estrutural para o romance moderno, funcionando como noção de estabilidade e desejo, bem como um meio para a resolução da narrativa (MILLER *apud* MEDALIE, 2002, p. 75).

Se o contraste entre a carreira de romancista, cujo termo ainda na década de 1920 com *Uma Passagem para a Índia*, e a longevidade de Forster, morto em 1970, indica um recolhimento, observa-se concomitantemente a investida do escritor em outras formas e gêneros de expressão, como o ensaio, a crítica e a biografia de figuras próximas. *Aspectos do Romance* (2005) reúne uma série de palestras ministradas em Cambridge e que por décadas influenciou o pensamento crítico sobre alguns dos elementos constitutivos do gênero. No volume, os textos foram divididos entre os tópicos abordados pelo autor, apresentados nos seguintes termos: A história (*The story*), Pessoas (*People*), O enredo (*The plot*), Fantasia (*Fantasy*), Profecia (*Prophecy*) e Padrão e Ritmo (*Pattern and Rhythm*). A seguir, apresentamos esses tópicos resumidamente.

No primeiro tópico, Forster discute aspectos relacionados à narrativa, seu desenvolvimento na sequência temporal, à voz narrativa e aos diferentes tons de sua expressão.



No segundo, o autor problematiza as distinções entre indivíduos que habitam o mundo sensível, real, e aqueles que pertencem à ficção, sendo a condição de “seres humanos” o vínculo enfocado, de ligação, responsável pela escolha do termo. Quanto ao enredo, o terceiro tópico, Forster fala sobre a ação das “pessoas”, direcionada pelo elemento da causalidade. Já “fantasia” pode ser entendida como uma “excrecência”, uma vez que pode integrar o texto literário ou não, sem prejuízo para o *status* artístico do texto. Porém, no caso de manifestar-se, a fantasia ilumina todos os outros elementos da narrativa, como um fecho de luz (FORSTER, 2005, p. 102). Esse elemento representa um desafio extra para o leitor, próximo à “suspensão da descrença” cunhada pelo poeta Samuel Taylor Coleridge para o pacto estabelecido entre leitor e ficção, pois pode ser expressa por mecanismos que colocam a “suspensão” em risco de ser desarticulada, como a introdução de “um deus, fantasma, anjo, animal, monstro, anão, ou feiticeira no cotidiano” ou ainda, com a “introdução do homem para fora de seus domínios como o futuro, o passado, o interior da terra, a quarta dimensão” (FORSTER, 2005, p. 106). A profecia, por seu turno, abarca questões como o tom empregado pelo artista, que pode estar repleto de valores religiosos, como do Cristianismo, Budismo ou dualismo (coexistência de dois princípios necessários, como o bem e o mal) ou ainda expressar uma resistência a tais valores. Por último, em Padrão e Ritmo, Forster discute os efeitos estéticos explorados a partir do enredo e com o auxílio dos personagens. O padrão como efeito pode decorrer de um arranjo que visa a simetria, análogo ao elaborado na pintura, como o desenvolvimento de personagens unidos através de um tema, por exemplo. Já o ritmo expressa um efeito análogo ao musical, através da repetição com variação de um motivo, imagem ou frase ao longo da narrativa.

Destacamos desse texto de Forster uma passagem presente no tópico “Pessoas”, em que a vida humana é resumida em cinco “fatos”: nascimento, alimentação, sono, amor e morte (FORSTER, 2005, p. 57). Sobre como esses fatos calhariam para serem transmutados pela ficção, o autor equilibra-se entre a espiritualidade, beirando a pilhéria, e o pesar, um misto de frieza e resignação, quando discute a experiência amorosa e sexual:

E por fim, o amor. Utilizo esta palavra célebre no sentido mais amplo e maçante que possui. Permitam-me em primeiro lugar ser bem seco e breve sobre o sexo. Alguns anos após o nascimento de um ser humano, ocorrem algumas mudanças, assim como em outros animais, mudanças as quais levam à união com outro ser humano, e à produção de mais seres humanos. E assim caminha a nossa raça. O sexo tem início antes da adolescência, e sobrevive à esterilidade; é de fato coetâneo às nossas vidas, apesar de que, na época da procriação, seus efeitos tornam-se mais nítidos para a sociedade. Além do sexo, existem outras emoções, que também se fortalecem com a maturidade: várias elevações de espírito como a afeição, a amizade, o patriotismo, o misticismo. [...] sugiro apenas que tomemos por amor esse conjunto inteiro de

emoções e que o consideremos como a quinta mais importante experiência que os seres humanos precisam passar<sup>14</sup> (FORSTER, 2005, p. 59).

O sexo, como uma das experiências na esfera amorosa, é rapidamente abordado e posto como atividade mecânica, com o fim de perpetuar a espécie, visão que reflete com ironia e contragosto o pensamento dominante na sociedade da época. Esta, afinal, discerne melhor a manifestação do sexo no período de vida fértil dos indivíduos. De modo que se esgote em poucas linhas, Forster resume o conhecimento que poderia ser comunicado em público, como quando o desejo sexual se manifesta primeiramente, até quando, e o momento em que se torna mais evidente. Ao lado de amizade, patriotismo e misticismo (amor a Deus), o sexo perfaz o circuito amoroso. Ao ser posicionado como a quinta experiência humana mais importante, atrás do nascimento, alimentação, sono e morte (ciclo vital de um indivíduo), o circuito amoroso parece ser pensado em dimensão oposta ao ciclo natural, como um componente da esfera cultural. Afeição, amizade, patriotismo, e misticismo não são experiências vitais para a perpetuação da espécie. O sexo, no entanto, é apresentado de forma fria e mecânica quando serve a fins de procriação, mas Forster sugere situá-lo sob a mesma aba de experiências que permeiam valores culturalmente construídos e mantidos.

O avizinhamo do sexo com outras experiências, como amizade e patriotismo, ativa uma escala de valores que Forster tratou em trabalhos de ficção e de não ficção. Em *Howards End* (1910), por exemplo, a amizade é um tipo de relação tão central na trajetória de Ruth Wilcox e Margaret Schlegel que sobrepuja os laços de sangue, quando a primeira decide legar para a amiga o único bem que possuía, a casa de campo que dá nome ao livro. No ensaio *What I Believe* (1938), Forster enfatiza a estima que nutria por relações pessoais ao afirmar que o amor e a lealdade entre amigos se sobrepõem ao patriotismo. Multifacetada, como toda forma de relação pessoal, a amizade foi tematizada por Forster e problematizada na tensão com o desejo sexual. Ou ainda, como um tipo de união entre dois indivíduos que é socialmente aceita. É o que se depreende da relação entre Stewart Ansell e Rickie Elliot em *The Longest Journey* (1907), entre o Dr. Aziz Ahmed e o professor Richard Fielding em *Passagem para a Índia* (1924), e entre Maurice Hall e Clive Durham, em *Maurice* (1914).

---

<sup>14</sup> And lastly, love. I am using this celebrated word in its widest and dullest sense. Let me be very dry and brief about sex in the first place. Some years after a human being is born, certain changes occur in it, as in other animals, which changes often lead to union with another human being, and to the production of more human beings. And our race goes on. Sex begins before adolescence, and survives sterility; it is indeed coeval with our lives, although at the mating age its effects are more obvious to society. And besides sex there are other emotions, also strengthening towards maturity: the various upliftings of the spirit, such as affection, friendship, patriotism, mysticism. [...] All I suggest is that we call the whole bundle of emotions love, and regard them as the fifth great experience through which human beings have to pass (FORSTER, 2005, p. 59).

Em “Sobre Pornografia e sentimentalidade”, texto de uma palestra consideravelmente curta, Forster (1920), apesar de não desenvolver muito, toca em questões pertinentes à discussão que segue, como a influência do desejo sobre a criação estética. Um de seus questionamentos é sobre o poder do sexo sobre a arte. Em que medida esse poder afeta, perturba o processo de criação de uma obra? Para o autor, uma obra desperta dois prazeres distintos: o estético, viabilizado pelas formas (cores, traços, composição) e o sentimental, acessado pelos sentidos através dos conteúdos. Em sua exposição, Forster pretende entrar na polêmica sobre o status artístico da pornografia. Ou seja, um conteúdo cujo efeito principal seria a excitação física, a partir da exposição de outros corpos, poderia ser considerado arte? Forster, contudo, escapa da controvérsia através da própria indefinição do que exatamente seria arte. Ele, porém, não deixa de comentar sobre o apelo carnal: “Todos nós desenvolvemos um ideal sexual, que também é espiritual, em certo sentido, pois nunca o encontraremos na terra, mas que é carnal em outro, uma vez que preenchido com pensamentos libidinosos”<sup>15</sup> (FORSTER, 2008, p. 54).

O artista teria a opção de ocultar esse apelo ou trazê-lo à luz. No caso de optar pela exposição, o artista seria compreendido apenas por aqueles que dividem semelhante “visão sexual”. Subentende-se que as reservas ou a censura ao tratamento do sexo nas artes resultam de falhas no ato de compreender ou identificar-se. Este ato, para ser efetuado, necessita de uma relação de contiguidade entre a visão dos indivíduos. Se por um lado, essa disposição parece limitadora, por outro, ela teria como característica o despertar de dois prazeres (*joys*): o da companhia, ou camaradagem, obtido através da identificação, e o da fruição, no sentido de materializar um objeto de desejo (FORSTER, 2008, p. 55). O autor discorre assim sobre a estimulação dos sentidos, processo que aproxima o artista do pornógrafo – ambos portanto seriam “sentimentais”. Por sentimental Forster aborda o domínio das emoções, através dos conteúdos (*subject matter*), e os contrasta com a apatia do prazer estético oriundo apenas através da técnica formal. Há certa sincronia entre o ponto de vista de Forster e o de um dos nossos vanguardistas, o escritor Mário de Andrade (1893-1945). No prefácio de *Paulicéia Desvairada* (1922), por exemplo, ao tratar do lirismo, ele escreve que “Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado” (ANDRADE, 2016, p. 16). Ou seja, Mário também faz ressalvas ao investimento puramente formal na criação literária. O ponto de Forster problematiza a crença de que rebaixar o “sentimental” em favor do esteticismo equivale ao rebaixamento do desejo. Forster cria uma espécie de caricatura, a partir desse pensamento, com

---

<sup>15</sup> We all develop a sexual ideal as we grow up – an ideal that is spiritual in one sense for we shall never find it on the Earth, but carnal in another for it may fill us with lustful thoughts and excite us in dreams. (FORSTER, 2008, p. 54).

Cecil Vyse em *Um Quarto com Vista*. Cecil personifica o esteticismo insensível, e por isso também incapaz de despertar o interesse sexual.

Se forma e conteúdo, por vezes, foram destacados em contendas sobre as especificidades da arte literária, ao apresentar uma predileção pelo trato com o conteúdo, Forster envereda pela contramão de contemporâneos que investiam em explorações formais. Esse caminho influenciou na construção de sua fortuna crítica, uma vez que, segundo Mary Lago (2008, p. 9), as escolhas formais de Forster contribuíram para a construção da imagem de autor secundário no meio literário de seu tempo ou representante das “luzes médias” do modernismo. Em estudo sobre as dinâmicas da crítica de Forster, John Herbert (2012) identifica na sexualidade um importante aspecto a ser considerado na exploração deliberada das margens do modernismo, realizada pelo romancista. Para o estudioso, Forster demonstra ao longo da carreira interesses e engajamentos políticos e estilísticos “nas margens” (HERBERT, 2012, p. 4). Isso significa que o romancista estaria mais alinhado com uma das diversas tendências do modernismo, no caso, aquela interessada pela “crise ontológica” do próprio movimento, do que com um momento de transição, que foi uma perspectiva explorada em estudos diversos como em Betty Jay (1998), J. H. Stape (1998) e Pericles Lewis (2007).

A ligação entre emoções e conteúdo, e a reserva de Forster quanto à primazia das experimentações formais aproxima-se da vitalidade com que Mikhail Bakhtin (2010) entendia a relação entre vida e arte: a vida penetra a arte “em toda plenitude de seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada” (BAKHTIN, 2010, p. 33). Para o filósofo russo, o conteúdo é elemento ético-cognitivo, comunicável através da empatia que decorre do “acontecimento do ato (ato-pensamento, ato-ação, ato-sentimento, ato-desejo, etc.)” (BAKHTIN, 2010, p. 39). A exemplo de Forster, que percebe no conteúdo um elemento tão importante quanto a forma, pois é a partir dele que se ativam os sentidos, Bakhtin também destaca o apelo sensível deste elemento através da empatia, que antecipa um processo de conhecimento. Para ambos, vale ressaltar, o conteúdo opera na obra de arte a partir de uma relação de inextrincabilidade com a forma. Eles articulam, na verdade, um contraponto à pouca atenção crítica e teórica que recebia o primeiro elemento, quando comparado ao segundo.

A concepção de conteúdo em Bakhtin (2010) necessariamente retira a obra de seu isolamento estético com o fim de abranger aspectos sociais e históricos que envolvem a individualidade ética, pois, do contrário, cessa a ligação com a experiência, interrompendo com isso o processo de reconhecimento. Esse processo, passagem de um não saber para o saber, em

Aristóteles (2000, p. 49), diferencia a fábula (imitação de ações) simples das complexas. Indica, portanto, uma elaboração da arte literária. O reconhecimento, assim como a peripécia, para o filósofo grego, será efetivo quando mobilizar os sentidos do público, característica próxima àquela que Forster concebe com o termo sentimental, produzindo, por exemplo, temor ou piedade.

Northrop Frye (1957/2000) distingue diversos “modos” (*modes*) na ficção, partindo da leitura de Aristóteles. O autor considera os vários gêneros literários desenvolvidos e “hibridizados” ao longo da história do ocidente, e os modos trágico, cômico e temático interceptam cinco categorias, diferenciadas pelo poder de ação do herói ou protagonista: mito, romance, mimético alto, mimético baixo e irônico. A gradação do mito ao irônico corresponde à descida numa escala de seres divinos, perfeitos e imortais, para seres comuns, sujeitos às leis da vida natural e social. Enquanto nos modos trágicos a personagem central é segregada da sociedade, podendo resultar desse isolamento a morte física ou social, nos cômicos ela é integrada. O modo temático acerca-se de questões relacionadas ao que Aristóteles designa com o termo *dianoia* ou, conforme Frye, a tradução mais próxima para o termo: tema. Os significados da obra literária, o conhecimento, descoberta ou *anagnorisis*, são questões “relacionadas ao tema” (FRYE, 2000, p. 52). De acordo com Frye, a obra literária caracteriza-se tanto pelos aspectos temáticos quanto ficcionais, pois todos os elementos relacionados à obra, como o protagonista, a sociedade em que está inserido, o autor, e os leitores estão potencialmente presentes no momento do acontecimento da obra. Frye (2000) arremata, ao final do ensaio, que o aspecto temático da literatura salienta a ligação entre autor e leitor, que se dá através de reações nos sentidos, como a catarse para Aristóteles ou a concepção de êxtase (ou absorção) em Longino. Percebe-se, portanto, uma interessante correspondência com a ideia de Forster quanto à conexão entre conteúdos e os sentidos e sensações humanos.

Os romances *Um Quarto com Vista* (1908) e *Maurice* (1913) solicitam uma atenção especial aos conteúdos, uma vez que Forster recorre ao expediente de contrastar um gênero tradicional (o *bildungsroman*) para tratar de histórias sobre a emancipação de indivíduos subjugados pela estrutura patriarcal. Além do mais, percebe-se na obra do autor uma instigante exploração do tema da emancipação pessoal mediada pela liberdade sexual.

Em 1910, Forster apresentou o texto *The Feminine Note in Literature* [A nota feminina na literatura] duas plateias distintas: em Cambridge, sua audiência era composta exclusivamente por homens, enquanto que em Bloomsbury, seus interlocutores formavam um grupo misto. Segundo Jane Goldman (2007, p. 122), Forster modificou levemente o texto de

modo a se adequar ao “gênero” do público, e evitar indisposições. No texto lê-se que homens e mulheres escrevem e leem de modo diferente. A diferença entre os gêneros no trabalho dos romancistas resultaria da seguinte distinção: autores do sexo masculino apresentariam ideais “não corporificados”, enquanto que as mulheres tendem a “corporificar” seus ideais, sejam em homens ou mulheres. Talvez devido às estruturas que historicamente excluíram as mulheres do fazer literário, para Forster, salta aos olhos a preocupação de mulheres romancistas em expor quadros em que justiça e integridade aparecem personificadas, em contraste com a liberdade que autores como Joseph Conrad, por exemplo, teriam em explorar fraquezas e falhas de caráter em personagens como *Lord Jim* (1900).

Enquanto limitação, essa característica tenderia a sumir com o passar do tempo, tendo em vista que o crescimento no número de mulheres romancistas traria em seu bojo uma indistinção cada vez maior entre os gêneros dos autores, fazendo com que a “personalidade”, ao invés do gênero, predomine na escrita literária. Para Jane Goldman (2007, p. 123), a concepção de Forster sobre a tendência da “personalidade criativa” em transcender sexo e gênero antecipa a proposição da androginia de Virginia Woolf em *Um Teto todo Seu* (1929). Assim como em Woolf, Forster concebe a escrita como tarefa em que categorias de gênero tendem a se dissolver tão logo as condições materiais, sociais e econômicas disponíveis sejam igualitárias para os diferentes sexos:

Aquilo que erroneamente é identificado como masculino ou feminino irá desaparecer, e a personalidade, e nada além dela, vai permanecer. Pensemos sobre o passado. Em como, até recentemente, as mulheres estavam majoritariamente a serviço dos homens, como um brinquedo. Nas raras ocasiões em que adquiriram cultura, sua perspectiva era convencional e limitada demais para angariar a imortalidade. O tempo tem mudado bastante essa situação, e irá mudar ainda mais. Uma atmosfera mais livre é agora palpável, e os produtos artificiais do passado (a Grande Dama) serão superados dando lugar ao individual, do qual Emily Brontë é exemplar, o individual, notável apenas por qualidades pessoais<sup>16</sup> (FORSTER *apud* GOLDMAN, 2007, p. 123).

No ensaio *Cnidus* (1904), Forster associa a continuidade da fé na deusa grega Demetra com a androginia: ao contrário de outros deuses, que caíram no esquecimento, Demetra ainda desperta a oração de sofredores, homens e mulheres, porque foi capaz de “transcender o sexo”

---

<sup>16</sup> What you mistake for the masculine of the feminine will disappear, and personality, and nothing besides personality will remain. For think of the past. Think how, until lately, women were mostly the servants or playthings of men. On such rare occasions as they did acquire culture, their outlook was too conventionalized and limited to win them immortality. Time has changed much of this, and will change more. A freer atmosphere is at hand, and the artificial products of the past – the Grande Dame – will be blown away and give place to the individual, of whom Emily Brontë is a type, the individual, distinguished only by personal qualities (FORSTER *apud* GOLDMAN, 2007, p. 123).

(FORSTER, 1936, p. 172). Infere-se que a capacidade do escritor em também transcender essas diferenças, construídas e mantidas com base em interesses de dominação, pode ser determinante para a longevidade (imortalidade) e alcance de sua escrita. Apesar de Woolf (1929) dedicar-se à defesa de uma estética diferente a ser explorada pelas mulheres, tendo como norte a escrita andrógina, e, portanto, aprofundar com mais detalhes uma possibilidade de transcender o gênero, Forster demonstra sintonia e consciência dos avanços da posição da mulher e de seu impacto na literatura.

As opções, escolhas e opiniões expressas por Forster e Woolf são frequentemente acionadas de modo a dimensioná-los no âmbito do modernismo – ou, no caso de Forster, em suas margens. Medalie (2002) e Goldman (2007), entretanto, tecem algumas convergências que situam a preocupação estética com representações de gênero dos romancistas tanto como vetor modernista (para ambos) quanto como base para margear sua influência (nesse caso, Forster).

Num ensaio sobre os romances de Forster, Woolf (1942) aponta o que seria os limites da tentativa do escritor em conectar a “prosa e poesia”, característica do Realismo romântico e importante elemento de transição para a estética modernista. Woolf percorre diversas passagens dos romances de Forster e nelas exemplifica a falha de apresentar o prosaico de modo excessivamente literal, quase um instantâneo fotográfico, e, ao virar de páginas, o “autor” solicita que a mesma imagem seja vista pelo prisma radiante do “eterno”. A operação de unir prosa e poesia não se completa e o leitor fica diante do “real” e do simbólico disjuntos, sem compreender exatamente qual o sentido daquilo que tem diante de si.

Forster (1936), por seu turno, em texto sobre os primeiros romances de Woolf, parte de um dos problemas apontados pela crítica da época, de que características impressionistas demonstravam o pouco trato da autora tanto com a forma romanesca quanto com a “realidade”. Forster propõe que as aparentes limitações de Woolf seriam na verdade a grande contribuição literária da romancista. Ele comenta brevemente sobre o desapego de Woolf com a verossimilhança em *The Voyage Out* (1915), em que a América do Sul de modo algum se aproxima do continente que existe no mapa, assemelhando-se mais a Xanadu ou Atlântida, e completa que, ao contrário do que o crítico poderia julgar, não se trata de um livro romântico, místico ou esclarecedor sobre o universo, oferecendo ao leitor “nada além do que a própria vida”. (FORSTER, 1936, p. 105).

Apesar do tom elogioso ao longo de todo texto, o romancista não deixa de citar as idiosincrasias de Woolf. *Night and Day* (1919), por exemplo, apresentaria todos os elementos que a autora havia ridicularizado em *Mr. Bennet and Mrs. Brown* (1924), ensaio sobre o atrito

entre gerações, na querela entre os defensores da arte modernista e a crítica pouco afeita à renovação. A crítica entre pares, expressa nos textos em que Forster e Woolf se revezam nos papéis de romancistas e de críticos literários, sedimentou-se posteriormente na fortuna crítica dos autores, de modo a reconhecer em Woolf um dos pontos altos do modernismo inglês e em Forster um ponto de transição do realismo para o modernismo.

Goldman (2007, p. 125), entretanto, aproxima Woolf e Forster a partir de uma autorreflexão centrada na consciência de gênero presente na obra de ambos, discernindo nesse aspecto uma “dicção em comum” do modernismo. E são nas personagens femininas que Goldman examina as explorações e questionamentos de gênero em Forster. Caroline Abott, em *Where Angels Fear to Tread* (1905), é por vezes vista como deusa por Phillip Herriton. Em trecho em que a personagem se torna cada vez menos fixa (através da perspectiva mesclada de Phillip e do narrador) em transição entre mortal, deusa e obra de arte, surge também a imagem do italiano Gino, por quem tanto Caroline quanto Phillip sentem-se atraídos. Há então um momento em que se perde a referência sobre o objeto do olhar de Phillip, pois Caroline e Gino parecem, por um instante breve, ser a mesma imagem. A instabilidade dos contornos de gênero se instaura no momento em que Caroline toma consciência de seu *status* simbólico de representação, algo que também é explorado através de Lucy Honeychurch em *Um Quarto com Vista* (1908).

Os romances de Forster oferecem quadros de subversão de gênero que cruzam não apenas os discursos sociais sobre sexo e gênero da época, mas também os discursos culturais e raciais, como em *Uma Passagem para a Índia* (1924). Goldman (2007, p. 127) reconhece no autor a existência de um “teor gay” em subverter marcas de gênero, e menciona a existência de uma leitura a sugerir que os limites dessa subversão estariam numa possível demanda de inclusão dos homossexuais na estrutura patriarcal. A hipótese, levantada por algumas críticas feministas, seria que a crítica ao patriarcado discernível nos romances parece não abrir espaço para incluir as “mulheres”, comumente representadas como outro, alvo de misoginia. Essa hipótese convive com outras, inviabilizando um fechamento para a discussão. Por exemplo, a de que uma leitura *queer* das representações de gênero forneceria uma reflexão salutar e complexa sobre a multiplicidade de significados possíveis para “identidades” femininas. Goldman (2007, p. 127) oferece ainda outras possibilidades de análise, como investigar a existência de uma discussão positiva para o feminismo a partir do termo “Forster e mulheres”, e ainda, analisar este termo para além de alegorias filosóficas ou ideológicas.



Outro ponto importante a considerar é a ideia, por longo tempo vigente, de que a homossexualidade do romancista explicaria a “imprecisão” ou incapacidade de convencer no tratamento de personagens femininas ou de relações heterossexuais. J. H. Stape, citado por Goldman (2007, p. 129), analisa esses elementos em *Howards End* (1910), comparando manuscritos com a versão final. O estudioso observa que Forster alterou e apagou trechos, que provavelmente agradariam aos críticos de sua inabilidade em “abordar a heterossexualidade”, em favor de uma unidade temática: a camaradagem entre os sexos. Nesse aspecto, a caracterização de mulheres e de relações heterossexuais se encontram submetidas a aspectos simbólicos, revelando que a falha estaria na verdade em interpretar Forster como “realista”, e seus personagens como pessoas reais (GOLDMAN, 2007, p. 129). Neste ponto, devemos atentar para os significados produzidos pelo aparentemente inofensivo expediente de associar um autor a uma estética que se pensa ultrapassada em sua época. Como citamos anteriormente, no auge do realismo na Inglaterra, Dickens não era reconhecido como autor realista enquanto que Charlotte Brontë o era pelas mesmas autoridades intelectuais, apesar de ambos extrapolarem os paradigmas identificados com tal estética. Portanto, assim como Dickens, Forster talvez tenha sido “mal interpretado” como realista, como sugere Goldman, com base numa articulação difusa de moralidade e crítica literária. Ou, como sustenta Andre Lefevere (2007) sobre o alcance das reescrituras, as interpretações conflitantes em torno de Forster podem indicar a influência de poderes que controlam determinada poética mediante determinada ideologia.

Em estudo sobre a importância da tradução para a recepção e projeção de obras e autores, Lefevere argumenta que os textos literários são circundados por textos refratores que dinamizam o sistema literário. Esses textos são produzidos para determinadas audiências ou adaptados para determinadas poéticas e ideologias. Um conceito-chave do crítico, o de reescritura, enfatiza os poderes de indivíduos e instâncias diversas que podem determinar a canonização de uma obra ou o seu esquecimento. Seria a partir desses poderes que alguns textos se movem da periferia de um sistema literário para o centro. Segundo Lefevere, existiriam dois fatores de controle responsáveis pela moderação de um sistema. No interior deste, localiza-se o fator representado por profissionais: críticos, resenhistas, professores e tradutores. Estes profissionais estariam imbuídos de autoridade e competência para determinar as obras a serem aceitas, aquelas que obedecem à poética e à ideologia vigentes. O segundo fator, exterior ao sistema, Lefevere (2007) define como mecenato, que seriam os “poderes (pessoas, instituições)

que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura”. (LEFEVERE, 2007, p. 34).

Nessa perspectiva, é preciso levar em consideração que a sexualidade de Forster sempre influenciou observações sobre “falhas” e defeitos discerníveis em sua obra. Herbert (2012), por exemplo, discute os efeitos da homofobia sobre a crítica de Forster, bem esboçada em texto de F. R. Leavis sobre uma biografia de Forster. O eminente crítico literário não consegue disfarçar o incômodo causado pelo trabalho do romancista, e relaciona homossexualidade com “falha literária” (HERBERT, 2012, p. 211). Desse modo, retomar a obra do autor para qualquer estudo crítico requer indispensavelmente uma contextualização que leve em conta os efeitos do aparato histórico e homofóbico que produziu Forster como “realista tardio”, um “romancista anacrônico”, um “autor secundário”, valores que imbricam não apenas padrões estéticos conflitantes, como também um esforço para desvalorizar Forster e as potencialidades reais e simbólicas de seu legado.

Em se tratando da representação das diferenças de gênero, Forster a insere num sistema alegórico<sup>17</sup> que alinha a mulher no âmbito da representação estética intrincadamente “autoconsciente”. Ou seja, a representação chama atenção para o seu *status* de representação. Goldman (2007, p. 131), enfatiza que interpretar Forster como realista explica a frustração diante de suas personagens, uma vez que elas podem representar “valores abstratos, forças sociais, mudanças de paradigmas.” A leitura realizada por contemporâneos, e que pavimentou a recepção crítica de Forster em décadas posteriores, pode ter contribuído para o estranhamento provocado pelos personagens do autor. Segundo Ellmann (1991, p. 183), o “homem eduardiano” é caracteristicamente passivo e dominado, não apenas porque esse é um período de afirmação e crescimento do movimento feminista na Inglaterra, mas também o ideal de protagonismo masculino é reelaborado de modo a enfatizar a “força” da mente, do intelecto.

Souza (2012), em análise do romance *Howards End* (1910) e sua adaptação, demonstra que o paradigma apontado por Ellman pode ser compreendido à luz das mudanças que observamos com a “fluidez de gênero” simbolizada na casa que nomeia o romance. Na ocasião do estudo, a questão de gênero serviu para corroborar a noção de transitoriedade dos espaços a

---

<sup>17</sup> A alegoria tradicionalmente conforma a apresentação de uma ideia em dois níveis de sentido. No primeiro nível, observa-se a ação, a causalidade, dentre outros aspectos. No segundo nível, depreende-se sentidos morais, políticos, religiosos ou filosóficos. Um emprego alegórico frequente em Forster se encontra na “personificação” de ideais através de nomes, como as irmãs Schlegel em *Howards End* ou George Emerson em *Um Quarto com Vista*, em referência aos alemães August e Friedrich Schlegel e ao ensaísta e filósofo norte-americano Ralph Waldo Emerson. Essas referências são problematizadas e muitas vezes ironizadas mediante às mudanças de contexto.

partir da percepção de Margaret Schlegel, de que a casa de sua família era uma casa feminina, mesmo na época em que seu pai estava vivo. Ainda segundo a personagem, a casa da família Wilcox, *Howards End*, seria uma casa masculina. O romance associa intelecto com o feminino e a esfera de negócios e lucros com o masculino. Quando *Howards End* se torna propriedade da família Schlegel, o narrador informa que antes da família Wilcox habitá-la, ela havia passado por gerações de matriarcas, sugerindo com isso o gênero como categoria fluida.

O espaço permanece um ponto de referência fértil para a análise que segue, pois como foi apresentado em relação a *Howards End*, trata-se de um importante expediente simbólico para a crítica sobre noções de gênero. No entanto, no estudo que agora apresentamos, inverte-se a ênfase anterior, que privilegiou o espaço. Mikhail Bakhtin (1974/2010) propõe a fusão de espaço e tempo com o conceito de cronotopo, o qual, na literatura, seria conduzido pelo tempo (BAKHTIN, 2010, p. 212). O interesse do estudioso russo, porém, está nitidamente no conteúdo romanesco (cronotopo é, segundo ele, categoria conteudístico-formal), a fim de explorar elementos como realidade e história. As obras de Forster aqui analisadas legitimam uma maior atenção aos conteúdos, uma vez que o autor investe no contraste de usar uma forma narrativa tradicional (o *bildungsroman* típico do século XIX) para tratar de histórias sobre emancipação feminina e homossexual.

Em discussão sobre o tempo enquanto duração, Mieke Bal (1997, p. 209) divide as narrativas em dois tipos: “crise” (*crisis*), caracterizadas por um período curto no qual os eventos são condensados; e “desenvolvimento” (*development*), caracterizadas por um período de tempo mais longo. Típicos do segundo tipo, estariam os seguintes subgêneros: autobiografias, romances de formação (*bildungsroman*), romances históricos, e de viagem, dentre vários outros, nos quais o ponto mais importante é justamente a passagem do tempo. Já narrativas do primeiro tipo, como indica o próprio termo, enfatizam um período crucial, de crise, sendo exemplares não apenas a tragédia clássica e os romances nela inspirados, mas também muitos romances contemporâneos.

Em relação ao elemento espacial, Brandão (2015) destaca quatro modos de abordagem do espaço na literatura: 1) “representação do espaço”, o espaço apresenta-se como categoria extratextual, naturalizada no texto: cenário de contextualização da ação. Ainda nesse modo, há o recurso a processos metafóricos como “espaço social” enquanto conjunturas históricas, econômicas, culturais, e “espaço psicológico” enquanto projeções, sensações, afetos de vários elementos constitutivos do texto, como personagens, narradores; 2) “estruturação espacial”, concebe os recursos formais de estruturação do texto enquanto espacialidade. Aqui, a noção de

espaço liga-se à simultaneidade (característica da literatura moderna) em contraste com a temporalidade, percebida em sua linearidade, progressividade, tal como tradicionalmente se concebe a linguagem verbal. O espaço, portanto, significa um modo de organização textual que privilegia descontinuidades; 3) “espaço como focalização”, parte do princípio de que, na literatura, há uma visão, um ponto de vista, uma perspectiva que narra de algum lugar; 4) “espacialidade da linguagem”, ampara-se na ideia de que a linguagem verbal, por se estabelecer através de relações (sincrônicas, simultâneas), é espacial. A materialidade dos signos que compões a linguagem, a manifestação sensível das palavras, seria aqui outro dado a apontar a linguagem como elemento espacial. Desse modo, o texto literário é considerado “mais espacial” quanto mais a dimensão formal destaca-se da conteudística (BRANDÃO, 2015, p. 65). As obras aqui tratadas naturalmente conduzem à concentração da análise em preocupações caras aos itens 1 e 3 acima, entrelaçadas a diversas outras relacionadas a questões de gênero e sexualidade.

Talvez a concepção essencialista sobre os gêneros, presente até mesmo em parte da crítica contra o patriarcado, contribuiu para as divergências nas leituras sobre Forster, que para alguns seria aliado de Woolf contra o patriarcado, enquanto que na visão de outros, o romancista reivindicaria a homosociabilidade do patriarcado propriamente dito. Elizabeth Langland (1990, p. 253), por outro lado, entende que a confusão gerada pela sexualidade do autor em desacordo com as normas sociais (e poderes jurídicos) fomentou um desejo por algo além da clássica oposição entre masculino e feminino, favorecendo uma política sexual radical que tem sido obscurecida por incursões biográficas.

### 3 A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA ATRAVÉS DA ADAPTAÇÃO: O CASO DOS FILMES *HERITAGE*

Neste capítulo, apresentamos a discussão sobre as relações entre literatura e cinema através da adaptação, com enfoque para processos intertextuais que extrapolam a relação entre texto de partida e sua transmutação. Consideramos brevemente a perspectiva no cinema a partir da noção de focalização, importante para compreender as construções visuais de James Ivory e suas implicações para narrativas sobre emancipação sexual. Por fim, apresentamos a discussão crítica dedicada aos filmes *heritage* com destaque para a revisão e reformulação do valor cultural das produções a partir de leituras feministas e *queer*, que apresenta um gênero fílmico mais flexível do que supôs parte da crítica especializada.

#### 3.1 LITERATURA, CINEMA E ADAPTAÇÃO

A relação entre literatura e cinema tem início desde as primeiras tentativas de se pensar e construir uma identidade do cinema como meio expressivo e artístico. Por muito tempo o cinema dividiu opiniões sobre seu *status* (seria arte ou ciência), e no início, foi a partir do diálogo com a literatura que o novo meio desenvolveu suas próprias técnicas narrativas. A confluência de elementos de tradições populares, como o melodrama, o circo, números de feira, bem como o uso da tecnologia, explicam a resistência de setores da crítica acadêmica ao cinema, principalmente quando se considera o processo de adaptação da literatura. Contudo, desde muito cedo, diretores como D. W. Griffith recorreram a técnicas de composição narrativa extraídas da obra de autores como Charles Dickens para compor narrativas para as telas.

Décio Torres Cruz (2014, p. 42) comenta sobre o intercâmbio de técnicas e estratégias percebidas na literatura e utilizadas pelo cinema, bem como o caminho inverso, após a consolidação do cinema como meio reconhecido por inovar a criação artística. Percebeu-se que obras de períodos diversos, como *A Eneida*, de Virgílio, já manifestava técnicas narrativas futuramente utilizadas pelo cinema. A noção para esse antecipar-se da literatura quanto a procedimentos fílmicos seria a de uma literatura “proto-fílmica”, em que é possível identificar elementos de composição análogos à montagem, sequência, edição, planos variados, *close-ups*, etc. Além de Virgílio, alguns procedimentos que hoje são comuns à composição fílmica também podem ser identificados na obra de Shakespeare, Flaubert, Walt Whitman. No Brasil,

Marinyze Prates Oliveira (2004) apresenta essa antecipação de recursos do cinema pela literatura em *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo.

Ainda segundo Cruz (2014), literatura e cinema estão associados pela visualidade, dialogismo e narratividade que têm em comum. José Carlos Avelar (2013) reforça essa proximidade por meio da construção de discursos e dos sentidos simbólicos comuns aos dois meios semióticos. Além do mais, a relação entre literatura e cinema evidencia toda uma problemática dos processos narrativos. São esses processos que informam nossa capacidade (ou incapacidade) de dar sentido ao mundo. Avelar aproveita algumas considerações de Octavio Paz e Sergei Eisenstein para articular a noção de que tanto a literatura (texto) quanto o cinema (imagem) conduzem a visão para além dos limites do visível. A narrativa produzida tanto por textos quanto por imagens se firma “a partir da relação com outros textos e imagens” (AVELAR, 2013, p. 24). Ou seja, a permuta entre literatura e cinema estaria inserida no escopo mais amplo de uma interpenetração cultural semelhante ao conceito de intertextualidade: os textos (literários ou fílmicos) são produzidos a partir de textos preexistentes. Decorre então que tanto a literatura quanto o cinema são formações híbridas que se influenciam mutuamente, e cujas trocas acumulam-se como uma infinita compilação cultural.

O advento do cinema afetou, alterou ou tornou obsoleto diversos conceitos adotados pela tradição para tratar da arte. Segundo Walter Benjamin (1983), genialidade, eternidade, autenticidade e aura foram alguns dos termos colocados em questão face às novas técnicas de reprodução. Essas técnicas revolucionaram a relação entre artista, obra e público. Anteriormente, a obra de arte adquiria valor na medida em que o “aqui e agora” do objeto artístico servia de registro das transformações com a passagem do tempo e das relações de propriedade. A reprodução (fotografia, cinema) inviabiliza um acesso ao aqui e agora artístico. Para Benjamin, nas formas artísticas mais antigas, a autenticidade seria a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, desde a origem, passando pela “duração material e seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1983, p. 168). Já a arte inserida no âmbito da reprodutibilidade faz com que a noção de autenticidade se torne inapreensível, algo que escapa.

O cinema e a fotografia fizeram necessária a reformulação da autoridade e do peso da tradição, abalando ou destruindo esses conceitos e fazendo com que a arte, antes valorizada pela “distância” (aura) que impunha à sua apreciação, se tornasse cada vez mais próxima do indivíduo. Com a destruição da aura, o invólucro de “valor único” cede espaço para o “valor de exposição”, transformando assim a função social da arte. O cinema enquanto técnica, de acordo com Benjamin, põe em evidência o princípio de perfectibilidade (escolha de imagens), expresso

principalmente pela montagem e finalização. Esse princípio altera a compreensão da arte, antes considerada por meio termos como “eterno” e “perfeição”, para o de “trabalho em progresso”, algo que pode ser sempre melhorado.

Essas transformações contribuíram para que o cinema, ao revolucionar as políticas artísticas, se tornasse cada vez um exemplo a ser seguido pela própria literatura. Cruz (2014) descreve esse momento em que o cinema se torna emblema da modernidade, expressando uma sensibilidade que sintetizava o impulso criativo das vanguardas. Essa identificação, segundo o autor, levou Marinetti a argumentar que a sobrevivência da literatura dependia da assimilação das novas técnicas de reprodução, influenciando na produção de textos literários cada vez mais “cinemáticos”. A organização não linear desses textos faz crer que foram editados segundo os padrões de montagem fílmica: o arranjo de *frames* (sentenças, parágrafos, capítulos) de modo a produzir no texto um ritmo visual. *A Sangue Frio* (1966), de Truman Capote, e *Steps* (1968), de Jerzy Kozinski, são exemplares dessa literatura cinematográfica.

Para além de trocas na esfera das técnicas e estratégias de composição, a relação entre literatura e cinema é problematizada por disciplinas e teorias diversas. Um dos efeitos dessa atratividade é que, como argumenta Kamilla Elliot (2017, p. 680), a adaptação assemelha-se a uma criança bastarda, ao mesmo tempo “filha de todos e de ninguém”. Ao mesmo tempo em que é reclamada por diferentes pais, nenhum, ao final das contas, se responsabiliza por protegê-la e nutri-la. O desdobramento dessa situação é que as disputas “abusam a adaptação”, alusão empregada por Elliot como parte da relação disfuncional que percebe entre a adaptação e a teoria. Para a autora, a reivindicação por semelhança em jogo no processo de adaptação ofende o apelo “transteórico” das humanidades à diferença. A situação quase inconciliável entre adaptação e teoria decorre da resistência da própria adaptação em ser teorizada, uma vez que, mesmo após a finalização e exibição, ela continua a assumir “novas identidades, em novos contextos de consumo”. (ELLIOT, 2017, p. 682).

Uma das razões para a resistência à adaptação decorre, segundo Oliveira (2004, p. 40), da “nostalgia do alto”, que hierarquiza expressões tradicionais, como a literatura, em posição superior aos meios de massificação das artes, como o cinema. Essa hierarquia decorre de discursos estabelecidos pela metafísica ocidental, que opera através de valorações que contemplam a arte erudita e inferioriza a cultura popular. Oliveira identifica no platonismo (*Fedro*) uma das fontes do discurso que associa a noção de superioridade nas artes a partir do vínculo que estabelecem com as classes dominantes. O paradigma platônico articula a ideia do “Belo em si”, das formas eternas e perfeitas, cujas cópias, em diferentes níveis de distância da

verdade, se apresentam no mundo sensível. A representação das formas, pela arte por exemplo, pode criar o simulacro, a cópia da cópia, portanto, degradada e falsa.

Com o advento do pós-estruturalismo, surge um contradiscurso que contraria essa hierarquia e redimensiona as potencialidades do simulacro. Oliveira (2004, p. 42) cita as considerações de Deleuze sobre o simulacro, que seria “uma disparidade”, “uma diferença”, “uma dissimilitude”, “uma dessemelhança”, portanto, um paradigma livre das amarras impostas pelo critério da semelhança. Compreende-se que afirmar o simulacro subverte o discurso hierarquizante do platonismo e abre espaço para que a adaptação seja reconhecida como potência da diferença.

Diferentes abordagens sobre a adaptação da literatura para o cinema determinam uma grande diversificação de termos para tratar do processo, como adaptação propriamente dita, tradução intersemiótica, transmutação, reescritura, intermedialidade, transmedialidade, dentre outros. A seguir, consideramos algumas questões teóricas problematizadas por diversos autores e perspectivas, mas que oferecem conceitos proveitosos para a análise das adaptações de James Ivory.

A tradução intersemiótica (TI) ou tradução de um texto em determinado sistema de signos para outro sistema, põe em evidência a grande diversidade de agentes, mensagens e textos, além de elementos culturais e ideológicos, envolvidos no processo. Assim, a relação entre literatura e cinema através da TI é uma que inevitavelmente movimenta “identidades e diferenças” (PLAZA, 2003, p. 29).

Por tratar de elementos com um longo histórico de influências e hibridizações, as disciplinas que se estabeleceram problematizando os processos de tradução e adaptação também são interceptadas por visões puristas que pouco contribuem, atrapalham até o desenvolvimento destas. George Bluestone, na década de 1950, afirmava que, em contraste com a literatura, o cinema se definiria não pelo pensamento, mas pela percepção. Ele também enfatizava que, na convergência entre as artes, não havia como não “destruir” uma parte integral de cada (*apud* CRUZ, 2014, p. 38). O texto de Bluestone é considerado um dos marcos fundadores dos estudos de adaptação, e justamente nele o autor tece argumentos que sinalizam para um vínculo irreconciliável entre cinema e literatura, pondo em questão a viabilidade da análise sobre o processo de transmutação. Nas décadas seguintes, percebe-se tentativas de relacionar o cinema com a falta de elaboração intelectual, com o aspecto precívél das imagens.



Cruz (2014, p. 39) lembra que visões negativas como as de Bluestone não se sustentam atualmente, devido à crescente “interpenetração das mídias”, fazendo com que filmes se tornem literários e que romances cada vez mais pareçam cinematográficos. Além disso, o advento de outras tecnologias, como o DVD, o Blue-ray, e a internet, disponibilizam formas de recepção análogas à decantada liberdade que os leitores detêm, como a de pular ou reler passagens, ou pausar e retomar a leitura quando melhor convir.

A TI é um dos processos mais difundidos pelo cinema e também um dos principais alvos de crítica, sejam dos estudos literários, fílmicos, de adaptação, ou de jornalistas. Isso se deve, em parte, ao fato de que a adaptação desestabiliza crenças em torno das artes mantidas pela tradição, além de dificultar o trabalho de analistas que buscavam pensar o cinema a partir de suas especificidades. Vista como “confusão de artes”, “impossibilidade teórica”, “não arte”, e “alucinação cultural coletiva” (ELLIOT, 2003, p. 133), a adaptação da literatura para o cinema deve muito da má reputação às heresias que comete contra teorias estéticas correntes no século XX. Por exemplo, demonstrar que palavras e imagens são traduzíveis, e que forma e conteúdo são elementos separáveis. Segundo Elliot (2003), a inextrincabilidade entre conteúdo e forma, e a subordinação do primeiro termo à realização do segundo, ditou regras e promoveu hierarquias na produção e no consumo das artes. A colisão entre as artes através da adaptação aparta elementos antes tidos como inseparáveis, salientando componentes de conteúdo (personagens, enredo, temas e retórica) para a sua consolidação. Essas heresias contra a perspectiva formalista demandam atenção a aspectos culturais e contextuais longamente ignorados pelos estudiosos da adaptação, mas que com a ascensão dos estudos culturais, da desconstrução, do multiculturalismo, do feminismo, e da psicanálise althusseriana têm sido dinamizados e problematizados, renovando a pesquisa na área.

Jacques Derrida (2006) considera que um dos limites das teorias da tradução está na crença de que, na passagem de uma língua para outra, apenas duas línguas estariam implicadas no texto traduzido. Assim, ao desconsiderar a “multiplicidade de línguas” que compõe cada língua, crê-se, segundo o filósofo, na possibilidade de uma tradução verdadeira, transparente e adequada, expectativa destinada a ser frustrada. A tradução, ao se fazer necessária, rompe com a transparência, a pretensão à razão, a “violência colonial e o imperialismo linguístico”. (DERRIDA, 2006, p. 25). Apesar do enfoque ao que Roman Jakobson (1959) concebe como “tradução propriamente dita”, ou interlingual (entre línguas distintas), a multiplicidade de línguas de que fala Derrida pode ser pensada em analogia à multiplicidade de textos acionados pela adaptação.

Por longo tempo, a ideia de que textos e culturas “originais” e suas respectivas traduções seriam entidades homogêneas dificultou a análise dos processos de adaptação. Kamilla Elliot (2004) problematiza o paradoxo de estudos interdisciplinares que consideram romances e filmes como entidades opostas, irredutíveis, e intraduzíveis, apesar das evidências que contradizem a intraduzibilidade entre as mídias. O problema parte da base dos estudos da adaptação. Em *Novels into Film*, Bluestone afirma que o romance é conceitual, linguístico, discursivo, simbólico, inspira imagens mentais, e é articulado pelo tempo; enquanto que o filme é perceptual, visual, literal, dado a imagens visuais, e cujo princípio de articulação seria o espaço. Diante dessas características, Bluestone conclui que filmes e romances deveriam permanecer como instituições separadas, cada um explorando suas “propriedades específicas” (*apud* ELLIOT, 2004, p. 2). Elliot (2004), entretanto, enfatiza o curioso paradoxo de artes verbo-visuais híbridas, como o cinema e a literatura, serem problematizadas como se fossem categorias puras.

Porém, cada vez mais afastada de noções essencialistas, a tradução tem sido pensada como “instância de hibridização” (BROOKER, 2007, p. 113), caracterizada por disparidades, lacunas e indeterminações, ao invés de equivalências. Os diversos textos que formam o texto literário, com a adaptação para o cinema, são ampliados, subvertidos, apagados, ou transformados mediante filtros diversos: “o estilo dos estúdios, formações ideológicas, restrições políticas, gosto dos autores, elenco, orçamento, tecnologia disponível”. (STAM, 2000, p. 69).

O fato de resultarem, em sua maioria, de processos de adaptação, pode ser acrescentado ao escopo diverso de fontes de prazer comuns aos filmes *heritage*. De acordo com Linda Hutcheon (2013, p. 25), uma das razões para a predominância de adaptações no cinema estaria no prazer gerado através da “repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa”. Para a autora, as adaptações seriam obras palimpsestuosas. Seriam textos, no sentido barthesiano: uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências” (HUTCHEON, 2013, p. 28). A imagem do palimpsesto é retomada para reforçar, a exemplo das proposições de Rosemary Arrojo (2007) sobre tradução, de que um texto cede lugar a outro, abalando assim a crença na estabilidade e no controle dos significados, e evidenciando que a derivação, ao invés de denotar escassez de criatividade ou inferioridade, é na verdade uma máquina produtora de significados. Enquanto realização segunda que não é secundária, a adaptação pode ser resumida como “transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e

interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2010) compartilham a delimitação de Hutcheon (2013) para distinguir adaptação (engajamento intertextual extensivo) de outras relações que privilegiam apenas fragmentos de determinado texto, como alusão ou citação. Já a adaptação aproveita um texto de modo mais amplo e com um objetivo, mesmo que não explícito. Nisso, as autoras desviam-se da definição de Hutcheon (transposição declarada) no reconhecimento de que um dos fascínios no estudo da adaptação é descobrir um texto-fonte não declarado, como o *Don Quixote* de Cervantes na animação *Toy Story* (1995), da Pixar.

A adaptação como resultado de processos intersemióticos e intertextuais seria, portanto, avessa a expectativas de “fidelidade” ao texto adaptado, uma vez que a diferença entre mídias e a multiplicidade de textos fazem do apelo à fidelidade algo irrealizável. Porém, a “crítica da fidelidade” tornou-se, por um tempo, um critério de análise acarretando análises repetitivas, moralistas, além daquilo que Stam (2000) chama de “aporia” nos estudos da área. Os filmes *heritage*, entretanto, distinguem-se pelo esforço em reconstruir na tela períodos históricos e obras literárias de modo bastante próximo, levando a crítica a discernir nas produções discursos como o de autenticidade, que veremos adiante na discussão sobre os filmes. Se por um lado houve um esforço para ultrapassar a crítica da fidelidade e compreender a adaptação como “outro” texto, resultado de variantes que em muito extrapolam o vínculo literário, por outro, criou-se uma aversão a esse vínculo (também relacionado ao privilegiado *status* cultural da literatura) que complica ou mesmo inviabiliza o estudo do processo de adaptação. A seguir, tratamos da questão da fidelidade visando ponderar sobre a adaptação como meio que tanto “preserva” textos, imagens e significados quanto os amplia e multiplica.

### **3.1.1 A questão da fidelidade**

Para Robert Stam (2000), as expectativas de que um filme seja fiel ao texto adaptado, além de gerar expectativas utópicas, resulta de uma visão moralista sobre a adaptação. Valendo-se de noções teóricas desenvolvidas por Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, e Gerard Genette, Stam supõe que algumas dificuldades em torno da adaptação, aparentemente intransponíveis, podem ser superadas caso se admita que cada texto é um mosaico de citações, um intertexto, ou um palimpsesto. O movimento ininterrupto da rede intertextual situa as adaptações em um

fluxo de “referências e transformações, de textos a produzir textos, um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação” (STAM, 2000, p. 66).

Stam (2000) propõe conceitos que tornam o princípio de fidelidade algo obsoleto para os estudos da adaptação, como o de transtextualidade desenvolvido por Genette. Termo bastante amplo, transtextualidade exprime tudo aquilo que coloca um texto em relação a outros textos, de forma manifesta ou não. Nessa perspectiva, a intertextualidade aparece como uma das cinco categorias que compõem a transtextualidade, que seriam paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade. Essas categorias classificam relações altamente complexas, como metatextualidade, que pode se referir tanto ao comentário crítico quanto à autorreferência, e relações bem simples entre os textos, como a ligação estabelecida através de um título, no caso da arquitekstualidade. A intertextualidade, definida como alusões e referências presentes nos textos, é significativa para o presente estudo, no sentido de supor uma rede que conecta textos enquanto “sistemas, códigos e tradições de outras artes e da cultura em geral” (ALLEN, 2000, p. 2).

Paulo Ottoni (2000) explora o *double bind* característico da tradução, que seria a impossibilidade e necessidade implícitas no processo. O autor embasa a discussão em Derrida, apresentando a tradução como uma questão filosófica e ideológica. Assim, a questão da fidelidade pressupõe que a tradução opera o confronto de duas línguas. George Steiner (1975) é citado por observar que o ponto central da tradução permanece imutável por milênios: como podemos ou devemos atingir a fidelidade? Segundo Ottoni, em Derrida, a preocupação deve ser outra: ao invés de um confronto entre línguas, a tradução deflagra a língua, transformando e produzindo “outros significados e impurezas” (OTTONI, 2000, p. 51). A tradução, portanto, torna evidente não as fronteiras entre as línguas, mas a natureza complementar e recíproca que possuem, principalmente quando são desafiadas pelas especificidades de códigos formais, como o literário. Complementar, enxertar e recriar seriam, para alguns analistas, indícios dos limites e da impossibilidade de se traduzir um texto, pois são estratégias que impossibilitam a noção fidelidade. Para Derrida, por outro lado, é justamente esse “transbordamento” de significados que fazem da tradução um acontecimento. A visão desconstrucionista de Derrida sobre a tradução dialoga com abordagens recentes que revisam a polêmica sobre a fidelidade em torno da adaptação.

É importante reforçar que a noção de fidelidade, também amplamente combatida no interior dos estudos da adaptação, tem um papel preponderante no “discurso de autenticidade” que permeia o gênero fílmico que analisamos no presente estudo (logo mais detalharemos sobre

as especificidades dos filmes *heritage*). Além do mais, a fidelidade na adaptação, como alega David T. Johnson (2017), é o conceito mais importante na breve história dos estudos da adaptação, caso se considere a recorrência com que o conceito aparece, geralmente para ser prontamente execrado. Tal movimento é quase uma convenção nas análises da área. Esse gesto, característico do que Johnson (2017) trata como *fidelity studies*, teria se convencionalizado a partir de *Novels into Films*, de Bluestone. A partir de então o conceito de fidelidade surge nas discussões com função dupla: estabelecer um modelo de investigação comparativa entre dois objetos, e avaliar o valor estético da adaptação com base na “adesão” ou não ao texto-fonte. Assim, a despeito da inviabilidade da adaptação corresponder às expectativas de fidelidade ao texto literário, os estudiosos invocam essa inviabilidade persistentemente, de modo a reforçar o desejo explícito de rejeitar a noção, mesmo que a rejeição seja talvez a principal fonte de vitalidade para o termo.

Se Bluestone inicia um discurso de rejeição à fidelidade, Brian McFarlane (1996) o populariza ao expressá-lo junto com o sentimento de profunda frustração. McFarlane afirma que a crítica em torno da fidelidade de uma adaptação ao texto literário pressupõe um significado único e correto a ser interpretado tanto pelo diretor quanto pelos espectadores. A impossibilidade de correspondência entre interpretações distintas evidenciaria a inutilidade de adotar esse parâmetro. O crítico, no entanto, aponta escalas diferentes para “medir” a fidelidade na adaptação: a fidelidade ao pé da letra, que seria quase impossível de obter numa adaptação “bem sucedida”; e a fidelidade ao “espírito” ou “essência” do texto (McFARLANE, 1996, p. 9). McFarlane aponta o malogro em qualquer direção rumo à fidelidade ao texto, uma vez que espírito e essência, assim como a interpretação, tendem a produzir sentidos múltiplos.

Intriga, portanto, que, mesmo impraticável, o conceito de fidelidade seja continuamente repetido enquanto fracasso. Johnson (2017, p. 95) acredita que rejeitar a fidelidade tornou-se um ato de “camaradagem entre pares”, uma forma de se credenciar à autoridade intelectual estabelecida na área. Johnson não acredita que a crítica deva se pautar pelo parâmetro da fidelidade, mas se interessa pelo paradoxo da manutenção do termo através da hostilização. Dentre os poucos trabalhos recentes voltados para o conceito de fidelidade e com perspectivas analíticas que ainda podem ser relevantes, o autor destaca *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation* (2008), editado por David L. Kranz e Nancy C. Mellerski, e *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity* (2011), editado por Colin MacCabe, Kathleen Murray e Rick Warner. Johnson (2017) resenha esses trabalhos e identifica algumas possibilidades produtivas para análises comparativas entre texto-fonte e adaptação. David L. Kranz (2008)

afirma não existir razões para que análises comparativas (ou crítica da fidelidade) sejam pautadas pela avaliação da qualidade do texto adaptado em relação à fonte literária. Uma crítica comparativa da adaptação literária, por outro lado, deveria incluir a análise dos elementos fílmicos (cinemáticos), intertextuais e contextuais, bem como a análise das narrativas, ou seja, tudo aquilo que é “relevante para a construção argumentativa”. (JOHNSON, 2017, p. 96).

Em contraste com a antologia de Kranz, a de Colin MacCabe (2011) reúne artigos que investem na possibilidade avaliativa da crítica da fidelidade. A ideia de que avaliar a adaptação pode ser produtiva pressupõe um “sistema” de valores. Os valores individuais do texto-fonte e da adaptação combinam-se gerando um valor excedente, que movimenta o sistema. O valor nesse sistema não é um elemento estável, ele na verdade é um dado sincrônico, que pode ser alterado com o tempo. Como argumenta Kathleen Murray sobre o filme *To Have and Have Not* (1944), de Howard Hawks, a análise precisa ter flexibilidade e considerar o filme enquanto produção da Warner, do diretor Hawks, adaptado da obra de Hemingway, com roteiro de William Faulkner, como “resposta” ao filme *Casablanca* (1942), e como veículo para as estrelas Humphrey Bogart e Lauren Bacall (JOHNSON, 2017, p. 96). Como se vê, a crítica da fidelidade acionada para a análise se distancia da que McFarlane condena. O texto-fonte compõe apenas um dos elementos envolvidos na crítica, em meio a dados contextuais, de autoria, intertextuais e da cultura do estrelato, conferindo ao estudo da adaptação uma tendência à multiplicidade e transbordamento de significados semelhante à que Derrida percebe na tradução.

André Bazin (2000), em texto publicado em 1948, comenta sobre a problemática da adaptação e, em muitos aspectos, dialoga com as premissas do livro de MacCabe (2011). Bazin menciona alguns termos comumente rejeitados nos estudos da adaptação (orientados por teorias pós-estruturalistas e desconstrução) como o de equivalência: bastaria que os cineastas tivessem imaginação visual para “criar equivalentes” do estilo do original (BAZIN, 2000, p. 20). A busca por equivalentes, seja na tradução ou adaptação, pressupõe a existência de sentidos fixos e estáveis, uma visão ilusória, demonstrada em diversas discussões (ARROJO, 2000; DERRIDA, 2006; OLIVEIRA, 2004). Além de equivalência, Bazin também utiliza a expressão “fiel ao espírito” em relação a uma adaptação da obra de Maupassant. Este é outro conceito impraticável na visão de boa parte da crítica especializada. Porém, com o interesse nesses termos e expressões nas duas coletâneas citadas por Johnson (2017), talvez seja oportuno rever as considerações de Bazin para um estudo da adaptação.

Para Bazin, a forma é uma manifestação do estilo, inseparável do conteúdo da narrativa, portanto, a fidelidade à forma de fato é uma quimera. Porém, a “equivalência no significado das formas”, seria o “espírito” de uma obra refratado na consciência criadora do diretor. Bazin procura dar relevo ao paradigma da semelhança implícito num estudo da adaptação através de sua noção de equivalência, e ao mesmo tempo destaca a importância tanto do trabalho literário quanto do fílmico: para o êxito de *A Day in the Country* (1936), foram necessários os esforços tanto de Maupassant (escritor) quanto de Renoir (diretor). Talvez seja nesse sentido que poderíamos dizer, por exemplo, que James Ivory capta o “espírito da obra” de Henry James ou E. M. Forster: a atenção aos diálogos e maneirismos na performance dos atores seriam “equivalentes” à formalidade característica dos romancistas.

As formulações de Bazin não privilegiam um meio semiótico sobre o outro. Não há, em sua perspectiva, primazia de uma arte sobre a outra, tampouco uma noção essencialista ou homogênea sobre as artes. Um dos pontos que ele destaca é o problema (em parte, de responsabilidade da própria crítica) da natureza “intocável” das artes, uma crença relativamente recente e que ele associa com o relevo dado à forma. Para Bazin, a adaptação para o cinema torna incompatível noções arraigadas pela crítica de arte, como unidade, e a própria noção de autor. Isso implica levar em consideração o viés múltiplo e colaborativo que caracteriza a adaptação. Assim como Kathleen Murray (2011), Bazin propõe que um filme como *Of Mice and Men* (1940), dirigido por Lewis Milestone e adaptado da obra de John Steinbeck (autor tanto da novela quanto de uma peça teatral com o mesmo título), precisa ser analisado em suas múltiplas configurações (filme de Milestone, peça de Steinbeck, romance de Steinbeck), nos três meios semióticos, sendo cada um dos três lados analisado com igual atenção. A precedência cronológica ou o prestígio artístico, nesse caso, “não serve aos critérios da adaptação” (BAZIN, 2000, p. 26).

Apesar da polêmica envolvida em “revisitar” a noção de fidelidade (no caso, comparar livro e filme adaptado), essa perspectiva acena para a multiplicidade de textos e elementos envolvidos no processo de adaptação. O modelo proposto pode contribuir como uma alternativa para a resistência entre adaptação e teoria. Elliot (2017, p. 683) afirma que a adaptação, devido à própria natureza e multiplicidade, resiste à teoria, e que as teorias elencadas para tratar da adaptação são geralmente “antiadaptação”, mesmo teorias filosófica e politicamente radicais são conservadoras em relação à adaptação. Portanto, uma saída para a disfunção entre teoria e adaptação poderia ser reconhecer os esforços criativos da adaptação em se vincular com o texto

literário sem esquecer dos elementos intertextuais, autorais, tecnológicos e culturais que são cruciais para o processo.

Irina Rajewsky (2012) problematiza o conceito amplo de intermedialidade à luz de configurações midiáticas concretas que desafiam noções de fronteira e de mescla entre mídias. A autora distingue três tipos de fenômenos: transposição midiática (adaptações fílmicas de textos literários, por exemplo); combinação de mídias (ópera, filmes, teatro, histórias em quadrinhos); e referências intermidiáticas (alusão a textos, gêneros fílmicos, pintura ou fotografia) (RAJEWSKY, 2012, p. 58). A grande diferença entre esses fenômenos está na produção de significados dos processos: a transposição intermidiática implica a transformação de um texto-fonte mediante às condições materiais da outra mídia. O que não afeta necessariamente o significado ou performance do trabalho resultante, sendo, portanto, uma forma de intermedialidade “extracomposicional”. Já combinação e referências intermidiáticas são importantes tanto para a estrutura quanto para o significado do trabalho final, e são exemplos de intermedialidade “intracomposicional”. Os filmes de James Ivory podem ilustrar esses processos, e o direcionamento para discutir sobre diferenças qualitativas entre intermedialidade extra e intracomposicional a partir dos filmes do diretor escapam aos objetivos e escopo de nossa análise. Entretanto, as elaborações de Rajewsky (2012) iluminam o emprego de aparentes anacronismos identificados nos filmes de Ivory e que se tornaram elementos típicos dos filmes *heritage*, como alusões à pintura, à cultura erudita, e a imagens que remetem ao literário. A autora afirma que as especificidades midiáticas se fundam em condições materiais e operativas, relacionadas a mudanças históricas e tecnológicas, fazendo surgir certas convenções de gênero.

Regina Schober (2013) revisa algumas discussões recentes nos estudos da adaptação e propõe análises que contemplem a complexidade inerente ao processo através de um olhar “pós-estruturalista” para a rede de conexões característica do intercâmbio textual entre diferentes mídias. Isso pressupõe que, na adaptação da literatura para o cinema, diversos textos são acionados, além do texto-fonte. Desse modo, textos, intertextualidade e contextos culturais são indispensáveis para um cotejo crítico que se proponha a analisar a rede dinâmica e instável das apropriações culturais que dão forma à adaptação. A visão pós-estruturalista sobre as redes intertextuais abrange o processo de transformação dos discursos em fluxo constante de inscrição e criação de significados, ao invés de meramente rastrear relações preexistentes. Schober (2013) argumenta que a imagem de relações em rede é uma metáfora apropriada para se pensar a adaptação, uma vez que redes implicam descentramento, interatividade, dinamismo e



espontaneidade, não apenas entre as diferentes mídias envolvidas, mas também entre os receptores, as forças sociais e culturais. A análise da adaptação de um romance para o cinema, por conseguinte, descreve e critica não apenas a reinterpretação do texto entre as mídias, mas procura identificar as ações necessárias para o estabelecimento de conexões significativas no processo ininterrupto e criativo de reconfiguração e recontextualização dos sentidos.

Thomas Leitch (2008) revisa as publicações mais importantes da década passada na área dos estudos da adaptação. Apesar do impulso que antologias como as de Robert Stam e Alessandra Raengo (2004) promoveram, visível na grande sequência de publicações que em muito extrapolam a questão da intertextualidade, Leitch observa a manutenção de conceitos e premissas repudiadas desde o início dos estudos na área, na década de 1950: a tendência a privilegiar a literatura ou situá-la como parâmetro para as análises, e assim, supor a adaptação como derivativa ou inferior; a noção de fidelidade ao texto literário; e o desejo de taxonomizar o processo: empréstimo, interseção, e transformação, divisão proposta por Dudley Andrew (1984); e adaptação psíquica, ventriloquista, genética, de(re)composição, encarnação, e triunfante [*trumping*], na abordagem proposta por Kamilla Elliot (2003). (LEITCH, 2008, p. 64). Das diversas e abrangentes questões que Leitch (2008) destaca como norteadoras das principais antologias em torno da adaptação fílmica da década passada, nossa análise coincide no interesse pelas seguintes:

5. É possível recriar no cinema aspectos especificamente literários do texto-fonte, os quais desafiam as especificidades semióticas da adaptação? Através de recursos inesperados, o cinema pode produzir materiais antes pensados como exclusivos da literatura? 6. O filme e o texto literário estão sujeitos a contextualizações históricas e culturais? (LEITCH, 2008, p. 66).<sup>18</sup>

A amplitude das questões elencadas no levantamento feito pelo autor demonstram a riqueza de possibilidades analíticas nos estudos de adaptação. Devido às especificidades dos filmes *heritage*, destacamos apenas as questões acima por se comunicarem com o recorte feito em nosso estudo, apesar de situadas num grau baixo na escala de Leitch. A recriação de aspectos literários do texto-fonte se tornou um dos aspectos mais ressaltados pela crítica, pois os filmes *heritage* recorrem a diversos recursos de associação com o imaginário da literatura. As contextualizações históricas e culturais são especialmente importantes para compreendermos o

---

<sup>18</sup> 5. Is it possible for a film to recreate what might be assumed to be specifically literary aspects of its source that challenge medium-specific models of adaptation by indicating unexpected resources the cinema brings to matters once thought exclusive province of literature (almost always, in this case, the novel)? 6. Is the movie as well as its source subject to cultural and historical contextualization? (LEITCH, 2008, p. 66).

aproveitamento da crítica social presente nos romances de Forster (representação da mulher, diferença de gênero, e homofobia) e, na década de 1980, nas adaptações de James Ivory. Aquele foi um momento importante para a mobilização política de mulheres, lésbicas, homossexuais, bissexuais, dentre outros grupos, por direitos igualitários. Leitch (2008) ressalta que o contexto histórico (circunstâncias biográficas, suposições ideológicas) é uma força que cumpre um papel fundamental nos contornos que formam tanto o texto-fonte quanto a adaptação, e isso enfraquece consideravelmente a pretensão à estabilidade e centralidade de determinado meio de expressão comuns nas discussões sobre adaptação e suas fontes. Os filmes *heritage*, como veremos, são exemplares para refletirmos sobre a instabilidade resultante de contextualizações e contingências históricas.

Pressupor a adaptação como resultado de operações que recorrem a diversas fontes, além da fonte literária propriamente dita, tem sido um dos principais pontos de partida dos estudos recentes na área. Segundo Cartmell e Whelehan (2010), abordar a intertextualidade – ou aquilo que Genette (1982) chama de transtextualidade – confere ao estudo da literatura adaptada para o cinema leituras adicionais de diversos contextos, como referências que uma determinada adaptação pode fazer a outros filmes no intuito de homenagear produções anteriores, ironizá-las, fazer com que o público reveja determinada construção (histórica ou ideológica) à luz das mudanças de perspectiva e sociais na contemporaneidade.

### **3.1.2 Focalização**

Discutiremos brevemente o ponto de vista no cinema com o conceito de focalização devido à importância que tem na composição dos filmes aqui analisados, especialmente *Uma Janela para o Amor* (1985). De maneira geral, o ponto de vista no cinema apresenta uma perspectiva (de um personagem, narrador, ou outra instância da narrativa) cujo olhar domina uma sequência ou, de maneira ampliada, os eventos como um todo daquele contexto ficcional. A perspectiva apresentada é um importante componente da narração, além de ser fundamental para conferir atitudes distintas (identificação, negação) nos espectadores.

Mieke Bal (1997) define focalização como a relação entre os elementos apresentados e o ponto de vista que os apresentam. Para a autora, o termo tem melhor funcionalidade do que “ponto de vista”, “perspectiva”, e “situação”, termos comumente utilizados no âmbito da narratologia. Segundo Bal, esses termos designam o mesmo elemento que aqui discutimos, mas falham ao confundir quem vê ou fala no texto. Nem sempre há correspondência entre os sujeitos

dessas ações. Por isso, Bal acredita que focalização melhor evidencia a identidade de quem “verbaliza” a visão apresentada.

Se num primeiro momento identificamos apenas dois elementos conformadores do processo de focalização (sujeito e objeto), percebemos logo em seguida a incorporação de diversos fatores que distorcem, manipulam, e moldam a apresentação da narrativa. A posição ocupada pelo “focalizador” é um exemplo. Dependendo do grau de maturidade, ou do nível de familiaridade com os objetos narrados, e ainda, do número de focalizadores, teremos efeitos diversificados e resultados narrativos imprevisíveis.

Na terminologia dos estudos fílmicos, o termo focalização é amplamente empregado. Gaudreault e Jost (2009, p. 166) recorrem à Gérard Genette (1972) para tratar do conceito devido à remissão ao núcleo da narrativa (*focus*) e para unificar termos diversos como “visão”, “campo” e “ponto de vista”. Assim, a focalização pode tratar de três situações distintas: a) focalização zero (o narrador sabe mais do que os personagens); b) focalização interna fixa (apenas um personagem filtra os acontecimentos da narrativa); c) focalização variável (alternância focal entre dois personagens); d) múltipla (vários personagens apresentam o mesmo acontecimento sob diferentes perspectivas); e) focalização externa (o leitor ou expectador não tem acesso aos pensamentos ou subjetividade do personagem). Genette, assim como Bal, distingue entre narrador (quem sabe e conta) e focalizador (quem vê). A tensão entre as duas instâncias é, por vezes, crucial para a significação do texto fílmico.

Gaudreault e Jost (2009) percebem a focalização no cinema como o centro cognitivo da narrativa, que pode ser dividido em três perspectivas: a) focalização interna (a narrativa se restringe à visão do personagem); b) focalização externa (as informações ao expectador são restritas, como o suspense sobre a identidade de personagens, revelados posteriormente); c) focalização espectral (ao invés de restringir algumas informações para o expectador, nessa modalidade é o expectador que ocupa lugar de vantagem em relação aos personagens a respeito das informações).

François Jost (2004) propõe o termo ocularização para definir o que a câmera mostra e o que se pressupõe que os personagens veem. O termo escolhido se diferencia de focalização, pois este designa o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa. 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 técnica que sugere a presença de um olhar ocorre a partir de ângulos incomuns (rebaixados), fundo desfocado, deformação da imagem (superposição, imagens duplas, ou fora de foco) indicando embriaguez, estrabismo ou miopia. Os efeitos-máscara 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.

As considerações de Jost procuram aprofundar o conhecimento sobre técnicas do cinema para construir diferentes perspectivas em torno do olhar, do ponto de vista que, segundo ele, são algumas vezes aproveitadas pela teoria literária a partir de um paradigma que se tornou obsoleto já há algum tempo: a crença na “neutralidade” e “objetividade” da câmera. (JOST, 2004, p. 78). Os termos e efeitos obtidos com a manipulação da câmera acima descritos auxiliam na leitura de contextualizações de cenas, bem como das relações entre a ação dos personagens e a orientação da narrativa fílmica.

### 3.2 OS FILMES *HERITAGE*

O termo *heritage* (patrimônio, herança) para designar filmes de época produzidos no Reino Unido, no início da década de 1980, surgiu através dos discursos da crítica e da mídia em torno de produções que caíram nas graças do mercado norte-americano, transformando-se em grande sucesso de bilheteria e de projeção internacional através de indicações ao Oscar e de outras premiações importantes. Provavelmente, a inspiração para o termo veio das imagens de casas de campo, edifícios históricos e antigas mansões que se tornaram um dos elementos semânticos mais identificados com os filmes, uma vez que o termo *heritage* aplica-se tanto aos processos, valores e eventos histórico-culturais quanto aos monumentos e sítios históricos (*National heritage site*), como os grandes palácios, museus e todo o patrimônio artístico-cultural de uma nação. Designar produtos culturais com o potencial de representar o cinema do país com o termo *heritage* também evidencia, ironicamente, a preocupação sobre representações hegemônicas num contexto de grande instabilidade social e de contestação política na década de 1980.

O termo *heritage film* passou a ser um termo crítico adotado primeiramente pela crítica e, em seguida, pela indústria fílmica ou por diretores para se referir a um conjunto de filmes

britânicos do final do século XX que tinham como cenário a Inglaterra do período anterior à Segunda Guerra e que demonstram uma certa nostalgia por esse período. O termo se expandiu para designar produções europeias e de outros países. A maioria desses filmes (embora não todos) eram adaptações de clássicos literários do século XIX e começo do século XX.

A compreensão de que as imagens do passado inglês adaptado para a tela refletiam a mentalidade conservadora, elitista e escapista de alguns setores daquela sociedade orientou a crítica, tanto acadêmica quanto midiática, num primeiro momento. Segundo Claire Monk (1995), a agressividade com que os filmes eram discutidos aproximava-se de uma espécie de histeria.

Na década de 1990, talvez impelidos pelo discurso da crítica, alguns diretores experimentaram com algumas convenções dos filmes *heritage*, questionando-os, a partir de adaptações nitidamente vanguardistas como *Eduardo II* (1991), de Derek Jarman, *Prospero's Books* (1991), de Peter Greenaway, e *Orlando* (1992) de Sally Potter. Essas produções são exemplares do que Andrew Higson (2003) chama de *post-heritage*, pois são filmes que comentam, criticam e desafiam convenções de forma e conteúdo estabelecidas em filmes anteriores.

Percebe-se, entretanto, a influência e permanência de características estabelecidas pelos filmes *heritage* em produções de outras nacionalidades, como *A Época da Inocência* (1993), do diretor norte-americano Martin Scorsese, *O Piano* (1993) da diretora neozelandesa Jane Campion, e *Lady Chatterley* (2006), da diretora francesa Pascale Ferran, para citar alguns exemplos. A adaptação de narrativas literárias, a ênfase em figurinos e locações que remetem ao passado, e enredos centrados no protagonismo feminino são características centrais em filmes como *Anna Karenina* (2012), de Joe Wright, *Amor e Amizade* (2016), de Whit Stillman, e *Além das Palavras* [A Quiet Passion] (2016), de Terence Davis, os quais demonstram a fecundidade do “gênero”<sup>19</sup> e sua continuidade.

---

<sup>19</sup> Belén Vidal (2012) argumenta que os filmes *heritage* devem ser considerados um gênero construído teórica e criticamente, e não um gênero industrial. Andrew Higson (2003) discorre sobre o problema em torno do termo devido à forte tendência dessas narrativas a se hibridizar com categorias como “filmes de época”, o *costume drama*, e o melodrama, dentre outras, as quais seriam insuficientes para designar apropriadamente as produções. Higson opta por utilizar o termo *heritage* para, além de delimitar seu corpus de pesquisa, designar filmes produzidos entre as décadas de 1980 e 1990 que representam algum aspecto do passado inglês antes da Segunda Guerra Mundial, ou que adaptam textos da literatura canonizada do país. Claire Monk (2002) esclarece que os filmes *heritage* representam um ciclo interpretado como gênero, articulado por discursos que denunciavam uma suposta ideologia conservadora nas narrativas. A exemplo dos autores aqui citados, quando houver referências aos filmes enquanto gênero, estaremos nos referindo a uma construção da crítica anglófona.

De acordo com Higson (2003), os filmes *heritage* se distinguem, dentre outras marcas semânticas, pelo discurso de autenticidade. Esse discurso se refere à precisão das imagens do passado, obtida através de um meticuloso trabalho de reconstituição de época. Essas imagens, mesmo quando originadas de obras de ficção, devem assegurar um forte “efeito realista” (HIGSON, 2003, p. 42). Atrelado a esse discurso está a noção de “fidelidade” da adaptação ao texto literário, decorrente, segundo Higson, de uma atitude de reverência ao material precedente. Por conseguinte, esse discurso serviu para respaldar as alegações de que os filmes seriam meios de propagar ideais reacionários, como uma identidade hegemônica e homogênea em negação da realidade multicultural do país.

A seguir, apresentamos tal leitura bem como outra que a contrapõe, proveniente de uma perspectiva feminista da crítica. Essa perspectiva se concentra nas relações de poder entre sexo, gênero e classe social, compreendendo que os filmes *heritage* seriam importantes vetores de exploração crítica e de contestação para diversas identidades contemporâneas. Percorremos brevemente também a estreita relação entre a televisão e o cinema britânico, convergência de onde surgiu o discurso de autenticidade e que conecta os primórdios das narrativas visuais à difusão internacional do cinema britânico através desses filmes.

### 3.2.1 Crítica ao conservadorismo dos filmes *heritage*

A tendência da crítica acadêmica para associar os filmes *heritage* à “onda conservadora” que caracterizou a política inglesa na década de 1980 deve-se, em grande parte, a noções de qualidade atreladas aos filmes. Segundo Claire Monk (2011), essa perspectiva da crítica entendia que as técnicas empregadas por James Ivory, entre outros diretores, produziam um efeito pictórico estático (longas tomadas, *travellings*<sup>20</sup> e *plongês*<sup>21</sup> sem motivação diegética), criando assim uma noção de qualidade pouco relacionada ao cinema. O efeito estaria mais próximo de uma afiliação à cultura erudita, literária, e segundo essa leitura, direcionada ao esnobismo de plateias que se percebiam “culturalmente distintas” (MONK, 2011, p. 17). Essa visão, no mínimo seletiva, foi posteriormente refinada por Andrew Higson (2003), ao interpretar os discursos inerentes aos filmes à luz da análise de Frederic Jameson (1991) sobre a mercantilização da história na pós-modernidade. Nesse sentido, o passado seria reduzido a

---

<sup>20</sup> O movimento de *travelling* é aquele em que a câmera se encontra sobre algo móvel (trilhos, carro, barco), portanto, um movimento de translação do eixo da câmera. Outro exemplo de movimento da câmera é a panorâmica, em que o eixo de rotação se encontra fixo. (AUMONT & MARIE, 2003).

<sup>21</sup> Termo derivado do francês *plongée* (mergulhado) que designa um tipo de enquadramento ou imagem vista a partir de determinado ângulo, em que o objeto é “filmado de cima”. (AUMONT & MARIE, 2003, p. 98).

uma vasta coleção de imagens, e objeto da fascinação por superfícies, decoração e exibição (MONK, 2011).

Belén Vidal (2012, p. 52) analisa a apropriação do termo *heritage* por várias cinematografias europeias, as quais, tal como no contexto britânico, combinam “apelo genérico” (filmes históricos, romance de costumes, adaptações de clássicos da literatura, e biografias fílmicas) com credenciais literárias ou históricas. De modo análogo à grande parte dos críticos britânicos, a crítica europeia reagiu contra o uso de “belas imagens”, cujo amplo recurso, a despeito da diversidade de imaginários nacionais, estariam inseridas numa construção uma vez apontada pejorativamente como “disneyficação” da Europa (VIDAL, 2012, p. 54), bem como contra a tendência dos filmes para minimizar ambiguidades em favor de uma palatável estrutura de conflito e resolução.

No caso britânico, os filmes *heritage* se distinguem de outros filmes de época devido ao que Higson (2003) classifica como “estética da exposição”. Esta seria definida pela concentração da câmera em imagens do patrimônio cultural inglês, de modo a transformar o espaço da narrativa em espaço *heritage*. Ou seja, os filmes investiriam mais no espetáculo das imagens de grandes propriedades do passado, ao invés de privilegiar a representação de histórias. Higson (2003, p. 80) afirma que os filmes adaptados da obra de E. M. Forster, ao enfatizar o espetáculo visual nos detalhes de época, produz um efeito completamente diferente para temas como a “identidade inglesa” (*Englishness*). Segundo o crítico, enquanto em Forster tal identidade aparece como algo instável e “moldável”, nas adaptações pressupõe-se uma identidade já formada, permanente. Essa leitura é problemática, tanto pela diversidade de tratamentos que podemos ver para a “identidade” inglesa em filmes como *Passagem para a Índia* (1984), dirigido por David Lean, ou *Where Angels Fear to Tread* (1991), dirigido por Charles Sturridge, como pela própria leitura apresentada por Higson (2003) sobre o filme *Howards End* (1992), de Ivory. Nessa leitura, o crítico afirma que as cenas finais do filme podem acenar para mudanças e transformações sociais. O estudo de Higson (2003) é um desdobramento de pesquisas anteriores, que alcança as contestações quanto à “seletividade” e parcialidade de leituras como a que propõe, e por isso, ao analisar o filme de Ivory, concede que os filmes *heritage* são caracteristicamente ambíguos por colocar em tensão um “discurso visual” conservador contra um “discurso narrativo” progressista (HIGSON, 2003, p. 149).

Na visão de Higson, as imagens “conservadoras” contrastam com conteúdos progressistas, pautados pelo desejo de uma sociedade mais justa e igualitária. As imagens, ao enfatizar o patrimônio histórico e cultural britânico, integrariam um discurso contrário a

mudanças e em proveito da manutenção da tradição, de valores que negam as mudanças impostas pela dinâmica social. Essa leitura desconsidera a possibilidade de que as imagens possam fazer parte de um discurso a problematizar a própria tradição, seus significados e insuficiência para acompanhar e dar sentido à experiência contemporânea.

John Caughie (1997, p. 44) observa que uma das “fontes de prazer” exploradas pelos *heritage* estaria no detalhe, ou na abundância deles na tela. O espectador seria seduzido pelo ornamento. Esse prazer tem por base o apagamento da distância que se presume existir entre presente e passado. A nostalgia assim explorada conotaria um passado pseudo-histórico, constituindo uma cultura visual em que prevalece o pastiche e o simulacro. O pastiche identificado com os filmes *heritage* seria uma imitação vazia, uma cópia acrítica, sem ironia. Às vezes considerado sinônimo de paródia, o pastiche se distinguiria pelo tom mais respeitoso na relação intertextual que estabelece com outros textos. Portanto, o sentido evocado aqui com pastiche exprime uma atitude reverencial diante da tradição. A leitura de Caughie também deriva das ideias de Jameson (1991) sobre o eterno presente na pós-modernidade, algo que inviabilizaria uma experiência ativa com a história.

Segundo Décio Cruz (2014), Jameson interpreta o pós-modernismo como o fim de um processo em que a natureza perdeu espaço para a cultura. Esta, enquanto “segunda natureza”, assume a forma de produto inserido na dinâmica de consumo, uma característica da pós-modernidade enquanto dominante cultural. Decorre dessa disposição muitas dúvidas sobre a capacidade crítica e política da arte produzida nesse contexto. Consequentemente, a falta de profundidade denunciada pela crítica se reflete tanto na teoria quanto na proliferação de imagens e simulacros, produzidos, mediados e constantemente modificados pela tecnologia. Se, como Higson (2003, p. 49) ressalta, a busca pela herança cultural seria uma das marcas definidoras da modernidade, o “culto” *heritage* na década de 1980 se distingue pelo influxo da mercantilização. Ou seja, os filmes são compreendidos como produtos altamente comerciais a explorar o passado:

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, encenadas em paisagens pitorescas e antigas casas de campo: as narrativas fílmicas devem sempre, em sentido bem literal, acontecer num lugar; elas precisam se desenvolver num espaço narrativo. Ao passo que, esse espaço insiste na própria atratividade, a atração da paisagem<sup>22</sup> (HIGSON, 2003, p. 50).

<sup>22</sup> 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.



O entendimento de que esses filmes mantinham um forte vínculo com a indústria do turismo, uma das premissas do estudo de Higson, provocava grande incômodo por explorar economicamente a tradição, a nostalgia e o imaginário nacional. O declínio econômico do Reino Unido na década de 1980 foi relacionado com a espécie de “fuga” do presente divisada nas narrativas fílmicas. O historiador Robert Hewison, por exemplo, sintetizou essa relação ao afirmar que os filmes *heritage* seriam um importante “recurso econômico e psicológico” para o país (*apud* HIGSON, 2003, p. 51).

O espetáculo das belas imagens subtrairia as narrativas em favor do fascínio por uma cultura petrificada, elitista, rechaçada como “sintoma” das políticas conservadoras do governo de Margaret Thatcher. Como se percebe, a ligação dos filmes *heritage* com aspectos conservadores daquela sociedade foi construída por um quadro dinâmico de ações e reações entre as esferas política e econômica, bem como pela crítica cultural e acadêmica. Porém, outros elementos comuns aos filmes serviram para desqualificá-los, como a estreita relação com a literatura.

A literatura se faz presente nos filmes não só através da adaptação, mas também por meio de personagens vistos ou ouvidos (em *voice-over narration*) em processos de escrita. Romancistas, dramaturgos, missivistas, escritores aspirantes e diaristas (autores) são destaques em produções diversas como *Carruagens de Fogo* (1981), de Hugh Hudson, *Uma Janela para o Amor* (1985), *Maurice* (1987) e *Retorno a Howards End* (1992), dirigidos por James Ivory, *O Paciente Inglês* (1996), de Anthony Minghella, e *Shakespeare Apaixonado* (1998), de John Madden, dentre diversas produções. A ligação com a literatura, além de ser aproveitada para o *marketing* dos filmes, segundo Higson (2003), confere prestígio e desperta prazeres atrelados à noção de “qualidade literária” (HIGSON, 2003, p. 20).

Em um estudo posterior à análise dos filmes *heritage* entre as décadas de 1980 e 1990, Higson (2011) analisa diferentes modos de engajamento dos filmes com a cultura literária a partir de termos como “cinema culto” (*literate cinema*) e “cinema sobre literatura”. As expressões emanam de fontes diferentes, como profissionais envolvidos na indústria, e também da mídia jornalística. Se, como vimos anteriormente, o cinema inspirou técnicas vanguardistas para a literatura, os filmes *heritage* mantêm um vínculo com a literatura para além do processo de adaptação. Higson (2011, p. 102) observa que parte da crítica utiliza o adjetivo “literário” para elogiar produções fílmicas como sinônimo de sofisticação. Um exemplo é *Retorno a*

*Howards End* (1992), de James Ivory, um filme “culto e inteligente”<sup>23</sup> que se distinguiria do cinema hollywoodiano, tido como um entretenimento raso. O filme de Ivory foi ainda elogiado pela crítica por equilibrar tanto o aspecto “literário” (referências cultas, diálogos) quanto o cinemático (imagens). Esse tipo de consideração estende-se a diversas produções *heritage*. Segundo Higson (2011) essa associação estabelece uma aura de qualidade e erudição com fins comerciais, mesmo que direcionado para um nicho altamente específico da indústria.

As biografias literárias são outro produto de nicho importante agregado à cultura literária. Filmes como *Shakespeare Apaixonado* (1998), *Wilde* (1997), *Becoming Jane* (2007), *Miss Potter* (2007), *Finding Neverland* (2004), *Shadowlands* (1993), e *Iris* (2001), são algumas dessas produções. Geralmente, são dramas que enfocam momentos-chave na vida de escritores, e seus processos de criação. Somam-se a esse grupo produções como *Elizabeth* (1998), dirigido por Shekhar Kapur, *As Horas* (2002), de Stephen Daldry, e *Victoria & Abdul* (2017), de Stephen Frears, dentre muitos outros.

Da abrangente relação com a literatura, tanto através da adaptação de obras quanto de imagens que remetem ao seu “imaginário”, deriva algumas características que Higson chama de discursos de autoria e de autenticidade, os quais enfatizariam:

[...] mais originalidade e singularidade do que similaridade e repetição. Esses discursos operam de diversas formas: muitas adaptações literárias, por exemplo, se esforçam para reproduzir o tom que distingue o livro, em respeitar o texto e a autoria originais. [...] No entanto, ao mesmo tempo, há um destaque na autoria fílmica, indicando uma tentativa de se fazer um filme único e original. [...] as adaptações literárias também evidenciam a autenticidade do original a partir do empenho em reproduzir os diálogos do romance no filme, ou transpor a voz narrativa do romance para aquela dos personagens. [...] o discurso de autenticidade significa que tais referências devem ser historicamente ‘precisas’, que as imagens do passado não devem ser anacrônicas. Enquanto a maioria dos filmes são apresentados como ficção, é de um tipo que os produtores tentam garantir que tenha um efeito realista o mais forte possível<sup>24</sup> (HIGSON, 2003, p. 42).

---

<sup>23</sup> É importante ressaltar que Higson (2011) aqui discorre sobre juízos de valor retirados de textos da crítica jornalística.

<sup>24</sup> [...] “the discourses of authorship and authenticity, [which] stress originality and uniqueness rather than similarity and repetition. These discourses work in various ways: many of the literary adaptations for instance strive to reproduce the tone that distinguishes the book, to respect the ‘original’ text and the ‘original’ authorship. [...] Yet, at the same time, there is a foregrounding of filmic authorship, indicating the attempt to make a unique and original film. [...] Literary adaptations also, of course, foreground the authenticity of the ‘original’ by their effort to reproduce dialogue from the novel for characters in the film, or to transpose the narrative voice of the novel to the speech of those characters. [...] The discourse of authenticity means that these references should be historically ‘accurate’, that the image of the past should not be anachronistic. While the vast majority of the films and television programmes cited above are presented as fiction, it is a fiction that the producers try to ensure has as strong a realistic effect as possible” (HIGSON, 2003, p. 42).

De acordo com o crítico, o discurso de autenticidade decorre da crença de que o passado, a história e a literatura canonizada deveriam ser adaptados de forma “precisa”, fazendo da literatura inglesa clássica (do final do século XVIII ao início do século XX) e da iconografia *heritage* elementos distintivos, convencionais. Higson interpreta esses paradigmas com base na recepção crítica, na construção discursiva feita em torno das produções.

Robert Long (2005) sintetiza numa pergunta a James Ivory a questão acima em torno da autoria e autenticidade. Ele comenta que o diretor se divide entre o desejo de ser “fiel” ao texto adaptado, bem como o de apropriar-se dele<sup>25</sup>. Ivory responde que adapta uma obra porque a admira, e disso resulta o esforço para recriá-la em imagens, porém, esclarece que se sente livre para “alterar o que for necessário” (LONG, 2005, p. 158). As visões e discursos criados em torno dos filmes *heritage*, em grande parte, uma percepção oriunda da crítica jornalística e de alguns setores da academia, são alvo da crítica de Higson (2003) não para endossá-las, mas para ressaltar o valor cultural atribuído a essas produções nas décadas de 1980 e 1990.

Da citação ao texto de Higson, podemos observar no trecho que “transpor” a voz narrativa do romance para os personagens indica um trabalho de interpretação, de tradução, revestindo, portanto, “autenticidade” de expectativas dificilmente realizáveis, análogas ao discurso de fidelidade na adaptação. Como visto anteriormente, para muitos estudiosos da área, a intersemiose entre linguagens distintas filtra e altera textos e contextos mediante fatores diversos, como o estilo dos estúdios, o trabalho criativo do diretor e sua equipe, o gênero fílmico, as hibridizações de gênero, a influência de produções anteriores, dentre outros elementos transformadores. Ou seja, o processo de adaptação seria pautado mais por diferenças do que por similaridades, uma vez que cada meio semiótico impõe possibilidades de composição próprias. Higson (2011) argumenta que, no caso dos filmes *heritage*, a adaptação da literatura envolve tanto distinções óbvias decorrentes dos diferentes meios semióticos quanto a dependência da cultura literária, que envolve o discurso de autenticidade na tentativa de aproximar ao máximo a adaptação da fonte literária, bem como reconstituir uma iconografia passada.

Embora esses recursos e discursos sejam um dos alvos mais combatidos nos estudos da adaptação, eles ainda integram análises recentes dos filmes *heritage*. Mesmo após a repercussão do trabalho de diretores como Peter Greenaway, Sally Potter, e Derek Jarman, cujo tratamento da história e da literatura nacional através da adaptação passa ao largo de um comprometimento

---

<sup>25</sup> You might want to be faithful to the work you are drawing from, but you might also feel a need to restage the work to make it something of your own (LONG, 2005, p. 157).

com noções de fidelidade, ainda assim, o discurso de autenticidade permanece como atrativo, tanto para a crítica jornalística quanto para o público, na grande maioria dos filmes que dão continuidade aos *heritage*. A manutenção e permanência desse discurso talvez estejam ligados à força com que ele foi criado, nos primórdios da televisão britânica. Em seu início, o meio televisivo foi utilizado para tornar os clássicos da literatura acessíveis ao grande público, porém, por meio de uma tecnologia que então impunha grandes limitações para composição de narrativas visuais.

Sarah Cardwell (2007) afirma que, ao contrário do que se cogitou, de que os filmes *heritage* influenciaram uma proliferação de filmes e séries de TV – principalmente as adaptações da BBC, que nas últimas décadas transmutaram a obra de Jane Austen, Charles Dickens, George Eliot e Thomas Hardy, dentre outros –, foi a longa tradição da TV daquele país em adaptar sua literatura que na verdade antecipou as principais características desse tipo de filme. O discurso de autenticidade, por exemplo, deriva de convenções estabelecidas pelas primeiras produções realizadas para a TV britânica. O trabalho de câmera sóbrio, a ênfase em palavras, diálogos e *mise-en-scene* detalhada, com o fim de se aproximar ao máximo do texto literário, decorreram tanto da tecnologia disponível quanto das expectativas sobre o papel social da TV, que seria o de “informar, educar e entreter”. (CARDWELL, 2007, p. 187).

A adaptação foi utilizada para atender a tais expectativas, disponibilizando os clássicos literários para o grande público. Diferente das adaptações para o cinema, as realizadas para a TV, no contexto britânico, precisavam atender a concepções e valores ligados ao papel de educar e difundir “valores elevados” aos telespectadores, valores tidos como inerentes aos textos literários. Portanto, o ideal de fidelidade à fonte literária tornou-se um traço distintivo dessas produções. Cardwell (2007) refere-se aos primórdios da TV, sendo importante salientar que, posteriormente, várias adaptações para a televisão naquele contexto questionaram e desafiaram o princípio de autenticidade.

Cronologicamente próxima da ascensão dos *heritage*, a série *Brideshead Revisited* (1981), adaptada da obra de Evelyn Waugh, é considerada precursora dos filmes dirigidos por James Ivory na década de 1980. A produção consolidou características hoje reconhecidas como típicas da adaptação de clássicos literários, como o trabalho minucioso feito pela cenografia e figurinos, o uso de música clássica na trilha sonora, o ritmo lento da ação, protagonistas que evoluem gradativamente, com diálogos cultos e verossímeis, o foco da câmera em paisagens, edifícios e interiores a partir de enquadramentos fixos (CARDWELL, 2007). Como se pode

ver, a noção de autenticidade deriva de convenções originadas na TV, que ainda são importantes elementos de reconhecimento dos textos adaptados.

Os discursos de autenticidade e autoria legitimam as adaptações a partir de um efeito de “precisão” na adaptação literária e histórica, ao mesmo tempo que as diferenciam como produções autorais, distintas, por exemplo, de melodramas e de dramas de costumes, que mantêm relações menos estreitas com as fontes literárias. A Merchant Ivory, companhia conhecida pela parceria entre o diretor norte-americano James Ivory, o produtor indiano Ismail Merchant, e a roteirista de dupla cidadania, norte-americana e britânica, Ruth Prawer Jhabvala, exemplifica o discurso de autoria descrito aqui. Na década de 1990, a crítica jornalística reconhecia os filmes da companhia por sua capacidade de recriar o passado inglês, de modo a sintetizar a singularidade dos filmes do seguinte modo: “se a Merchant Ivory estiver envolvida, sempre haverá uma Inglaterra”<sup>26</sup> (HIGSON, 2003, p. 16).

Higson (2003, p. 148) observa que a autenticidade na reconstrução do passado e a fidelidade do filme à fonte literária são discursos mobilizados para criar uma “aura de reverência”, e por isso, são vitais para o *status* cultural das produções. Ocorre que tais construções discursivas serviram, por muito tempo, para respaldar a grande hostilidade de parte da crítica para com essas narrativas. Afinal, a posição cultural que os filmes *heritage* ocupavam seria um dos mais fortes indícios do conservadorismo e do escapismo inerentes ao discurso imagético das narrativas. Se, no início da década de 1990, poucas vozes confrontaram essa interpretação, logo depois um número considerável de análises, principalmente oriundas de perspectivas feministas, passaram a questionar e reelaborar diversos dos sentidos atribuídos a esses filmes.

### 3.2.2 A virada da crítica feminista

O que denominamos como virada da crítica feminista no estudo dos filmes *heritage* resulta de uma contribuição dessa perspectiva para os estudos fílmicos que, a partir das décadas de 1970 e 1980, aproveitou alguns conceitos desenvolvidos pela psicanálise (Freud, Lacan) para interpretar mecanismos de produções ideológicas, especialmente pelo cinema clássico hollywoodiano. Segundo Julianne Pidduck (1997), os estudos seminais 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

---

<sup>26</sup> if Merchant Ivory... have anything to do with it, there'll always be an England (HIGSON, 2003, p. 16).

respeito da objetificação e da “coação narrativa” (*narrative constraint*) sobre o corpo feminino nos diversos mídia. A crítica fílmica feminista recorre a conceitos da psicanálise para analisar a produção de sujeitos através da diferença sexual.

A descrição do cinema como aparato ideológico que imobiliza o sujeito diante de um fluxo imagístico e narrativo, e que através de códigos visuais (*framing, montage*)<sup>27</sup> insere-o no domínio do prazer visual seria resultado de um longo processo iniciado no ocidente pela perspectiva renascentista do “Quattrocento”, uma tradição estabelecida primeiramente na pintura (PIDDUCK, 1997, p. 17). Essa perspectiva consolida relações entre o espaço cenográfico (objeto) e o olho do espectador (sujeito), criando uma dinâmica de poder em que o sujeito domina o objeto dispondo-o como espetáculo. Pidduck fundamenta parte de sua discussão em Stephen Heath (1981), que entende o advento do cinema como a consolidação do “olho perfeito”, a câmera, o controle ubíquo da cena que é transferida do diretor para o espectador com o aparato cinematográfico. Heath conecta essa disposição da perspectiva a processos de formação de sujeito.

Jean-Louis Baudry (1985) compara esse processo à cena inaugural do espelho em Lacan. A experiência de imobilidade do infante diante do visível (movimento) coincidiria com a experiência do espectador. As analogias colocadas por Baudry visam criar um paradigma de formação ideológica que posiciona o espectador enquanto sujeito que controla as imagens projetadas (capturadas, aprisionadas) a partir de convenções de continuidade e espaço (prazer visual) determinantes para o aparato cinematográfico. A importância da visualidade em Freud (escopofilia, voyeurismo)<sup>28</sup> e em Lacan (fase do espelho) explicam o recurso de teóricos do cinema à psicanálise para tecer considerações sobre a experiência fílmica e a decorrente formação de sujeitos.

Na transição de contribuições estruturalistas para pós-estruturalistas, Pidduck (1997, p. 20) analisa o conceito de sutura, termo que procura dar conta dos meios que propiciam ao sujeito “emergir de dentro do discurso”. A plenitude da imagem, entretanto, enfrenta os limites do campo de visão na tela, o que favorece um investimento na “falta”, no que não é visto. O preenchimento necessário (sutura do discurso) implica a inserção do espectador no interior da

---

<sup>27</sup> Respectivamente, a unidade de imagem, ou fotograma (*frame*), e a colagem (*montage*) desses fragmentos para estabelecer relações formais e semânticas na composição da narrativa fílmica. (AUMONT & MARIE, 2003).

<sup>28</sup> Termos que descrevem a obtenção de prazer a partir do olhar. Arlindo Machado (1997) afirma que os termos se referem ao erotismo do olhar, pulsão explorada pelo cinema desde os primórdios.

narrativa através da continuidade, coerência e *shot/reverse shot*<sup>29</sup>. Essa integração é em parte favorecida também pela identificação com personagens. O filme, feito de fragmentos editados, exigem o preenchimento de intervalos que inserem o sujeito no processo de sutura. O sujeito produzido pelo fluxo de imagens, pela atividade de suturar, tem o desejo canalizado para a impressão errônea de que controla o olhar, quando na verdade, encontra-se na trilha aberta por outros sujeitos, que pode variar os cenários, mas conduz sempre ao mesmo e repetitivo destino. Segundo Pidduck (1997), a identidade dos sujeitos que abriam a trilha permanece nebulosa, mas os argumentos quanto aos limites do controle informam uma instigante forma de subjetivação.

Como processo de significação, o cinema produz e reproduz essa posição do sujeito através de jornadas de desejo, de ausência e presença. Heath (1981) afirma que o filme regula um movimento em que o indivíduo é tomado como sujeito num processo de substituição e ordenamento de desejo, energia, contradição e “retotalização” perpétua do imaginário. Esse investimento fílmico na narrativa é crucial para a coerência espacial enquanto unicidade de visão.

A teoria fílmica 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, na pintura, fotografia, publicidade e 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 de Jane Austen. Ocorre que um grande número de filmes de época, particularmente os filmes *heritage*, consolidados com o êxito de James Ivory, perturbam essas codificações repetitivas. O protagonismo feminino, o

---

<sup>29</sup> Técnica que consiste em mostrar a perspectiva de um personagem a olhar para outro que está fora do campo de visão, e, em seguida, enquadrar o olhar desse outro personagem para o primeiro, de modo a estabelecer um olhar mútuo. Essa técnica tornou-se característica do cinema clássico hollywoodiano. (BORDWELL & THOMPSON, 2006).

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* 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 possibilitaria 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, p. 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, p. 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 exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico (BUTLER, 2017, pp. 252-53).

Nessa perspectiva, os filmes *heritage* podem ser vistos como 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 a partir do seguinte paradigma:

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).

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.

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, p. 2).

Claire Monk (2011) contrapõe-se à leitura inicial de Higson 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, “produziria” 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, p. 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, p. 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 tais 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, p. 119) alega que a Merchant Ivory se caracteriza pela autoria múltipla de 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 nos textos de E. M. Forster, amplamente adaptado pelos 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, p. 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.

Sobre o potencial da nostalgia, Linda Hutcheon (1998) a reconsidera junto com a ironia, dois dos componentes mais frequentes no debate sobre a pós-modernidade. A autora enfoca o impacto emocional implícito na ideia de passado como algo irrecuperável. Estaria, portanto, fadado a ser apenas imaginado, “idealizado através da memória e do desejo” (HUTCHEON, 1998, p. 3). Para a autora, a nostalgia opera de modo semelhante ao que Mikhail Bakhtin denominou como “inversão histórica”: a projeção de um ideal, impossibilitado de ser vivido no presente, e por isso, transferido para o passado. Desse modo, a nostalgia firma laços estreitos com o presente, mesmo que solicite evidências do passado para ser acionada. Ainda de acordo com Hutcheon (1998), a nostalgia se manifesta mais através da atribuição do que da descrição. Ou seja, seus efeitos poderiam apresentar reações conflitantes por depender da subjetividade do leitor/espectador. É por isso que esse recurso pode fomentar leituras díspares, como indicar discursos conservadores ou progressistas, 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 ação, uma participação intelectual e afetiva (HUTCHEON, 1998).

De acordo com Cook (2005), o apelo nostálgico encoraja o envolvimento do público na representação do passado. Seria um convite para 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 acionada pela nostalgia “reconstrói” a relação com o passado, interceptando-o com o presente. Nessa perspectiva, nostalgia, memória e história se mesclam num processo contínuo, que revela intrincados processos rememorativos, e ainda:

[...] produz conhecimento e discernimento, mesmo que seja de uma ordem diferente daquelas que são produzidas 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<sup>30</sup> (COOK, 2005, p. 3).

Além de novos paradigmas para interpretar o recurso nostálgico, 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), vistas mais como fonte de prazer do que de conhecimento, foi contestado por críticos como Raphael Samuel e David Lowenthal, para quem tanto a história quanto o discurso dos filmes *heritage* firmam-se em leituras seletivas e subjetivas. Esse fato, contudo, não desautorizaria ambos de “igualmente contribuir para o conhecimento sobre o passado” (HIGSON, 2003, p. 53).

Juliane Pidduck (2012) afirma que os filmes *heritage*, assim como produções televisivas relacionadas ao “gênero”, foram rejeitados por setores da crítica devido à pecha de “filmes femininos”<sup>31</sup> (PIDDUCK, 2012, p. 102). Porém, com as intervenções da crítica feminista britânica e francesa, o papel do prazer e do trabalho simbólico nestas narrativas têm sido avaliados com a devida seriedade. Partes do prazer despertado pelos filmes estão na apreciação de figurinos bem elaborados, na exibição do *design* artístico de objetos de época, bem como na música e na dança em alguns casos, além da *performance* de uma linguagem literária ou teatral, canônica ou moderna. Para Pidduck (2012), os objetos de apreciação são elementos semânticos do gênero fílmico, os quais foram associados a audiências femininas e culturas de gosto (*taste cultures*). No entanto, os filmes propõem “investigações” de identidades contemporâneas, de relações de poder deslocadas para o passado distante, imaginado, e por isso mesmo continuamente transformado. Essa tendência informa o enfoque em relações altamente “sexualizadas”, em relações de poder entre gênero e classe social, desempenhadas, ao menos em parte, em atrito direto com o desejo e com a violência (PIDDUCK, 2012).

Várias produções ilustram a espécie de “estudos de identidades” mencionadas por Pidduck. Em *Uma Janela para o Amor* (1985), filme ambientado no início do século XX, a protagonista Lucy Honeychurch opta por não casar. Decisão que não a impede de ter um final feliz. Em *Maurice* (1987), ambientado também no início do século passado, o personagem, após enfrentar o drama de ter sua sexualidade em desacordo com as normas sociais da época, também

---

<sup>30</sup> 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 (COOK, 2005, p. 3).

<sup>31</sup> No original, *woman's film*: narrativas centradas na vida de mulheres, ou no protagonismo feminino (PIDDUCK, 2012, p. 102).

vive um final feliz ao firmar uma relação estável com Alec Scudder, empregado de seu ex-amante homofóbico. Helen Schlegel, em *Retorno a Howards End* (1992), envolve-se com Leonard Bast, seu outro social na narrativa, e engravida de forma não planejada. Ela, no entanto, decide enfrentar os desafios e preconceitos de ser mãe solteira na Londres de 1910. Os filmes aqui resumidos, dirigidos por James Ivory e adaptados da obra de E. M. Forster, problematizam o controle da sexualidade, discutindo relações de classe e gênero, os quais dialogam bastante com questões de interesse feministas e homossexuais em vigor nas duas últimas décadas do século passado, que eram – e em muitos contextos ainda são – pautas em disputa. Isso confere aos filmes meios para se experimentar “inversões” simbólicas, que mesmo se momentaneamente restritas apenas ao imaginário, podem inspirar avanços para grupos politicamente marginalizados.

Os sentidos divergentes construídos pela crítica e pela mídia para os filmes *heritage* ilustram bem o poder de projeção e manipulação das reescrituras, como propõe André Lefevere (2007). A crítica, dentre tantas outras formas de reescrita (tradução, ensino, adaptações), orienta-se por “motivações ou restrições de ordem ideológica ou formal” (LEFEVERE, 2007, p. 19), e assim pode criar imagens ambíguas. No caso dos filmes, a crítica *anti-heritage* procurou revestir os textos fílmicos com valores que reduziram ou apagaram a potencialidade de crítica sexual e de gênero, paradoxalmente, interpretando-os como narrativas reacionárias. A crítica feminista, por outro lado, tanto identificou essa potencialidade quanto o empenho, por parte da crítica *anti-heritage*, em neutralizá-la.

#### **4 UM QUARTO COM VISTA: A CRÍTICA DE GÊNERO NO ROMANCE E NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA**

Este capítulo divide-se em duas partes. A primeira concentra-se no romance *Um Quarto com Vista* (1908), enfocando questões sobre a representação de gênero na obra. Apresentamos uma leitura sobre essas questões destacando, dentre outros pontos, uma disputa entre produtores de imagens (observadores) e objetos (de desejo, de arte – implicadas em formas de dominação), bem como os modos em que são apresentadas imagens masculinas que figuram como representações de momentos históricos: Idade Média e Renascença. Ressaltamos também a crítica presente na obra quanto a representação que tradicionalmente situa a mulher como objeto e o investimento numa perspectiva que produz desejo através da objetificação das formas masculinas. A segunda parte destaca a adaptação do romance, dirigida por James Ivory, e a partir dela abordamos como o filme adapta o jogo com as codificações de gênero e a crítica presente na obra literária.

*Um Quarto com Vista* (1908), assim como *Maurice*, que discutiremos no capítulo seguinte, se distingue do restante da obra do autor na resolução dos conflitos. Nesses dois romances, a demanda dos protagonistas por emancipação sexual diante das normas, opressoras e altamente conservadoras, resulta em finais felizes. O contraste entre esse fechamento e os outros romances de Forster, além das dificuldades enfrentadas (seja no interior das narrativas, bem como nos limites impostos pela forma romanesca no contexto do autor), sugerem um posicionamento político a afirmar princípios democráticos, que critica categorias e discursos que se interpõem à igualdade de direitos e respeito às diferenças, como gênero, sexualidade, classe social e, (mesmo que não contemplada nos romances, mas sempre presente nos mecanismos de opressão, exclusão, e dominação) raça. A crítica social presente no romance presume o entrelaçamento dessas formas de opressão, e que não poderíamos combater uma sem intervir em todas.

Pode-se dizer que com *Howards End* (1910), E. M. Forster consolidou-se como romancista. Ele despertava atenção desde 1905, ano da publicação de *Where Angels Fear to Tread*, seu primeiro livro no gênero. O romance de 1910 é significativo não apenas pelo distanciamento do Realismo romântico presente em trabalhos anteriores, e pelo tratamento de traços modernistas, mas também por sintetizar um conjunto de questões que delinearão os rumos do século XX, como a animosidade gerada pelos nacionalismos na Europa, modalidades

nefastas de exploração em benefício de poucos, como o capital especulativo e o imperialismo britânico (principalmente na África e Ásia), a questão da mulher problematizada na conflituosa interação entre feminismo, justiça social e moralidade (a referência aqui é sobre as irmãs Schlegel, que mesmo feministas e independentes, demonstram preconceito por Jacky, uma ex-prostituta) e a eugenia, tema que, segundo David Bradshaw (2007), era onipresente na imprensa da época.

Os romances de Forster, seis no total, demonstram que gênero e sexualidade são pautas recorrentes, problematizadas no cruzamento com outras categorias da diferença, e principalmente no confronto com as normas sociais vigentes, muitas delas estabelecidas na era vitoriana e questionadas no início do século passado como pressuposto de um desejo por emancipação individual.

A divisão mais comum feita pela crítica situa *Where Angels Fear to Tread* (1905), *A Mais Longa Jornada* (1907), *Um Quarto com Vista* (1908) e *Maurice* (1913-14), numa primeira fase, em que predomina a mescla de realismo e romantismo, enquanto que *Howards End* (1910) e *Uma Passagem para a Índia* (1924) representariam uma segunda fase, em que predomina elementos modernistas, mesmo que ainda se verifiquem alguns elementos da primeira fase (MEDALIE, 2002). Uma percepção diferente sobre o todo da obra determinou o foco do presente estudo. De *Where Angels Fear to Tread*, único romance ainda não traduzido no Brasil, a *Uma Passagem para a Índia*, dois romances se diferenciam na resolução dos conflitos gerados entre as normas sociais e as demandas individuais para a livre expressão do desejo e emancipação: *Um Quarto com Vista* e *Maurice*. Forster utiliza nesses trabalhos um expediente típico dos contos de fada, que também é incorporado às convenções do romance inglês nos séculos XVIII e XIX: o final feliz. Além disso, no percurso da literatura para a adaptação fílmica, esses romances causaram estranhamento pelo interesse de James Ivory em transmutá-los para o cinema, pois seriam livros menores e sem importância no conjunto da obra do romancista (LONG, 2005). Há, portanto, importantes questões a serem desenvolvidas em torno desses dois romances que se distinguem do corpo da obra do autor na resolução – e cujas implicações ressoam tanto no âmbito literário quanto na crítica das representações: de que modo as categorias de gênero nos romances limitam e/ou subvertem o pensamento corrente sobre as mesmas? Qual a relação entre gênero e representação nas artes? Qual o efeito de conhecer essa relação em *Um Quarto com Vista*? Quais seriam os elementos de crítica? Se considerarmos as codificações do poder patriarcal de modo análogo ao que Laura Mulvey (1983) critica em sua análise de produções hollywoodianas, no qual a imagem da mulher é “objetificada” para

satisfação do desejo masculino e heterossexual, o que comunica uma reversão dessas posições, presente nos romances e nas adaptações? Seria viável analisar a representação da mulher em Forster mediante parâmetros “documentais” ou “realistas”? A constatação de Jane Goldman (2007, p. 127), de que a “mulher” nos romances do autor talvez não seja, ao final das contas, mulher, se aproximaria dos argumentos de Judith Butler (1990) sobre a indefinição do signo “mulher”? Qual a relação entre alteridade de classe e reconhecimento em *Maurice*? Além dessas indagações, outras mais, relacionadas a esse escopo de preocupações, serão exploradas ao longo deste capítulo.

Os romances em foco pertencem ao período mais produtivo de E. M. Forster na literatura, o período eduardiano. Esse momento faz referência ao breve reinado do Rei Edward, marcado por rápidas transformações no início do século passado. O sentimento de fim de uma era (a vitoriana) – coincidindo com a ascensão de uma sensibilidade mais secular –, a emergência tecnológica do século XX, a condenação de Oscar Wilde, e, simbolicamente, a queda do que ele representava na literatura (“esteticismo”, “arte pela arte”), bem como o acirramento político entre os países europeus durante o período anterior à Primeira Guerra, compõem um quadro geral e deveras resumido a contextualizar a literatura produzida no período. (BATCHELOR, 2005).

Richard Ellmann (1991, p. 172) lembra que a expressão “literatura eduardiana”, apesar de pouco difundida, faz-se necessária para tratar da literatura inglesa produzida na primeira década do século XX, pois é a que melhor define o conjunto de obras de autores tão díspares como Forster, James Joyce, Joseph Conrad, Henry James, H. G. Wells e D. H. Lawrence, os quais teriam em comum o uso de metáforas religiosas para tratar do cotidiano secular, mundano. Destacamos da análise de Ellmann a visão sobre o secularismo do período: para os eduardianos, “podemos ser religiosos em relação à própria vida”, e a palavra maiúscula não é “Deus” e sim “Vida” (ELLMANN, 1991, p. 177). Esse ponto de vista coincide com o que encontramos nos romances de Forster: a crítica recorrente sobre a moral religiosa cristã, além do retorno a imagens pertencentes à cultura helênica assemelham-se ao movimento atribuído à Renascença, quando o paradigma teocêntrico predominante na Idade Média cede lugar ao antropocentrismo. Assim, em Forster, os conflitos da vida em sociedade, as novas demandas sociais (em grande parte, resultado das reivindicações da classe trabalhadora, de intelectuais e das mulheres que lutavam pelo direito ao sufrágio e à educação) e a disputa de discursos em torno da sexualidade entram cada vez mais em evidência na tessitura narrativa como as grandes questões que se interpunham à vida dos indivíduos. Portanto, seguindo a leitura de Ellmann (1991), podemos



observar que no contexto dos romances de Forster, paradigmas da experiência religiosa, como salvação e condenação, são tratados como ações ou resultados da experiência na vida cotidiana.

Pidduck (1997) afirma que uma das características dos filmes de época ambientados no passado é o foco dessas narrativas na esfera feminina, limitada ao domínio privado, doméstico. O filme de Ivory se distingue por apresentar a protagonista em movimento, em espaços externos, problematizando uma perspectiva feminina frente a signos masculinos. Além disso, o filme contradiz alguns dos argumentos de Higson (2003), como a de que os filmes *heritage* se caracterizam pela atitude de reverência nostálgica sobre o passado. Na verdade, a partir da perspectiva de personagens femininas, o filme apresenta uma crítica da dominação masculina e parece questionar sua manutenção. A adaptação de Ivory também apresenta imagens masculinas numa posição que tradicionalmente é ocupada por imagens femininas: as formas do corpo do homem surgem em cenas de prazer visual. Entendemos que o filme de Ivory, com isso, comenta criticamente o prazer visual heterossexista que caracteriza o cinema com um contraponto, que abrange outras formas de desejo, como o feminino e o homoerótico. Outro ponto analisado no filme é a intertextualidade que abrange desde a pintura à literatura, um recorte que observamos ser responsável por ativar uma sensibilidade homoerótica e um imaginário de subversões das normas de gênero, seja através de referências a autores cuja obra trata desse tipo de enfrentamento ou cuja própria sexualidade, destoante da “heterossexualidade compulsória”, deflagra um questionamento das padronizações e dos limites impostos pela ordem patriarcal.

*Um Quarto com Vista* e *Maurice* assemelham-se em diversos aspectos. Os romances enfocam o processo de amadurecimento dos protagonistas a partir do enfrentamento de convenções que afetam suas individualidades, como os obstáculos impostos ao desejo e à liberdade dos protagonistas. As duas narrativas contrastam a Inglaterra com aspectos liberais da cultura clássica (Grécia e Itália), conferindo à experiência com o estrangeiro um modo de transcender o conservadorismo ainda atuante no período eduardiano. A seguir, apresentamos a análise de *Um Quarto com Vista* (1908) e sua adaptação para o cinema, cujo título no Brasil é *Uma Janela para o Amor* (1985).

#### 4.1 *UM QUARTO COM VISTA* E AS CONVENÇÕES DE GÊNERO NA LITERATURA INGLESA

No ano em que foi publicado, *Um Quarto com Vista* (1908) recebeu críticas favoráveis. R. A. Scott-James, além de tecer mais elogios do que críticas, distingue duas imagens conflitantes: o homem de cultura (Cecil De Vyse) e o homem de fato (George Emerson) – distinção que retomaremos adiante no texto. O crítico destaca a problemática percepção do romancista sobre regras de conduta e moral vitorianas, abordadas como se ainda estivessem em vigência, ao invés de, como acreditava Scott-James, “extintas ou em vias de extinção” (*apud* GARDNER, 2002, p. 101). Se Anthony Burgess (1996, p. 180), em seu breve estudo sobre a literatura inglesa, corrobora a ideia do crítico, afirmando que a era Vitoriana parece “mais remota” até que a Elizabetana<sup>32</sup> para a sensibilidade contemporânea, Michel Foucault e outros autores, por outro lado, afirmam que é no período Vitoriano que vários discursos atuais sobre a vida em sociedade surgiram e se estabeleceram, a partir de saberes (poderes) variados, como direito, educação, medicina e religião. Portanto, o termo “vitoriano”, apesar de carregar o sentido de algo ultrapassado, conota um contexto discursivo e cultural com implicações não só ao longo do século XX, mas também no decurso das primeiras décadas deste.

A premissa de *Um Quarto com Vista* (1908) poderia ser resumida como um vislumbre sobre um momento importante na vida de Lucy Honeychurch, quando ela precisa escolher o que fazer de sua vida amorosa. Em viagem pela Itália com a prima, Charlotte, espécie de dama de companhia, Lucy conhece George assim que se instala numa pensão em Florença. George e o pai, o senhor Emerson, oferecem trocar de quartos com ambas quando escutam sobre a decepção das turistas com a vista que tinham para a cidade. George e o pai são alvo do escárnio de outros turistas ingleses instalados na mesma pensão. Além de pouco convencionais (o pai é socialista), eles pertencem a um estrato social mais baixo do que os compatriotas. Então, seguindo as primeiras interações entre as personagens, fica claro que os modos e a classe social de George são inapropriados para Lucy. Ele, porém, lhe parece extremamente atraente.

De volta para casa, Lucy se envolve com Cecil Vyse, antítese de George. Cecil é rico e bem visto socialmente, mesmo que manifestamente arrogante, e tem contra si a falta de qualquer tipo de encanto, interno ou externo. No interior da narrativa, George e Cecil são comparados a dois períodos históricos: a Renascença (George) e a Idade Média (Cecil). George tem a beleza diversas vezes comparada com “pinturas de Michelangelo” (FORSTER, 2006, p. 49, 181),

---

<sup>32</sup> Na literatura inglesa, período entre 1500 e 1660, conhecido também como “Renascença Inglesa”.

enquanto que Cecil, apresentado no oitavo capítulo, cujo título é Medieval, é descrito literalmente como um homem medieval, e comparado a uma “estátua gótica” (FORSTER, 2006, p. 127). Discutiremos mais adiante as implicações dessa comparação dos personagens com os dois períodos. Antes, é importante salientar uma terceira opção não explorada pela crítica, que é a possibilidade de Lucy permanecer sozinha, assim como o numeroso grupo de personagens solteironas que povoam a narrativa. Essa possibilidade se abre quando consideramos que o reencontro com George ao final da narrativa, e que compõe o “final feliz” para o impasse amoroso de Lucy, pode ser lido como um ponto de partida ao invés de uma resolução ou fechamento para os problemas até então enfrentados pelos personagens.

No texto *Pessimism in Literature*, Forster (1971) afirma que o pensamento em vigor no século XX sabe que o casamento não é um fim, mas um começo. Através do casamento os indivíduos passam a enfrentar diversos problemas e conflitos. O autor ressalta que foi somente através do acesso à educação que as mulheres puderam compreender e manifestar a discrepância entre a concepção idealizada e fantasiosa de casamento como meio de realização e a experiência crua e desvantajosa que o matrimônio representava na realidade, talvez o oposto de “realização”. O romancista lembra que a mulher no início da era vitoriana era vista como mercadoria que passava da posse do pai para a do marido, e isso frequentemente significava um evento final em sua vida. O casamento, portanto, aparecia na ficção como elemento de fechamento das narrativas, estabelecendo um vínculo entre expectativas sociais e convenção literária. Desse modo, o questionamento do casamento presente em *A Mais Longa Jornada* e a perspectiva de “final feliz”, porém em aberto em *Um Quarto com Vista* e *Maurice*, apontam para o duplo questionamento de Forster: o casamento como instituição social e como elemento estruturante da narrativa. O autor explora outros significados, acompanhando as mudanças sociais favorecidas pela conscientização e luta das mulheres por direitos igualitários.

Judith Scherer Herz (2007, p. 140) afirma que *Um Quarto com Vista* “retoca” personagens, situações e métodos presentes nos dois primeiros romances de Forster. Nesses romances, assim como em outros da fase mais madura do autor, personagens com função narrativa semelhante à de George têm final trágico. De fato, numa das primeiras versões do romance, George é assassinado quando o enredo chega ao clímax. Esse desfecho é o mesmo do personagem Gerald de *A Mais Longa Jornada*, que, assim como George, tem pouca densidade enquanto personagem, funcionando mais como objeto de desejo de outros personagens. Leonard Bast, em *Howards End*, romance posterior, também é eliminado abruptamente da narrativa. Assim como George, Leonard se distinguia dos outros personagens por pertencer a

uma classe social mais baixa e pelo envolvimento sexual com Helen Schlegel. Como já mencionamos anteriormente, Forster se notabilizou por criar cenas em que o desejo parece ser forte o suficiente para superar hierarquias e diferenças, sendo, porém, frustrado nos casos mencionados, por mortes inesperadas. A resolução de *Um Quarto com Vista*, assim como *Maurice*, sugere o esforço de Forster em explorar outras possibilidades e significados no entrecruzamento de convenções narrativas e sociais.

*Um Quarto com Vista* indica que o romancista se debatia com a força das convenções sociais e literárias. Para exemplificar essas convenções, temos em mente *Daisy Miller* (1879), novela de Henry James. O autor norte-americano manipulou no texto mais curto elementos similares ao que Forster tratou posteriormente. Ao invés de turistas ingleses pela Itália, que repetem e impõem seus modos de conduta em terra estrangeira, em *Daisy Miller*, turistas americanos sucumbem não apenas às normas diferentes, mas também ao esnobismo de compatriotas estabelecidos há mais tempo na Europa, que os inferiorizam por serem “novos ricos”. Annie (Daisy) Miller, assim como Lucy, é imatura e ao mesmo tempo sedenta por integrar-se a algo que admira. Lucy, à dimensão criativa (autoral) das artes, e Annie à sociedade italiana. Winterbourne, um americano expatriado na Europa, sente-se ao mesmo tempo atraído e repellido pela aparente licenciosidade de Daisy. A interação entre os dois se torna uma sucessão de mal-entendidos e erros de interpretação (em grande medida, por parte de Winterbourne). Daisy não se adequa, e quando informada dos limites do círculo social estrangeiro, ela os confronta, principalmente os que ditavam o comportamento de mulheres jovens e solteiras. A morte repentina de Daisy, no final da narrativa, parece penalizar o enfrentamento.

Por mais que consequências trágicas para uma não adequação a rígidos códigos de conduta pareça extrema aos nossos olhos, esse arranjo é elaborado por Forster em *Where Angels Fear to Tread* (1905). Lilia Herriton, uma viúva também em turismo pela Itália, se envolve com jovem italiano e decide não voltar para casa. Além de casar com um estrangeiro pobre e doze anos mais jovem, Lilia causa escândalo na família por deixar para trás a filha do primeiro casamento. Assim como Daisy, Lilia também é penalizada com a morte. Quando falamos em convenção, temos em mente o grande número de personagens que experimentam o mesmo final trágico, quando sofrem ofensa à honra, como Clarissa Harlowe, do romance homônimo de Samuel Richardson (1748), ou cometem adultério como Emma Bovary, de Gustave Flaubert (1857), Anna Karenina, de Tolstói (1877), e Luísa, de Eça de Queiroz (1878).

Em comparação com os romances citados, Lucy Honeychurch realmente não chega a escandalizar seus pares como Daisy Miller ou Lilia Herriton. Sua trajetória é apresentada até o momento em que “foge” para Florença com George, deixando para trás o casamento com Cecil. Mesmo assim, um desfecho vital e solar para uma personagem feminina que “infringe” regras morais tão rígidas, quanto aquelas do contexto inglês no período, é subversivo naquela literatura, pelo menos até as profundas mudanças sociais do pós-guerra.

Sobre a representação feminina nos primórdios do romance na literatura inglesa, que Ian Watt (2010) considera crucial para o estabelecimento do gênero, pode-se dizer que houve dois encaminhamentos distintos. Em *Moll Flanders* (1722) e *Roxana* (1724), Daniel Defoe apresenta heroínas que destoam dos paradigmas que posteriormente se estabeleceram, principalmente, através das personagens de Samuel Richardson (Pamela e Clarissa), elaboradas de acordo com alguns dos códigos do amor romântico e de concepções puritanas de casamento e de relações sexuais. As heroínas de Defoe quebram esses paradigmas e mesmo quando os princípios morais são retomados e os desvios e erros da vida pregressa são motivo de “arrependimento”, observa-se a tensão de forças, entre o individualismo e as instituições sociais, especificamente a lei, e uma espécie de deleite na contravenção. Moll Flanders, por exemplo, descreve suas experiências com o roubo como “aventuras”, e enfatiza a desproporção entre crime e punição, como na ocasião em que é deportada por roubar apenas duas peças de seda. A personagem também parece se importar muito pouco quando descobre que estava casada com o próprio irmão. Ao fim da narrativa, que percorre as experiências como ladra, prostituta e com o incesto, Moll Flanders é aceita de volta à sociedade. Sobre a imagem feminina no romance de Defoe, Watt afirma o seguinte:

[..] suas qualidades positivas são as mesmas de Crusoé, um individualismo irrequieto, amoral, ardoroso. Sem dúvida tais qualidades podem ser encontradas numa pessoa de seu sexo, condição e vicissitudes pessoais; mas isso não é provável e com certeza é mais provável atribuir as contradições a um processo que a narrativa na primeira pessoa tende a adotar; a identificação de Defoe com Moll Flanders foi tão completa que, apesar de alguns traços femininos, ele criou uma personalidade que na essência era a sua (WATT, 2010, p. 123).

A leitura de Watt exemplifica o problemático efeito das codificações de gênero na literatura, que no caso do romance de Defoe, afeta a verossimilhança. A personagem, ao não corresponder à “condição feminina”, bem como a liberdade de consciência com que pratica crimes e lida com o tabu do incesto, assemelha-se mais a características do gênero masculino. Por isso Watt aponta o “deslize” de Defoe em identificar-se demais com sua personagem,

apresentando-a como uma versão de si mesmo. Talvez a problemática crença em poder delimitar os sujeitos a partir de categorias de gênero direcione as considerações de Watt sobre Defoe e sua personagem. Flaubert, ao verbalizar “Madame Bovary c’est moi!”, certamente indica algo além de uma identificação com outro gênero, afirma uma relação intensa com a escrita, que anexa não apenas um gênero outro, mas também estados de espírito que não correspondem necessariamente ao seu, além de sensações, pensamentos, fantasias e enganos cujo acesso e construção ocorrem nos domínios da imaginação. Isso quer dizer que uma personagem como Moll Flanders, que em muitos aspectos parece uma “mulher masculina”, parece-nos, poderia ser vista como uma construção que atenta para as idiosincrasias e limites das próprias codificações de gênero.

Virginia Woolf, num ensaio sobre Defoe publicado em *The Common Reader* (1932), interpreta as personagens femininas do autor de modo diferente da leitura feita por Watt. Para Woolf, Moll Flanders distingue-se dos outros protagonistas de Defoe, independentemente do sexo, por equilibrar a “liberdade do pária”, conquistada desde tenra idade, com a capacidade de deliciar-se com a vida, em contraste com suas circunstâncias. A disposição de Moll Flanders para a alegria é crucial para a empatia do leitor. Woolf defende que Moll Flanders demole as acusações de que Defoe como artista seria apenas um “cronista de fatos”, sem capacidade de criar personagens com subjetividade complexa. As características que, aos olhos de Watt, atrapalham a verossimilhança de gênero, para Woolf denotam penetração psicológica.

*Pamela* (1740), de Samuel Richardson, apresenta imagens femininas que se estabeleceram como convenção na estrutura romanesca nos séculos seguintes. Assim como Moll Flanders, a protagonista de Richardson tem origem humilde, porém, sua trajetória diverge na correção de atitudes e virtudes. O senhor B., inicialmente seu antagonista, chega a tentar estuprá-la. Pamela resiste às investidas e se recusa a casar com B., um homem rico, até constatar que ele havia se transformado. Sua resistência foi capaz de transformar um predador sexual em marido apaixonado. O contraste entre a dominação e apetite sexual masculino com o recato e submissão feminina, mesmo amplamente criticado como hipócrita na época, contribuiu para definir padrões de comportamento e significados para o casamento que perduraram até o século XX. Diante desse breve panorama em que fica claro uma complicada interpenetração discursiva entre codificações de gênero e sua representação literária, analisamos a seguir algumas dessas tensões no romance de Forster.

#### 4.1.1 O homem como metáfora

O homem em *Um Quarto com Vista* pode ser compreendido a partir de dois paradigmas, metafórico e posicional. No primeiro, como já citamos a partir de uma das primeiras leituras críticas, distingue-se a dualidade entre homem renascentista e medieval na apresentação de George e Cecil. Nessa perspectiva, os personagens são apresentados quase como objetos de análise em torno do nível de excitação erótica que despertam, o que tem relação tanto com a beleza física quanto com a visão de mundo que defendem. George, como modelo renascentista, desperta o desejo, ao passo que Cecil, modelo medieval, tende a repeli-lo. O paradigma posicional, divide os homens entre sujeito observador e objeto de observação. A grande instância de observação masculina na narrativa seria o reverendo Beebe, mesmo que Cecil também apresente um ponto de articulação de imagens, sendo Lucy seu objeto de atenção e tentativa de dominação. Ela, porém, recusa a posição e refuta os contornos impostos por ele. Do outro lado, enquanto objeto de observação, situa-se George. A seguir, discorreremos sobre os dois paradigmas em torno da representação masculina no romance.

O imaginário em torno da Renascença, período que impulsionou grandes transformações nas artes europeias do século XV por meio da “redescoberta” da cultura grega e romana, foi uma das principais fontes de inspiração do Esteticismo, movimento estético e intelectual do século XIX que proclamava a primazia dos valores estéticos sobre os valores sociais, morais ou políticos em torno da arte. Na Inglaterra, dois grandes representantes do movimento foram Walter Pater (1839-1894) e Oscar Wilde (1854-1900). Numa das obras mais influentes sobre o período, *The Renaissance* (1873/1919), há certa convergência entre o imaginário clássico apresentado no livro por Pater e a representação de George como “homem renascentista”. Pater apresenta ensaios acerca de figuras importantes da arte renascentista como Botticelli, Della Robbia, Michelangelo, e Da Vinci, bem como estudiosos sobre o período, como o alemão Winckelmann. Um dos pressupostos defendidos por Pater foi a preponderância do estilo, bem como a estimulação dos sentidos, sobre qualquer tipo de condicionante moral. Houve quem percebesse no livro uma defesa de vícios disfarçada de manifesto estético e, por isso, o autor retirou o “controverso” texto da conclusão na segunda edição da obra.

A conclusão de Pater problematiza a transitoriedade dos sentidos na apreensão estética, nossa capacidade de singularizar determinado objeto de “qualidade superior”, em meio ao restante das coisas, apenas por um breve momento. O autor argumenta que nossa percepção, vulnerável a incontáveis estímulos e “pulsões”, precisaria estar estrategicamente presente no

foco onde inúmeras forças vitais se unem em pura energia. Para encontrar essa posição privilegiada, Pater sugere:

Arder com essa intensa e preciosa chama, manter esse êxtase, significa sucesso na vida. Em certo sentido, pode-se dizer que nossa falha está em formar hábitos: pois, não obstante, o hábito é relativo a um mundo estereotipado, e entretanto, é somente a severidade do olhar que faz com que duas pessoas, coisas, situações, pareçam semelhantes. Enquanto tudo se dissolve sob nossos pés, podemos nos apegar a paixões incomuns, ou a qualquer contribuição ao conhecimento que afigure como uma suspensão do horizonte capaz de libertar o espírito por um momento, ou agitar os sentidos com tonalidades incomuns, cores desconhecidas, odores peculiares, o trabalho manual do artista, ou o rosto do amigo. Não discriminar a todo momento atitudes passionais daqueles que nos cercam, e no esplendor de seus dons, a interferência trágica de forças divisivas significa, nesse curto e ensolarado dia frio, dormir antes do anoitecer (PATER, 1919, p. 197)<sup>33</sup>.

Os termos utilizados por Pater para descrever a experiência estética e o conhecimento podem ser igualmente empregadas para descrever o desejo ou sensação sexual: arder, êxtase, paixões, odores. Além disso, a disposição do temperamento, o reconhecimento do belo, a preocupação com a estimulação dos sentidos, o elogio à liberdade de espírito para experimentar o “estranho” e o “peculiar” fomentaram a controvérsia de que o livro incitava um retorno ao mundo pagão e aos vícios morais. Por outro lado, o texto atraiu e repeliu autores homossexuais que identificaram em Pater uma sensibilidade homoerótica.

Richard Ellmann descreve a impressão que o livro de Pater sobre a Renascença causou em Henry James, um misto de atração e repulsa. Ellmann (1991, p. 155) afirma que a “tendência homossexual” de James contribuiu para que percebesse a celebração do desejo homoerótico nos textos sobre Leonardo, Michelangelo e Winckelmann. Ellmann relaciona o livro com as ressalvas e críticas implícitas de James ao esteticismo em diversas de suas obras, e com isso, distancia-se da imagem de esteta e de homossexual. A recepção de Wilde à obra de Pater foi oposta à de James, sendo ela amplamente citada pelo autor como uma de suas principais influências literárias e estéticas.

O imaginário da época sobre o Renascimento recorria a culturas e expressões longínquas para dar sentido a novos paradigmas, como o sentimento de fragmentação da experiência e a

---

<sup>33</sup> To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life. In a sense it might even be said that our failure is to form habits: for, after all, habit is relative to a stereotyped world, and meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike. While all melts under our feet, we may well catch at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend. Not to discriminate every moment some passionate attitude in those about us, and in the brilliancy of their gifts some tragic dividing of forces on their ways, is, on this short day of frost and sun, to sleep before evening. (PATER, 1919, p. 197).



“inconstância dos modos e dos hábitos”, citada por Pater de modo positivo na conclusão. Desse modo, o elogio ao homem renascentista expresso em *Um Quarto com Vista* através de George valoriza nele o distanciamento do lugar-comum, dos padrões morais e sociais, bem como o princípio de liberdade, uma abertura para o que quer que pareça estranho (cores, paixões), ou seja, um ser que resiste à mediação de categorias e limitações que tendem a estereotipar os indivíduos.

Ainda no início da narrativa, durante um passeio por Florença, Lucy encontra o senhor Emerson numa capela, e George, postado ao longe, torna-se o assunto da conversa. O pai lamenta a tendência do filho para a solidão. Nesse momento, George transmuta-se aos olhos de Lucy numa imagem renascentista:

Aparentemente ela [Lucy] dera a resposta errada. Observou a criatura singular andar de um lado para outro na capela. Para um moço, seu rosto era vincado e, quando as sombras o cobriam, duro. Longe das sombras, as feições se amenizavam. Ela o viu mais uma vez em Roma, no alto da Capela Sistina, transportando um fardo de bolotas. Saudável e musculoso, ele lhe dava a sensação de melancolia, de tragédia, cuja solução só podia ser encontrada na noite (FORSTER, 2006, p. 49)<sup>34</sup>.

Na descrição, George posiciona-se em zona de colisão entre a dimensão erótica e secular com que sua imagem é apreendida por Lucy e o espaço sacro da capela. Essa zona contribui para transmutá-lo em imagem renascentista, pois assemelha-se à da pintura de Da Vinci. No teto da Capela Sistina, *A Criação de Adão* reproduz as formas de um homem “saudável e musculoso”, que, à despeito das conotações religiosas, como o texto bíblico que representa e o espaço de exposição, apresenta a beleza das formas masculinas com grande apelo erótico.

A arte renascentista italiana notabilizou-se pelo apuro e beleza das formas humanas que Da Vinci, Botticelli, Michelangelo e muitos outros legaram à posteridade. A beleza de George e sua não conformidade aos padrões o vinculam ao imaginário da época sobre a Renascença. O personagem, todavia, é, ao mesmo tempo, enquadrado como um jovem de sua época. Durante a conversa, Lucy indaga sobre as razões para a melancolia de George. O pai responde que as coisas não se encaixam. A inconstância do mundo afeta a sensibilidade de George, bem como da juventude do período eduardiano. O pai declama para Lucy um poema de A. E. Housman (1859-1936), como resposta para o que seria o não encaixe das coisas do universo.

De vésperas ou matinais lonjuras,  
e do remoto céu dos doze ventos,  
o tecido da vida que me cose

<sup>34</sup> As citações ao romance pertencem à tradução de Marcelo Pen (2006).

p'ra cá soprou: aqui estou (FORSTER, 2006, p. 51)<sup>35</sup>.

*A Shopshire Lad* (1896), livro de Housman muito difundido na época, de onde o poema é retirado, se caracterizou pelo forte pessimismo diante da vida que não mais contava com os consolos da religião, e, derivando dessa perspectiva, do vazio em torno da morte. Forster encaminha o personagem para direção oposta após o testemunho de um assassinato na Piazza, importante momento da narrativa e que nos deteremos mais adiante. A passagem a seguir, que registra a aflição de Lucy com a possibilidade de George falar com outros sobre seu desmaio da Piazza, após testemunharem um assassinato, apresenta alguns elementos de não conformidade de George quanto aos papéis de gênero, bem como o efeito da cena trágica para o personagem no restante da narrativa:

Faltava-lhe cavalheirismo; seus pensamentos, como sua atitude, não seriam modificados pelo assombro. Era inútil dizer-lhe “E será que o senhor...” e esperar que ele próprio completasse a frase, desviando os olhos de sua nudez como o cavaleiro na bela imagem. Ela estivera em seus braços, e ele se lembraria disso, do mesmo modo como se lembrava do sangue nas gravuras que ela comprara na loja Alinari (FORSTER, 2006, p. 74).

No decorrer da conversa entre George e Lucy sobre o efeito da morte na Piazza, ele afirma “vou desejar viver”, sinalizando o ponto em que supera as possíveis dúvidas sobre a pertinência de continuar vivo (afirmar a vida) num contexto de forças contrárias, que direcionava a Europa para os horrores da guerra.

As ocasiões de passeio no romance são propícias para situar Lucy como ponto de observação, problematizando sua perspectiva, e como “princípio ativo”, de movimento no interior da narrativa. Durante o passeio do grupo de turistas pelos arredores de Florença, a perspectiva de Lucy cede lugar para que o narrador a apresente numa cena de grande apelo erótico no nível simbólico. Eis a síntese da ação: deslocada em meio aos grupos formados para um piquenique no campo, Lucy sai em busca do reverendo Beebe, na esperança de não ser esnobada como foi pelo grupo feminino. Sua tentativa de comunicar ao cocheiro italiano quem ela procurava fez com que ele a conduzisse para perto de George. Esse mal-entendido favorece um encontro inesperado e resulta no beijo entre os dois. Charlotte, a prima, prontamente interrompe o beijo e age para distanciá-los. Só isso acontece. Porém, as imagens projetadas pela rica descrição de Forster destacam a beleza do cenário, carregado de conotações eróticas:

---

<sup>35</sup> “From far, from eve and morning/ And yon twelve-winded sky, / The stuff of life to knit me/ Blew hither: here am I.”

De seus pés o terreno precipitava-se abruptamente para a vista, e violetas corriam em regatos, correntes e cataratas, irrigando as encostas de azul, engolfando os caules das árvores, desaguando-se em piscinas nas baixadas, cobrindo o relvado com manchas de espuma cerúlea. Mas em nenhum outro lugar elas se amontoavam em tamanha profusão; aquele terraço era a nascente, a fonte iniciática de onde a beleza irrompia para banhar a terra.

De pé à sua beira, como um nadador que se prepara para o salto, estava o bom homem. Mas ele não era o bom homem que ela esperava, e estava sozinho (FORSTER, 2006, p. 103).

A profusão de violetas, aludindo à vitalidade, beleza e amor, em meio a regatos, correntes, cataratas e piscinas, que sugerem fertilidade, compõem um cenário propício para a “beleza banhar a terra”, criando um quadro de sensualidade latente. Além disso, George figura como um nadador, o que implicitamente situa-o novamente como imagem de apelo erótico, pois podemos associar nadadores com a nudez, total ou parcial. A força com que o personagem funciona na narrativa como estímulo erótico é tamanha que sua qualidade de “objeto” de apreciação repete-se continuamente ao longo do romance, como quando Lucy tenta explicar o que aconteceu para a prima. Ela reconhece ter “parcela de culpa”, pois contemplou pensamentos tolos, “e, por um momento, ele se me afigurou como uma figura num livro” (FORSTER, 2006, p. 108).

Anatol Rosenfeld (1976) explica que, na visão hierárquica da Idade Média, a plenitude da existência não se encontra no mundo sensível, mas no princípio absoluto que abarca as essências e formas perfeitas (do homem e das coisas). Nessa hierarquia, arcanjos, anjos, serafins e querubins permeiam uma escala descendente, seguindo uma proximidade com Deus, em cuja base se encontram os organismos vivos, a matéria, sendo, portanto, menor o valor e a plenitude desses seres e coisas.

Rosenfeld explica que o Renascimento, apesar de não romper com o pensamento medieval de forma repentina, “corrói” as bases do essencialismo hierárquico, e com isso a realidade sensível adquire nova importância: “a transcendência cede terreno à imanência, o outro mundo a este, o céu à terra, o intemporal ao temporal. A perspectiva coloca a consciência humana e não a divindade no centro” (ROSENFELD, 1976, p. 129). O romance de Forster aproveita essa mudança de paradigmas, que resultou na concepção do mundo moderno, para revestir Cecil (que também representa os valores ainda vigentes na sociedade da época) com um esquema de pensamento antigo, ultrapassado, que inferioriza o mundo das sensações e elogia as formas perfeitas.

Antítese de George na representação do desejo, Cecil é assim descrito:

Ele era medieval. Como uma estátua gótica. Alto e refinado, com ombros solidamente dispostos como que por um esforço da vontade e uma cabeça que se eleva à linha habitual da visão, lembrava um daqueles santos fastidiosos que guardam os portais de uma catedral francesa. Bem-educado, bem suprido e fisicamente não deficiente, mantinha-se tomado por uma certa aflição que o mundo moderno conhece como acanhamento e que os medievos, com uma visão menos clara, cultuavam como sendo ascetismo. Uma estátua gótica implica celibato, assim como uma grega indica fruição (FORSTER, 2006, p. 127).

Cecil evidencia uma diferença de perspectiva entre Pater e Forster em torno de alguns significados no cruzamento entre fruição estética e homoerotismo. Cecil, além de não fluir para além dos domínios “espirituais” (lembra um daqueles santos), demonstra um acanhamento (visto antigamente como ascetismo) que diverge da projeção que Pater apresenta como exemplo de esteta. A imagem de Cecil, curiosamente associada à de um esteta, contraria diametralmente as características e qualidades apontadas por Pater em indivíduos “predispostos à fruição”. O esteticismo de Cecil nega a experiência sensível como forma de reforçar a superioridade do domínio das artes: “Ele desprezava o mundo em geral; todo homem refletido deveria fazê-lo; tratava-se quase de um teste de refinamento” (FORSTER, 2006, p. 135). Resulta dessa inclinação o desejo do personagem em situar Lucy como obra de arte.

Ao analisar o cronotopo em Rabelais, Bakhtin (2010, p. 285) contrasta a perspectiva rabelaisiana com a visão de mundo medieval que concebia o corpo humano sob o signo da corrupção, objeto desprovido de “palavra e de sentido”, licencioso, grosseiro e sujo. Essa visão de mundo retrógrada coincide bastante com a que é colocada em *Um Quarto* para refletir o “medieval” Cecil, cujo esnobismo e reservas ao contato físico frustram Lucy.

Ao contrário de Henry James, que, de acordo com Ellmann (1991), procurou desvincular-se do esteticismo para salvaguardar a sexualidade de especulações, Forster aproveita consideravelmente o imaginário renascentista de Pater para reaver conotações homoeróticas e libertárias, mesmo que codificadas. Porém, a exemplo de James, compreende o esteticismo como esforço estéril. A crítica ao esteticismo na figura de Cecil se assenta na não adesão de Forster ao dogma da “arte pela arte”, visto que o autor acreditava e problematizava a continuidade entre condicionamentos culturais, sociais e estéticos, como as convenções estabelecidas no romance, que em sua época dificultavam explorações outras além daquela de matriz heterossexual.

Lucy resiste a ser posicionada como objeto estético por vários personagens (além de Cecil, ela é “alvo” de Beebe, e Eleanor Lavish), mas o conflito que se estabelece com as iniciativas de Cecil em “imobilizá-la” acentua-se pelo poder que o casamento confere na

consolidação desse desejo. Quando ele faz o pedido de casamento e é, num primeiro momento, aceito, forma-se uma cena confusa, por envolver o sentimento misto de comemoração e repulsa por parte da família de Lucy. Na ocasião, Cecil lembra o dia em que a encontrou em Roma. Ele havia então identificado nela o efeito maravilhoso que a Itália havia provocado: “deu-lhe luz” e, ainda melhor, “deu-lhe sombras”. Para ele, Lucy, é como uma mulher de Leonardo da Vinci, amada não por atributos próprios, mas pela atmosfera de mistério: “nenhuma mulher de Leonardo teria algo tão vulgar a oferecer quanto uma história” (FORSTER, 2006, p. 129). Como veremos na seção seguinte, essa expectativa opõe-se ao que Lucy, no início da narrativa, aspira. Ter histórias, experiência, realizar feitos é uma das demandas que ela descobre em meio às obras de arte florentinas.

O termo medieval para Cecil conota uma posição de produtor de imagens que é semelhante àquela que historicamente reprime e inferioriza a mulher. O reverendo Beebe, que também aparece como foco de observação, expressa a vontade (muitas vezes não muito clara) de rearranjo de imagens, de modo a subverter a disposição histórica que imobiliza a mulher e repele a erotização do homem.

Logo após chegar à pensão em que Lucy e Charlotte estão instaladas em Florença, Beebe paira ao longo da narrativa como mediador de intrigas e observador das relações entre os personagens. Depois de auxiliar Charlotte na pendenga sobre a troca de quartos com os Emersons, Beebe pondera sobre a transformação que percebe em Lucy quando ela está ao piano. A entrega à execução de notas a absorvem de modo a não se dar conta do que ocorre ao redor: o senhor Emerson passa à procura do filho, Charlotte busca Eleanor, e esta, logo em seguida, aparece à procura da cigareira. Beebe observa essa movimentação sentado, como que invisível, junto à janela, lembrando a forte impressão que teve quando ouviu Lucy tocar o *Opus III* de Beethoven, em Tunbridge Wells. O reverendo demonstra grande sensibilidade e conhecimento sobre música clássica, e comicamente se admira com o fato de Lucy, com o talento que tem, se interessar em ouvir seus sermões na paróquia. Ele lembra o comentário que fez sobre Lucy após a apresentação em Tunbridge Wells: “Se a senhorita Honeychurch algum dia chegar a viver como toca, será muito excitante: para nós e para ela” (FORSTER, 2006, p. 56).

A leitura que Beebe faz sobre Lucy é a de uma jovem com grande potencial para quebrar paradigmas. Ela o surpreendeu pela composição escolhida, pela execução intensa e apaixonada, e pela entrega aos sentidos, exemplar da posição que Pater advoga para a sensibilidade artística. Infere-se que a potencialidade de Lucy em subverter estereótipos e convenções é o que a torna interessante como heroína (para Beebe e para nós leitores) por meio de um modo de

“identificação”. Beebe também escapa aos “padrões”. Além da pouca importância que confere aos próprios sermões, sua demonstração de tolerância, compaixão e senso de humor decepcionam personagens que não reconhecem esses traços como apropriados para um clérigo. É no mínimo curioso que o reverendo, imbuído de atribuições religiosas, seja apresentado de modo destoante também quanto à esfera sexual: “Garotas como Lucy eram encantadoras de se ver, mas o senhor Beebe, por razões bastante íntimas, desenvolveu uma atitude um tanto fria em relação ao sexo oposto, e preferia ficar interessado a ficar fascinado” (FORSTER, 2006, p. 59). A narrativa, portanto, marca o interesse de Beebe em acompanhar a trajetória de Lucy com motivações que estão fora de uma atração sexual. Levanta-se então indagações quanto à função dessa observação. Isso pode sugerir tanto o celibato quanto um vínculo com outros objetos de desejo, no caso, homossexual.

É Beebe quem convida Freddy Honeychurch a visitar os Emersons, que haviam se mudado para uma vila próxima à residência de Lucy. Com a apresentação, Freddy convida George para tomar banho no lago próximo. Beebe frisa a liberdade com que o sexo masculino age de modo inusitado, como convidar um recém conhecido para tomar banho, enquanto que uma mulher dificilmente se comportaria de modo semelhante. Ele faz então uma menção sarcástica à pretensão de igualdade “entre os sexos”. O pai de George retruca que um dia haverá igualdade: “o homem e a mulher serão grandes amigos” (FORSTER, 2006, p. 177). Não fica claro se Beebe é favorável à causa feminina. Ele, por exemplo, comenta sobre a desigualdade entre os sexos como se tentasse refutar a ideia de igualdade. O senhor Emerson, por outro lado, reforça que o jardim do Éden é uma noção que deve ser buscada não no passado ou nos mitos, mas no futuro, em que essa igualdade seja finalmente uma realidade. Há no romance a ideia muito clara de que as opressões (de gênero e sexuais) estão assentadas em relações desiguais, de exploração e subjugação. Uma abertura para a igualdade entre os sexos com respeito às diferenças é libertadora tanto para mulheres quanto para homens.

Durante o banho, George mais uma vez é focalizado como obra de arte. Se em outras ocasiões essa projeção parte de Lucy, cuja percepção mescla imaginário artístico e erótico, a observação agora parte de Beebe:

[George] seguiu Freddy pelo ambiente divino, como se ele fosse uma estátua e o lago, um balde de espuma de sabão. Era necessário usar os músculos. Era necessário manter-se limpo. O senhor Beebe os observou e observou as mudas de epilóbio dançar em coro acima da cabeça dos rapazes (FORSTER, 2006, p. 181).

Após esse momento de observação, com George “michelangelamente” disposto nas margens, Beebe junta-se aos banhistas e os três brincam entre si, reprisando a imagem das ninfas em *Götterdämmerung* (crepúsculo dos deuses), referência à ópera de Richard Wagner. As ninfas, entidades femininas da natureza, no auge da graça e beleza, são mencionadas aqui tanto pelo poder de atração que exercem quanto pela liberdade que evocam. A referência simbólica das ninfas para descrever os três homens no lago reorienta um imaginário erótico, originalmente heterossexual, para informar um outro desejo, o homoerótico. Se o romance manipula o imaginário em torno dos gêneros permutando imagens femininas, que mesclam arte e erotismo, por masculinas, a adaptação de Ivory, ao transmutar a passagem do banho no lago, também subverte a posição dos gêneros quanto à dinâmica do prazer visual no cinema, questão a que retornaremos adiante no texto.

#### **4.1.2 Mulher e representação em *Um Quarto com Vista***

Uma das passagens mais importantes de *Um Quarto com Vista*, o assassinato na Piazza della Signoria presenciado por Lucy e George, propicia uma notável reflexão sobre gênero e representação no contexto de mudanças de paradigmas na modernidade, que reformulou aspectos conceituais das artes em decorrência da tecnologia, e que, por conseguinte, oferece uma oportunidade para alterar os discursos que codificam a diferença sexual na representação.

Depois de receber elogios pela execução ao piano na pensão e conversar brevemente com a senhora Alan e Beebe, Lucy sai para caminhar sozinha. A conversa aparentemente amena, a respeito de outros hóspedes e sobre os diferentes costumes dos italianos, é preenchida por comentários e visões tacanhas em torno de gênero: o “descompasso” de Eleanor por fumar; a indiscrição dos italianos e o perigo que representam para o passeio de uma moça desacompanhada.

O incômodo de Lucy ao sair para a rua logo se transforma em anseio, o de alcançar algo maior do que a convivência com seus pares sugere estar a seu alcance. Essa realização parece, num primeiro momento, ser algo simples, como um passeio de bonde. A orientação de Beebe, porém, era que ela caminhasse, pois tomar o bonde sozinha seria desaconselhável, seria “pouco feminino”. A partir dessa situação banal, Lucy envereda por um questionamento sobre o feminino. “Por que a maioria das coisas grandiosas era pouco feminina?” (FORSTER, 2006, p. 67). Uma resposta possível à indagação de Lucy assoma com a lembrança da opinião de Charlotte sobre a questão. A prima solteirona havia dito certa vez que o papel da mulher seria

inspirar os homens a atingir grandes feitos. Não que as mulheres fossem inferiores, seria apenas uma questão de “adequação” aos costumes. Para a prima de Lucy, com tato, boa reputação, e a consciência de que suas ações se dão de forma indireta, uma mulher poderia chegar longe. É importante ressaltar que Charlotte talvez expresse um dos pontos de vista mais desacreditados por Lucy, tendo em conta as divergências entre elas e a carapaça servil expressa pela prima para obter vantagens.

Em seguida, uma passagem descreve o que parece a justaposição da perspectiva de Lucy diante de uma representação feminina e de si mesma:

Há muito de imortal nessa dama de corte medieval. [...] Outrora, reinara em muitos castelos vitorianos e fora rainha de muitas canções vitorianas. É agradável protegê-la no intervalo dos negócios, é agradável elogiá-la quando ela prepara nosso jantar a contento. Mas infelizmente a criatura se degenera. Em seu coração, também brotam estranhos desejos. Ela também se enamora dos ventos fortes, dos vastos panoramas e das expansões verdes do mar. [...] Os homens, ao declararem que ela lhes inspira a lutar, movem-se alegremente sobre a superfície, indo aos mais deleitosos encontros com outros homens, felizes, não porque são másculos, mas porque estão vivos. Mas, antes que o espetáculo se disperse, ela anseia por abandonar o título de Mulher Eterna, e dirigir-se igualmente para lá, na condição de seu eu transitório (FORSTER, 2006, p. 68).

O trecho põe em movimento significados em torno da representação interpondo mais uma vez períodos históricos que ilustram a trajetória de opressão e exploração da mulher (Idade Média, Era Vitoriana), um imaginário que sugere heroísmo romântico (ventos fortes, vastos panoramas, expansões verdes do mar), o aparentemente supremo e elogioso enquadramento da mulher na esfera da arte (Mulher Eterna) em contraste com as implicações práticas desses significados: a imobilidade na experiência de mundo relacionada com a restrição às atribuições domésticas, a dificuldade em sentir-se viva nessas circunstâncias, o aprisionamento identitário da categoria mulher em detrimento do “eu transitório”. A consideração em torno de sentidos ocultos na representação articula claramente uma crítica à ineficácia de convenções e categorias refletidas tanto nas artes (na própria literatura) quanto nas divisões de gênero.

No percurso, Lucy adquire algumas reproduções: o *Nascimento de Vênus*, de Botticelli, *A tempestade* e o *Idolino*, de Giorgione, gravuras com os afrescos da capela Sistina, e *Apoxyomenos* (imagens de esculturas gregas que retratam atletas). Na ocasião da compra, ela lembra dos comentários de Charlotte sobre a Vênus, que anteriormente haviam feito Lucy desistir da aquisição: a exibição da nudez era lamentável. Em posse das reproduções e com o sentimento de tédio, já que nada de impressionante havia acontecido até então na viagem, ela depara-se com um violento assassinato. Dois italianos discutiam por conta de dinheiro e um



deles é esfaqueado. O homem ferido vira-se para Lucy, “como se tivesse uma mensagem importante para ela” (FORSTER, 2006, p. 70). Um fio de sangue escorre pela boca do homem e então a multidão o cerca. Lucy desmaia e deixa o pacote com as reproduções cair ao chão, misturando-se com o sangue do homem. Tendo em vista a importância dessa cena – o próprio George em seguida declara que a cena, também presenciada por ele, representava um ponto decisivo em suas vidas (“algo mais havia ocorrido com os vivos”) –, faz-se necessário considerar brevemente alguns dos significados possíveis.

Os anseios de Lucy ativam o que, seguindo as considerações de Mulvey (1989), poderíamos chamar de identificação “trans-sexual”. Segundo a autora, há elementos que auxiliam a leitura desse tipo de identificação, que seriam o conceito de Freud para a masculinidade na mulher, a identificação acionada pela lógica (gramática) presente na narrativa (o homem como princípio ativo), e o desejo do ego em projetar a si mesmo como princípio ativo. Na leitura que Mulvey faz de Freud, o anseio expresso por “nada acontece comigo” seria um sentimento tipicamente heroico, que revela uma espécie de reconhecimento de uma invulnerabilidade onipotente. A diferença sexual codificada na narrativa opõe a mulher (elemento passivo) ao homem (ação personificada), e quando a identificação da mulher se dá pelo significante da ação, teríamos uma “identificação trans-sexual” (MULVEY, 1989, p. 32). A personagem, seguindo essa linha de pensamento, desestabiliza o binarismo de gênero através de sua identificação com a ação, com o movimento e com a realização de grandes feitos.

No romance, também destacamos um reflexo das mudanças experimentadas na virada do século com as novas técnicas de reprodução, a qual abriria espaço para mudanças de paradigmas em torno dos gêneros. Walter Benjamin (1994), no ensaio seminal sobre a arte no contexto das novas técnicas de reprodução, aborda algumas transformações que iluminam a discussão levantada no romance de Forster. Benjamin afirma que a fotografia, e, particularmente o cinema, colocou em questão uma série de atributos em torno da arte: gênio, autenticidade, valor eterno. A reprodução, nesse novo contexto, aproxima a obra do indivíduo de um modo impensável em outras épocas, e com isso, valores transmitidos pela tradição (origem, ação do tempo, testemunhos históricos) “perdem o peso” (BENJAMIN, 1994, p. 168). A fotografia e o cinema substituem a existência única da obra por uma serial, repetitiva, que abre possibilidades para subverter noções que carregam ideais (pureza, gênio) manipulados ao longo da história para a manutenção de estruturas de dominação. A reprodução é um dispositivo destrutivo e catártico para Benjamin, no sentido de demandar outros valores que aqueles tradicionalmente

transmitidos. Essa demanda estaria ligada a “convulsões sociais”, responsáveis por alterar (metamorfosar) a percepção.

Conceitos como aura (aparição única) e autenticidade cedem espaço para a transitoriedade através da repetição. Esta, retira a arte do “seu invólucro”, destrói a aura, abalando até mesmo o fundamento “teológico” secularizado em torno do culto ao belo (esteticismo). A função social da arte, nesse novo contexto, encontra-se emancipada de paradigmas como aura, “eternidade” (Mulher Eterna), valor de culto, abrindo espaço para outras perspectivas, como o valor de exposição (princípio que torna o aspecto artístico secundário) e a “perfectibilidade”: novas imagens podem ser escolhidas, mais adequadas, por exemplo, a representações que desestabilizam os discursos tradicionais sobre a diferença de gênero. Nesse ponto, Benjamin discute as novas possibilidades trazidas pelas técnicas de montagem e finalização no cinema. Mas podemos aqui pensar numa correspondência entre as ideias de Benjamin sobre novos paradigmas para as artes que desafiavam a tradição, e a necessidade de reformulações de paradigmas sociais para atender às exigências de sujeitos políticos minoritários, como as mulheres, cujo acesso à educação, ao trabalho, e à independência também colocava em tensão a urgência por mudanças e a força e opressão atrelados à tradição.

O entrelaçamento discursivo da opressão de gênero nas artes e na realidade assomam no texto de Forster com o sangue do homem se misturando às reproduções de Lucy na Piazza. A continuidade entre representação e vida fica evidente. Antes dessa sobreposição ser dramatizada, em referência ao percurso histórico de dominação da mulher repleto de violência, o texto problematiza as relações de gênero implicadas nas artes e no cotidiano. A resistência da personagem às codificações de gênero aparece assim que ela recobra os sentidos e compreende ter repetido o gesto de “fragilidade feminina” ao desmaiar e ser socorrida por George. Os personagens agem de acordo com as circunstâncias, mas reeditam o discurso que antecipa a cena, que sugere, dentre outras “convenções”, que cabe ao homem proteger a mulher. A compreensão dessas implicações envergonha Lucy, que tenta fugir do local quando George se afasta para buscar o pacote com as reproduções. O romance de Forster manipula a tensão entre representação e experiência vivida de modo a movimentar a narrativa a partir de gestos, afetos, e resistências em torno das convenções de gênero. O reconhecimento das forças e princípios de dominação permite que se vislumbre a possibilidade de mudanças na “superestrutura”, mudanças que acompanhem novas exigências na representação e na vida.

Dentre os encontros inusitados entre turistas em Florença, a amizade entre Charlotte e Eleanor Lavish é curiosa por se tratar de uma aproximação de perspectivas femininas díspares.

Apesar de se tratar de duas mulheres maduras e solteiras, que no original são denominadas como *spinsters* (solteironas), Charlotte é reprimida, dependente e reproduz discursos opressores no esteio do lugar-comum, enquanto que Eleanor é expansiva, independente e afronta estereótipos de gênero. Eleanor atrai Charlotte imediatamente, quando a escritora sugere, no salão da hospedaria, os pontos que as novas turistas deviam conhecer na cidade. Charlotte vibra com a sorte de contar com sugestões de uma mulher tão inteligente (FORSTER, 2006, p. 26). Como já mencionamos, Beebe articula um ponto de observação privilegiado na narrativa, como demonstra a passagem em que ele pondera sobre a amizade das mulheres:

Ele estava interessado na súbita amizade entre mulheres aparentemente tão díspares quanto a senhora Bartlett e a senhorita Lavish. Estavam sempre juntas, sendo Lucy o terceiro e negligenciado elemento do grupo. O pároco acreditava que entendia a senhorita Lavish, mas a senhorita Bartlett podia ainda revelar abismos desconhecidos de estranheza, se não, talvez, de significado (FORSTER, 2006, p. 58).

Na visão de Beebe, a abertura de Eleanor para experimentar uma amizade com Charlotte corresponde ao temperamento demonstrado pela escritora, ao passo que o interesse de Charlotte, uma mulher contida e provinciana, causa surpresa e estranhamento. Na verdade, a amizade entre elas revela um lado obscuro (abismo) da prima de Lucy. Charlotte, em outro momento, é observada por Beebe à procura de Eleanor pela pensão. O reverendo, que, como vimos, apresenta uma perspectiva homoerótica no interior da narrativa, parece reconhecer a manifestação desse desejo em Charlotte. O lado obscuro (estranheza) que Beebe nota pode sinalizar esse desejo. Certamente é possível ser uma observação falha do personagem, e a amizade entre elas manifestar um laço que era comum entre mulheres da era vitoriana.

Em *Between Women* (2007), Sharon Marcus detalha formas variadas de relações entre mulheres a partir tanto da literatura do período quanto de documentos históricos, como diários e cartas. Essas relações incluem a amizade, o casamento entre mulheres (uniões nos moldes do casamento heterossexual), paixões platônicas ou avassaladoras, casos lésbicos extraconjugais, dinâmicas entre mãe e filha, partilhas de modos de “objetificação” da feminilidade, e fantasias diversas. A autora afirma que no período vitoriano, a feminilidade (que atraía o desejo masculino) dependia tanto do homoerotismo quanto do heteroerotismo, dinâmica que ela analisa em *Great Expectations*, de Dickens.

Um ponto interessante ressaltado por Marcus (2007), e que podemos estender a *Um Quarto*, é que a amizade entre mulheres introduz um jogo no sistema de gêneros daquele período, possibilitando às mulheres vivenciar experiências numa esfera de poder “mais

equilibrada do que aquela estabelecida com os homens”. (MARCUS, 2007, p. 4). Além disso, entre si, elas podiam ser mais assertivas, espontâneas e experimentar um poder de ação que, geralmente, era desencorajado de ser exercido na interação com os homens.

Outra amizade inesperada acontece entre Lucy e as irmãs Alan, solteironas e idosas, também hóspedes na pensão em Florença. As irmãs costumam viajar sozinhas por países com clima favorável à saúde de uma delas. Catharine Alan, a que mais interage com os outros personagens, assemelha-se ao pai de George no sentido da disposição para apaziguar pequenas diferenças e conflitos. Do pouco que se apresenta da personagem, sabemos, por exemplo, que ela fica constrangida na presença de um homem, ou de casais. Além disso, ela enfatiza a importância que dá à privacidade, algo que falta na pensão. Reflexo de uma sociedade conservadora, a resistência aos códigos de gênero e sexo surge velada, mas fica claro que no diverso grupo de turistas, a maioria dos personagens destoam das normas estabelecidas, as que presumem a heterossexualidade compulsória e o casamento. A amizade das irmãs com Lucy perdura após Florença, quando retornam para a Inglaterra. Elas mantêm correspondência e Lucy as encoraja a alugar uma casa próxima de sua residência, em Summer Street. A aproximação de Lucy das irmãs sugere que a protagonista de Forster simpatiza com a possibilidade de permanecer solteira, como são todas as personagens femininas que a circundam.

O reverendo Beebe, mais de uma vez, se admira com a continuidade da amizade entre Lucy e as senhoras, mesmo após a confusão envolvendo a casa que elas iriam alugar. Elas foram preteridas pelo dono da propriedade em favor de George e do pai por intermédio de Cecil, que não simpatizava com a aproximação de Lucy com as irmãs Alan. A solteirice das irmãs representa de fato uma forma de vida alternativa, que num primeiro momento também causa aversão à mãe de Lucy. Viúva, ela deseja ver a filha casada, mesmo que seja com Cecil, homem cuja arrogância a desagrada. Mesmo assim, ao final da narrativa, Lucy planeja viajar para a Grécia acompanhando as irmãs, o que enfatiza a disposição da protagonista para se integrar em coletividades alternativas, que veladamente confrontam códigos patriarcais.

#### 4.2 *UMA JANELA PARA O AMOR*: ADAPTANDO QUESTÕES DE GÊNERO E CRÍTICA DAS REPRESENTAÇÕES

A narrativa de *Uma Janela para o Amor* (1985), a exemplo do texto literário, acompanha um momento crucial do amadurecimento de Lucy Honeychurch (Helena Boham Carter). Esse momento tem início durante a viagem que Lucy realiza junto com Charlotte Bartlett (Maggie

Smith), sua prima mais velha, para a Itália. O processo de “transfiguração” por que passa a personagem principal se dá através de encontros com “pares antitéticos”. Eleanor Lavish (Judi Dench), romancista e hóspede na mesma pensão que Lucy, enxerga na jovem recém-chegada um motivo para transmutá-la em personagem: a jovem inglesa transfigurada pela Itália. “Transfigurar” aqui tem o sentido de mudar para melhor, e a intuição da escritora se embasa no fato de que, segundo suas observações, Lucy tem a mente aberta para sensações físicas. Eleanor e Charlotte surgem como um par antitético: são solteironas (algo em comum), com visões opostas para algumas questões. Nesse sentido, Eleanor simpatiza com a transgressão de convenções sociais e paradigmas comportamentais de gênero da época, enquanto Charlotte tende a reforçá-los ou reproduzi-los.

Outro par a antagonizar posturas e visões de mundo são os reverendos Eager (Patrick Godfrey) e Beebe (Simon Callow). O primeiro é capelão da igreja anglicana em Florença, um residente, enquanto Beebe, assim como os outros personagens, visita a cidade como turista. Eager é uma figura repressora, que, ao apresentar as belas imagens do acervo cultural de Florença aos compatriotas, lembra que elas foram criadas através dos “ardis” da anatomia e da perspectiva. Já o reverendo Beebe parece um membro religioso atípico, bonachão, jovial, do tipo que se permite a tomar banho e correr nu ao redor do lago próximo da paróquia onde reside na Inglaterra.

George Emerson (Julian Sands) e Cecil Vyse (Daniel Day-Lewis) contrastam enquanto par amoroso para Lucy. Ela encontra os dois durante a viagem, porém, em terra estrangeira, somente o encontro com George aparece na tela. Assim como no romance, Cecil aparece na narrativa quando os personagens já estão de volta à Inglaterra. George, como veremos mais detidamente, apresenta uma identidade de gênero fluida, e assim como Eleanor observa sobre Lucy, ele parece mais inclinado às sensações. Cecil, por sua vez, fecha-se para o imprevisível, como quando se recusa a presenciar a execução cômica que o irmão de Lucy, Freddy Honeychurch (Rupert Graves) faz de um musical. Diferente de George, Cecil pertence a uma família abastada e convencional, que projeta no casamento com Lucy a manutenção de uma estabilidade e ordem social, enquanto que o outro, que vive apenas com o pai jornalista, contraria noções de estabilidade.

Assim como ocorre entre alguns personagens, Inglaterra e Itália também formam um par contrastivo: apesar de Summer Street, onde os Honeychurch residem, ser apresentada de maneira mais positiva do que Londres, como um todo, na terra natal impera os condicionamentos sociais que estão na base dos preconceitos de classe e de gênero. Já no espaço

italiano, as paixões (positivas e negativas) se sobrepõem às convenções, como demonstra a cena do casal de camponeses, que conduzem os turistas pelos arredores de Florença, e o assassinato na *Piazza Della Signoria*, cena de grande importância a ser detalhada mais à frente.

Esses contrastes colocam Lucy diante de perspectivas problemáticas, uma vez que seguir as convenções estabelecidas favorece a harmonia com seus pares sociais, mas pode significar, por exemplo, um casamento indesejado. O casamento torna-se uma encruzilhada na cena de amadurecimento da subjetividade de Lucy. Este é talvez o ponto crítico de uma discussão sobre gênero e sexualidade que o filme de Ivory adapta do romance de Forster, e que ilumina questionamentos ainda relevantes no presente, bem como eram no passado. Antes de nos concentrarmos nessa questão, vejamos como Ivory adapta a crítica de Forster aos papéis de gênero através das representações artísticas.

O título original do filme (*A room with a view*) indica um jogo de significados entre o domínio íntimo e a observação do mundo exterior. Entretanto, grande parte da narrativa fílmica acontece em ambientes externos. Esse foco em exteriores é um importante elemento que diferencia o trabalho de Ivory de outros filmes de época e adaptações literárias ambientadas no passado. Pidduck (1997) reforça que esses textos fílmicos geralmente limitam as protagonistas à esfera privada e doméstica. Principalmente em narrativas que se concentram em romance e intriga, o domínio privado surge como cronotopo recorrente (*Great House*), codificado como feminino, o qual Mary Ann Doane (1987) classifica como uma topografia de espaços visíveis ou não (sótãos, quartos secretos, escadarias, janelas). Já a adaptação de Ivory, através de diversos ambientes externos, explora a crítica das codificações de gênero nas artes, no legado cultural que, por um lado sintetiza o ápice da realização criadora humana, e por outro, carrega as marcas de violência fundantes das relações de gênero. Em contraste com imagens do acervo cultural florentino aparecem imagens idílicas, em que a natureza prevalece, e assim, servem de contraponto utópico à vida em sociedade. Essa, muitas vezes, impõe o mascaramento dos desejos e disposições verdadeiras dos indivíduos.

No romance de Forster, como vimos, a codificação dos papéis de gênero nas artes e a interpretação desses papéis pelos personagens aparece, por exemplo, quando Lucy, instigada pela grandiosidade das realizações da arte renascentista exposta em Florença, aspira fazer algo semelhante, digno da admiração que os grandes artistas do passado desperta. A observação de Charlotte sobre o descompasso dos desejos de Lucy e seu papel social fundamenta princípios elementares das formas de representação, como a narrativa. Teresa de Lauretis (1987) cita a teoria do enredo de Iuri Lotman (1979), a qual examina o texto mítico, e estabelece como

característica a existência de dois personagens: o herói e o obstáculo (ou limite). Nesse texto, o herói é masculino (independentemente do gênero do personagem) e o obstáculo (tanto espacial quanto “personificado” em esfinge, dragão, feiticeiro ou vilão) é morfologicamente feminino. Desse modo, de acordo com De Lauretis, o sujeito mítico, “o princípio ativo da cultura”, “o criador de diferenças” foi construído como humano e masculino. (DE LAURETIS, 1987, p. 43). Se os filmes *heritage* podem ser vistos como contraponto às codificações de gênero em torno do prazer visual no cinema comercial, os romances de Forster tencionam codificações estabelecidas desde os primórdios da narrativa, apresentando, por exemplo, o feminino (Lucy) em movimento e o masculino (sociedade, Cecil) como obstáculo.

Ainda aos olhos de Charlotte, a nudez feminina “corrompe” as pinturas. Ou seja, é obscena aos olhos da personagem. A própria tensão entre representar e ser representado, no campo restritivo das relações de gênero dominante, surge expressa no título do capítulo em que Lucy firma noivado com Cecil Vyse: “Lucy como obra de arte”. Portanto, em linhas gerais, o romance questiona as relações de poder que situam o “masculino” no âmbito dos grandes feitos artísticos e históricos enquanto que o “feminino”, historicamente, aparece na “imobilizada” posição de objeto representado. Mesmo quando as formas e imagem femininas são celebradas na arte, ou, a partir dessas representações, procura-se realizar um elogio, como quando Cecil compara Lucy a uma “mulher de Michelangelo”, o romance marca essa posição como uma espécie de aprisionamento. O filme de Ivory repercute essas questões, porém, cria ao mesmo tempo imagens que competem com a crítica articulada no romance, uma vez que Lucy se movimenta: em Florença, ela explora monumentos históricos, testemunha um crime, observa uma cena de sedução e desejo entre dois camponeses, beija um desconhecido (George); em Summer Street, presencia homens nus a correr entre arbustos e ri, se desfaz de um casamento, e, no final do romance, faz uma nova viagem.

De Lauretis (1987, p. 32), ao tecer considerações sobre a representação de gênero, afirma que, para filósofos como Nietzsche e Derrida, a “questão da mulher” (sua fala e posição) seria uma questão de estilo (discurso, linguagem, escrita filosófica). Já para a “crítica feminista”, esta é uma questão de gênero central para a produção de subjetividades e construções sociais do “homem” e da “mulher”. O alheamento dos filósofos para a questão de gênero se deve à ligação desta com a história, com as práticas sociais e com o imbricado entre significado e experiência. De modo análogo ao pensamento feminista, o romance de Forster explora essa questão ao mostrar, por exemplo, que dentre tantas imagens de nudez na arte renascentista, é a nudez feminina que é marcada pelo efeito de “arruinar” uma obra de arte, repetindo uma associação

negativa da mulher com apelo carnal, sexual. Subentende-se que a nudez masculina nas artes estaria isenta desse tipo de associação, ou então que, caso exista uma relação entre o nu masculino e apelo carnal, esta seria aceitável.

A adaptação traduz essa crítica estabelecendo uma relação entre representações e violência. Em análise sobre a representação da violência, em termos gerais, De Lauretis (1987) presume existir dois tipos de violência, definidas de acordo com o objeto que sofre a ação: masculino ou feminino. Representações que posicionam o objeto de ações violentas como feminino são demonstradas em expressões como “estupro da natureza” (alvo da ação violenta, a natureza estaria definida como feminina) e no discurso da ciência, que associa o pensamento científico com o masculino e o domínio científico ou ciência (expresso como alvo de ataques e conquistas) com o feminino. Essas associações resultam de metáforas e discursos que situam o feminino (que pode ser mulher, homem ou seres inanimados), através de recursos retóricos diversos, enquanto alvo de dominação. O outro tipo de violência se dá quando o alvo da ação violenta coincide em gênero com o sujeito (que é sempre masculino<sup>36</sup>), e é definido como “reciprocidade violenta”, desempenhada por exemplo na rivalidade entre irmãos, entre pai e filho, em conflitos bélicos.

Esses tipos de violência, pensados a partir da “generificação” de sujeitos e objetos, permeiam o filme de Ivory, principalmente a primeira parte, que se passa em Florença. Tais representações documentam narrativas e simbologias que, mediadas majoritariamente por uma perspectiva feminina (as personagens), situam a protagonista num quadro de referências centrado em discursos de dominação masculina, ou aquilo que De Lauretis chama de “contrato patriarcal” (1987, p. 17). A trajetória de Lucy dramatiza o processo de aquisição de um saber sobre esse contrato, e a tensão entre aceitar suas regras ou confrontá-las.

Durante a visita à Santa Croce, basílica repleta de afrescos e mármores informativos, Lucy recusa o acompanhamento de um guia italiano e acompanha a apresentação dos painéis e pinturas feitas pelo reverendo Eager. Assim como Charlotte, o reverendo se mostra incomodado com a incontornável presença da nudez quando discursa sobre a força da fé que impeliu a

---

<sup>36</sup> De Lauretis (1987) justifica essa disposição ao demonstrar os mecanismos da linguagem que, quando distingue o termo “mulher” sem distinção de gênero, como seres humanos, integra-o como “homem”. Isso ocorre, por exemplo, com as noções de homem e mulher na teoria de parentesco de Lévi-Strauss (1969): as mulheres, por um lado, são como os homens, afinal, também são seres humanos, mas são distintas na medida em que sua função na cultura e na sociedade é ser objeto de troca e circulação (além de objeto de gratificação sexual e reprodução) para os homens. A complicada definição de Lévi-Strauss é, portanto, criticada e, por meio da abertura que concede “humanidade” às mulheres (como homens), De Lauretis estabelece o masculino como sujeito da ação violenta. Subentende-se que este sujeito, analogamente à posição feminina do objeto, pode ser homem, mulher, ou seres inanimados.



construção da igreja. Insatisfeita com as intermediações disponíveis, Lucy parte para a área externa da capela, onde fica a *Piazza De La Signoria*. Nesse local, a perspectiva visual da personagem enquadra imagens fortes, pertencentes ao acervo de Florença. Em cortes rápidos, estátuas de formas perfeitas celebram a beleza do corpo masculino, seu sexo, e, ao mesmo tempo, armas e decapitações.

A primeira imagem (abaixo) mostra o momento em que Lucy percorre a praça e se aproxima de três grandes estátuas: Netuno e sua fonte, à esquerda, uma cópia de Davi, de Michelangelo, e as estátuas de Hércules e Caco, esculpidas por Baccio Bandinelli. Essas imagens representam figuras heroicas da mitologia clássica e bíblica, esculpidas por artistas renascentistas num contexto de grande rivalidade e embates pela hegemonia política em Florença, período em que esta era uma cidade-estado. As estátuas de Bandinelli representam o momento em que Hércules domina o gigante Caco. São representações grandiosas de força e coragem, mas também fica em evidência espancamentos brutais e assassinatos, expostos na grande galeria ao ar livre que é a Piazza. Em contraste com as imagens imortalizadas de homens se digladiando, a câmera mostra casais de turistas e rapazes italianos abraçados cruzando a praça. O filme, portanto, reforça uma distinção de temporalidades, de paradigmas. A experiência vivida, mesmo que “assombrada” por princípios de dominação e violência eternizados nas representações, se organiza também por afetos que os contrapõem, como a convivência pacífica e a atração dos corpos, independente de diferenças de gênero e sexualidade.

*Perseu com a cabeça de Medusa*, de Benvenuto Cellini, aparece na tela em três cortes sobrepostos, cujos ângulos conjugam imagens de violência, poder, e virilidade, sequência apresentada numa atmosfera de ameaça através da trilha sonora. A imagem de *Hércules e o Centauro*, de Giambologna, recria o combate entre o herói e o centauro Nessus, motivado pela esposa de Hércules, Dejanira.

**Figura 1** – Piazza della Signoria. *Uma Janela para o Amor* (1985)



Fonte: DVD do filme.

**Figura 2** – Perseu com a cabeça de Medusa. *Uma Janela para o Amor* (1985)



Fonte: DVD do filme.

**Figura 3** – Perseu com a cabeça de Medusa. *Uma Janela para o Amor* (1985)



Fonte: DVD do filme.

**Figura 4** – Hércules e o Centauro. *Uma Janela para o Amor* (1985)



Fonte: DVD do filme.

As imagens sugerem a expressão de feitos heroicos, de vitórias, mas a perspectiva da personagem intercepta uma ligação entre gênero e violência. Essa relação, nos parece, está codificada tanto no nível do discurso da representação quanto como “prática social”, como veremos no desenrolar da cena. Esta, ativa uma relação semiótica análoga à que De Lauretis (1987, p. 33) estabelece entre violência retórica e diferença sexual: “a representação da violência é inseparável da noção de gênero, mesmo quando esta é explicitamente ‘desconstruída’ ou, mais exatamente, acusada como ‘ideologia’. Afirmo, em síntese, que a violência está engendrada na representação”<sup>37</sup>.

Sobre a Medusa decapitada, Freud (2013) interpreta a imagem como representativa do complexo de castração. A cabeça seria o símbolo da genitália feminina, enquanto que as serpentes, uma multiplicação fálica. A imagem causa horror, mas teria como função afastar o mal. A imagem da decapitação alude aos construtos (teóricos, psicanalíticos e culturais) para a diferença sexual. Esses construtos privilegiam a imagem do órgão masculino como elemento diferencial entre os sexos. Na tela, essa imagem conduz à ideia de imposição desses construtos pela força tanto no nível dos discursos quanto das práticas violentas.

Após a rápida sucessão dessas imagens, uma cena de violência se materializa diante de Lucy, reforçando a relação entre representação e prática social na adaptação de Ivory do assassinato numa praça de Florença. Dois rapazes italianos discutem na praça, o que logo evolui para luta corporal e assassinato, quando um deles apunhala o outro. Antes da queda, o homem se vira para Lucy e cai, com sangue escorrendo pela boca. Postada muito próxima do corpo

<sup>37</sup> The representation of violence is inseparable from the notion of gender, even when the latter is explicitly “deconstructed” or, more exactly, indicted as “ideology”. I contend, in short, that violence is engendered in representation (DE LAURETIS, 1987, p. 33).

ferido, ela perde os sentidos e desmaia, deixando cair o envelope com reproduções renascentistas que tinha em mãos. O sangue do homem mistura-se com as imagens. No romance, temos acesso às imagens, porém no filme, Lucy carrega fotografias, que não ficam visíveis. Assim como no romance de Forster, o filme encena o contato entre representação (reproduções) e fato (sangue) como forma de reforçar a articulação entre discurso (arte) e experiência. Ou seja, aquilo que caracteriza ideologicamente o masculino como indivíduos movidos pela força, conquistas, e guerra, faz parte de uma construção que repercute na experiência cotidiana.

De acordo com a análise de Pidduck (1997), a tensão entre interiores e exteriores explorada nos filmes de época (*costume drama*) articula associações entre espaços internos (feminino), externos (masculino) e limiares (entradas, portas, janelas) criando “microcronotopos” e outras figuras (*tropos*) típicas dessas narrativas fílmicas, como o passeio (caminhadas, piqueniques, visitação). A presença de Lucy em espaços “masculinos” ganha contornos de hipérbole com a ação violenta dos homens e o assassinato.

Essa articulação aparece um pouco antes no filme, também através de uma perspectiva feminina. Eleanor e Charlotte caminham juntas pelas ruas de Florença. Eleanor faz o papel de anfitriã, comentando sobre o acervo da cidade, sobre a vida simples dos camponeses com suas bancas de frutas e verduras ao longo das vielas, sobre os turistas ingleses, e sobre Lucy, que em sua mente, encontra-se em processo de se tornar uma heroína romanesca. Eleanor saúda o monumento a Ferdinando de Médici na *Piazza De La Signoria* e explica a Charlotte que a peça foi fundida com o bronze conquistado dos turcos pela armada de Santo Stefano. A familiaridade com que Eleanor se dirige à figura histórica indica uma atitude despojada tanto da personagem quanto com o imaginário do passado acionado pelo monumento. A personagem se encontra num espaço público, estrangeiro, livre para expressar seus pensamentos e críticas.

Higson (2003, p. 22) distingue os filmes *heritage* dos *post-heritage* a partir do esforço dos primeiros em reproduzir o passado de maneira autêntica e nostálgica (em sua opinião, um historicismo visual) enquanto que os últimos “divertem-se” com as representações do passado, contestando-as a partir da mescla de elementos de variados períodos históricos. No entanto, num dos filmes *heritage* mais representativos, a referência de Eleanor ao espólio obtido com a guerra é feita com distanciamento e tranquilidade, com o ar espirituoso característico da personagem, o que pode indicar tanto a noção de que as representações culturais reproduzem a construção de gênero dominante, centralizada na dominação masculina, quanto de que tal construção, no presente, é no mínimo questionável e contestável. Além disso, se a crítica à visão

nostálgica do passado característica dos filmes *heritage* se embasa no fato de que as produções “apagariam” problemas como a exploração de classe, o patriarcado e o imperialismo (HIGSON, 2003, p. 80), é curioso como a cena descrita acima contradiz tal argumento.

Ainda em Florença, mas não mais inseridos entre as obras artísticas e arquitetônicas do passado italiano, os personagens fazem um passeio pelos 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. Na realidade, um casal de camponeses conduz a carruagem dianteira. Mais uma vez, o reverendo Eager cumpre a função de guia dos compatriotas. O casal de camponeses, exprimindo a ligação entre um ideal de vida mais simples e a espontaneidade na expressão dos afetos, trocam carícias, enquanto Eleanor e Lucy os observam. O casal é continuamente repreendido pelo reverendo. Lucy, Eleanor e o senhor Emerson (pai de George), 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, em efeito-máscara.

**Figura 5** – Lucy observa os amantes. *Uma Janela para o Amor* (1985)



Fonte: DVD do filme.

**Figura 6** – Lucy observa os amantes. *Uma Janela para o Amor* (1985)



Fonte: DVD do filme.

Com a continuidade das carícias, Eager faz o casal parar e 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, p. 81), essa imagem traduz um cronotopo antigo, de “conotações dionisíacas” (*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).

Contumaz contadora de histórias, Eleanor instiga Charlotte com um caso que seria inapropriado para Lucy ouvir. (Essa história é uma interessante referência intertextual, que será abordada adiante em nossa discussão). Impelida pelas mulheres 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 beijo, enquanto gesto de amor romântico, remonta a narrativas gregas antigas, por vezes expresso como ritual de casamento ou marcador de vínculo entre os amantes. Presente nas mais diversas manifestações culturais ao longo dos tempos, 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. Afinal, assim como os diversos personagens interpretados por Clark Gable, para citar um exemplo, toda a iniciativa da ação do beijo fica com George, frente à atônita submissão de Lucy. 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 das 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. Como vimos, 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 *mainstream*. 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, mas por ora atentemos ao discurso inscrito e a cena do banho. 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, p. 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, suspendem 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, p. 69) chama de “agitação da corporeidade”, em que os impulsos mais simples são saciados.



**Figura 7** – Banho no lago. *Uma Janela para o Amor* (1985)



Fonte: DVD do filme.

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 (AGAMBEN, 2014). 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 obscuro. 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 Boticelli, 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 promovem a 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.

#### **4.2.1 Intertextualidade em *Uma Janela para o Amor***

A pintura é um importante recurso utilizado por James Ivory. Robert Long (2005) menciona que muitos críticos perceberam em *Uma Janela para o Amor* (1985) um “toque de Renoir”. Ivory discorre sobre o estilo de seus filmes, e reconhece em alguns uma característica própria da pintura: “não se pode adicionar nem retirar nada” (LONG, 2005, p. 198). Os criadores, segundo o diretor, retomam obras que lhes proporcionaram alguma forma de prazer estético, de forma consciente ou inconsciente. Ivory, contudo, não assume uma identificação com o pintor francês. Talvez a obra de outro pintor, citado por Ivory a respeito de outro filme, seja uma fonte de inspiração mais próxima: John Singer Sargent. Norte-americano como Ivory, esse artista também se notabilizou como observador e entusiasta do período eduardiano. E, de acordo com Dorothy Moss (2001), há na obra de Sargent um questionamento das noções de gênero e dos códigos sociais do século XIX. Ademais, a referência de Ivory ao pintor compatriota informa um engajamento do diretor com uma sensibilidade artística homoerótica, disposta a provocar os poderes que controlam as produções de gênero e a vida sexual dos indivíduos.

James Ivory esclarece que o diretor é quem estabelece o tom e a apresentação de um filme, os quais decorrem das várias histórias que estão sendo narradas (LONG, 2005). Ivory faz clara alusão às relações intertextuais que sua adaptação ativa, transmutando não apenas o romance de E. M. Forster, mas também uma gama diversificada de textos que retomam o que estava no texto literário através do que Michel Foucault (2014) chama de “acontecimento”. Isso quer dizer que o texto anterior retorna como algo novo. Foucault pensa sobre esse processo através da noção de comentário, uma modalidade de discurso que diz “pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito” (FOUCAULT, 2014, p. 24).

Há certamente outras conexões possíveis com as artes plásticas. Afinal, os filmes *heritage* tem como característica realçar e citar aspectos da cultura letrada, erudita, como as artes plásticas, a literatura, e a música clássica, dentre outras expressões. Esse direcionamento foi

central para a crítica negativa que as produções receberam no início, pois se identificava nessa ligação um elitismo, uma relação nostálgica com o passado e sua espetacularização. Isso, como vimos anteriormente, “inviabilizaria uma discussão sobre diferença e mudança” (CAUGHIE, 1997, p. 39). Entretanto, se as artes plásticas e arquitetônicas no filme de Ivory são elementos para uma discussão crítica dos gêneros, da dominação patriarcal e de uma democratização do prazer visual, a literatura no filme extrapola as relações intersemióticas inerentes ao processo de adaptação para também integrar um interessante quadro crítico das representações de gênero.

Um dos elementos mais curiosos no filme de Ivory são as ilustrações que aparecem na abertura e ao longo do filme. Elas acompanham seções que repetem os títulos espirituosos que Forster colocou nos capítulos do romance. A arte que acompanha os títulos na tela foi retirada da vila italiana que serviu de locação para o filme. Além de imbricar elementos literários e espaciais, as ilustrações também ativam uma temporalidade da qual o filme tenta se aproximar: o início do século XX, quando o cinema procurava estabelecer uma linguagem própria.

Kamilla Elliot (2004) discorre sobre os embates da crítica que historicamente procurou opor os domínios da palavra e da imagem, e observa que as narrativas ilustradas, que por algum tempo ganharam espaço e competiram pelo predomínio no mercado editorial, foram rapidamente relegadas à literatura infantil. Além disso, alguns detratores da adaptação da literatura para o cinema referiam-se pejorativamente ao processo como “ilustração de livro” (ELLIOT, 2004, p. 10). Ivory, portanto, recorre a um expediente que serviu para desvalorizar a adaptação. O diretor relembra a controvérsia sobre as ilustrações no filme, que, para alguns membros de sua equipe, paralisava a narrativa. O diretor, no entanto, optou por utilizá-las uma vez que outras pessoas, ele próprio incluso, deleitaram-se com o resultado aparentemente anacrônico (LONG, 2005, p. 199).

Segundo Ivory, seccionar o filme com intertítulos (*intertitles*) foi uma estratégia mantida para repetir o tom cômico e espirituoso dos capítulos do romance. Sobre o uso de intertítulos em filmes, Elliot (2004) refuta a ideia de que esse recurso foi necessário somente até o desenvolvimento do *voice-over*, e posteriormente, de técnicas de edição. Segundo a autora, diversos filmes da década de 1920 utilizam intertítulos, mesmo quando as cenas prescindem deles para serem compreendidas. Isso porque os intertítulos podem fornecer recursos retóricos e rítmicos que encerram e contextualizam as cenas dentro de uma estrutura verbal nas narrativas fílmicas (ELLIOT, 2004).

Esses efeitos podem ser observados no resultado obtido por Ivory e, através deles, percebe-se uma clara alusão ao cinema do início do século XX, momento em que a narrativa é

ambientada. Como se sabe, em seu início o cinema recorria a estratégias típicas da literatura (como o uso de intertítulos e descrição). Além do mais, esse expediente, que contribui para o trabalho de reconstituição de época, não exige grandes investimentos em recursos tecnológicos, sendo, portanto, uma alternativa para os filmes *heritage*, que quase sempre são produções de baixo orçamento.

Além das ilustrações e da apresentação da narrativa em capítulos, que aludem ao imaginário literário, a personagem Eleanor é uma romancista. Se no livro de Forster ela figura como uma mulher fútil e preconceituosa, no filme ela é construída mais favoravelmente. Em alguns momentos, é a partir dela que uma perspectiva feminina se dirige criticamente à dominação masculina, como vimos anteriormente. Assim como Beebe, ela observa e acompanha as tendências de Lucy em exercer autonomia e desobedecer às convenções. Mas é enquanto voz que introduz a narrativa em diálogo com outro texto de Forster que a personagem atua numa crítica das convenções através de referências literárias.

Durante o piquenique em Florença, quando Lucy sai a procura de Beebe para não ouvir a conversa das senhoras, Eleanor narra um caso escandaloso: o enredo do primeiro romance de Forster, *Where Angels Fear to Tread* (1905). Assim como *Um Quarto com Vista* (1908), o romance anterior se desenvolve a partir das aventuras de turistas ingleses pela Itália. Eleanor se refere à história de Lilia Herriton, viúva de uma família rica, que se envolve e casa com um italiano dez anos mais jovem. A romancista, ao que parece, finge contar a história como se fosse um caso real. Além do casamento com um jovem italiano, ela faz referência a Monteriano, onde Lilia conhece Gino e passa a residir, para escândalo da família. O recorte feito por Eleanor, introduzido por Ivory, brinca com a sensibilidade puritana de Charlotte e indica a simpatia da romancista para momentos de quebra com padrões estabelecidos de gênero. Se o envolvimento de mulheres maduras com homens mais jovens causava escândalo no início do século XX, ao final do século, época da adaptação (e nos nossos dias), ainda é algo visto com preconceito, como o é quase todas as formas de expressão do desejo feminino.

Nos romances em questão, há uma investigação sobre os modos da classe média inglesa, seu esnobismo e arrogância cultural, num quadro em que a experiência sexual e espiritual entra em choque com as demandas morais e materiais da sociedade. Em *Where Angels Fear to Tread*, esse enfrentamento tem desdobramentos trágicos, uma visão pessimista quanto à subversão, enquanto que *Um Quarto com Vista* tem no final, ao mesmo tempo feliz e em aberto, um otimismo quanto à possibilidade de mudanças naquela sociedade. A referência literária ao

primeiro romance é feita no filme através de um recorte que aproveita os efeitos subversivos da obra.

A adaptação recorre a literatura para problematizar questões de gênero também através de referências a obras e autores diversos na ocasião em que Beebe e Freddy visitam George, antes do banho no lago. De uma das caixas de livros de George (então novo vizinho de Lucy), Beebe retira alguns livros: um volume de Byron, uma edição de *The Shropshire Lad* (1896), de A. E. Housman, e *The Way of All Flesh* (1903), de Samuel Butler. Essas referências oferecem informações adicionais sobre George, contextualiza seus gostos e inclinações, e cria associações entre o personagem e autores identificados com a crítica das convenções sociais e sexuais de suas épocas.

*The Shropshire Lad* (1896) é talvez o livro de poesia inglesa mais vendido no início do século passado. Diz-se que o livro de Housman se tornou “símbolo do sentimento de perda e desolação” com a Primeira Guerra Mundial, se tornando uma leitura muito difundida entre os soldados ingleses (CARTER & McRAE, 2001, p. 293). Os poemas giram em torno de amor e perda, das estações do ano nos campos ingleses, da passagem do tempo e morte. A leitura situa o personagem no tempo, em meio a ansiedade que antecipava o conflito que iria marcar a história do continente europeu. O livro de Samuel Butler, por seu turno, firmou-se como sátira aos costumes e símbolos da era vitoriana, como a família e a figura paterna. Byron, o célebre poeta, além de ter uma biografia talvez mais conhecida do que a obra, foi uma figura lendária desde a época em que viveu, durante o Romantismo. O próprio imaginário do herói byroniano (anticonvencional, avesso à sociedade e suas instituições) aproxima-se do que George representa no interior da narrativa: domínio das sensações, da paixão física, em contraste com Cecil, que personifica o autocontrole e o domínio das convenções sociais.

George é um personagem pouco desenvolvido no romance de Forster, no sentido de uma exposição de seus pensamentos e ações, e essas referências literárias, no romance, de certo modo compensam o pouco acesso dado à subjetividade do personagem. Essas referências são mais diversificadas no romance. Além dos autores que citamos acima, a partir da adaptação, sabemos através de Beebe que George lê Gibbon (provavelmente o historiador Edward Gibbon), Schopenhauer e Nietzsche no “alemão original” (FORSTER, 1995, p. 101). O filme restringe-se a citar Byron, Housman e Butler. Do pouco que esses autores têm em comum, a sexualidade destoante dos padrões vigentes é o que mais se destaca. Byron foi o que mais subverteu e desafiou os valores da época através da conhecida bissexualidade e do incesto, enquanto que Housman e Butler, assim como Forster, viveram como solteirões e tiveram a

homossexualidade revelada após a morte. Nesse sentido, o filme investe numa identificação de George com uma sexualidade mais fluida. Mesmo que na tela prevaleça o envolvimento com Lucy, a cena do banho no lago e a interação com Freddy indicam essa fluidez através do homoerotismo na cena.

A citação inscrita no armário de George para desconfiar de ocasiões que exigem roupas novas se refere ao livro *Walden* (1864), de Henry David Thoreau, um dos expoentes do Transcendentalismo<sup>38</sup>, movimento que floresceu nos Estados Unidos na segunda metade do século XIX. A sintonia de George e do pai com o pensamento transcendentalista é sugerida através do sobrenome em comum entre os personagens e Ralph Waldo Emerson, intelectual à frente do movimento. Com ênfase na consciência e liberdade individual, nas reformas sociais e na primazia da intuição, esse movimento também se caracterizou pela não conformidade com a superficialidade dos ditames sociais. Richard Gray (2012, p. 122), afirma que Thoreau, mais do que Emerson, na crença de uma força em comum presente tanto na natureza quanto no indivíduo humano, exprimiu em *Walden* uma experiência de “acesso ao conhecimento através do corpo”. O lago (*pond*) que dá nome à obra de Thoreau, ainda de acordo com Gray (2012, p. 124), é a imagem que sintetiza a “paisagem espiritual” do autor: insondável, sem fundo, misteriosa. Portanto, uma subjetividade incompatível com determinações que padronizam os seres, como as de gênero, é elaborada através da alusão ao autor, pouco antes da cena do banho no lago.

#### 4.2.2 Felicidade além do casamento

A ária “O mio babbino caro”, da ópera *Gianni Schicchi* (1918), de Giacomo Puccini, é executada durante a abertura de *Uma Janela para o Amor* em acompanhamento das ilustrações. A peça musical trata da tensão entre duas famílias florentinas que se opõem ao envolvimento amoroso entre dois de seus membros, conflito semelhante ao de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. O trecho menciona a atmosfera de hipocrisia na Florença da era medieval, a

---

<sup>38</sup> Movimento literário, político e filosófico nos Estados Unidos do início do século XIX. Além de Ralph Waldo Emerson, figura central, também fizeram parte do grupo Margaret Fuller, Henry David Thoreau, Amos Bronson Alcott, e Theodore Parker, dentre outros. O Romantismo inglês e alemão, a crítica de Johann Gottfried Herder e Friedrich Schleiermacher das escrituras sagradas e o ceticismo de David Hume são algumas influências do grupo. Os transcendentalistas acreditavam ter diante de si uma nova era, crença que direcionava seus posicionamentos críticos à sociedade da época, que eles julgavam ser propensos à conformidade e à falta de reflexão. Decorre desse posicionamento a premissa de que cada indivíduo deveria estabelecer uma relação original com o universo, relação essa que Emerson e Thoreau exprimiram na busca da solidão em meio a natureza e a escrita. O grupo também ficou conhecido pela crítica à escravidão norte-americana. Fonte: <https://plato.stanford.edu/entries/transcendentalism/>. Acesso em: 14 mar. de 2019.

estorvar o caso amoroso. O texto musical da abertura parece antecipar elementos que prefiguram a narrativa que se inicia na tela. Outra chave possível para compreender esse texto pode ser contextualizar um ideal de realização pessoal produzido historicamente como promessa de felicidade (o romance amoroso), que, no entanto, mascara estruturas de dominação que historicamente “produzem”, reprimem e subjugam sujeitos descritos e representados pela categoria “mulheres” enquanto sujeitos políticos. Essa leitura acompanha a crítica que Shalamith Firestone (1970/2015, p. 125) empreende sobre o amor enquanto garantia de segurança (econômica, psicológica) para as mulheres. Segundo a autora, essa “ideologia” oferece poucas opções às mulheres além de aceitar as condições da monogamia heterossexual. Desse modo, o filme de Ivory destaca a recusa a essas condições.

O despertar de Lucy para as experiências do corpo manifesta-se de forma clara na cena em que ela toca piano na pensão florentina. A performance é observada por Beebe e ouvida pelas irmãs Alan, personagens importantes no quadro simbólico que logo iremos descrever. Ao fim do número musical, Beebe comenta que se um dia Lucy conduzir a própria vida do modo como toca ao piano, será algo excitante de se ver. A forma como ela interage com o instrumento desperta excitação, possivelmente pela demonstração de entrega à experiência com a música. Essa ação pode ser vista como prenúncio de outras experiências sensoriais, como o prazer sexual.

Linda Hutcheon (2013) recorre a uma passagem musical de *Howards End* (1910) e da adaptação de Ivory para comentar sobre as especificidades de cada mídia. Enquanto a narrativa literária, cujo engajamento se dá pelo modo contar, disponibiliza aos leitores acesso a sensações íntimas e aos pensamentos de Helen Schlegel no momento em que ela escuta a Quinta Sinfonia de Beethoven (a música desperta na personagem imagens relacionadas a uma recente decepção amorosa), esse aspecto encontra-se limitado pelo modo mostrar que caracteriza a narrativa fílmica. Ou seja, Helen (Helena Boham Carter) pode ser vista na tela, na cena que adapta a passagem, porém, seus pensamentos não estão disponíveis. Ivory transmuta o concerto sinfônico de Forster numa palestra sobre a Quinta Sinfonia, acompanhada por dois pianistas, que executam trechos, e com a exibição de um número teatral que reproduz parte daquilo que, no romance, compunha imagens mentais produzidas por Helen. (HUTCHEON, 2013, p. 50). Em *Uma Janela para o Amor*, mesmo sem acesso à subjetividade de Lucy, a imagem da personagem ao piano sugere um momento de entrega aos sentidos, à corporalidade, e ainda, uma abertura para a vivência dos prazeres carnavais.

Em *Me Chame Pelo Seu Nome* (2017), de Luca Guadagnino, o personagem Elio (Timothée Chalamet) demonstra esse movimento de uma experiência sensorial ao piano que antecipa uma aprendizagem com o prazer sexual. No filme de Guadagnino, cujo roteiro é assinado por James Ivory, a demonstração da habilidade musical de Elio antecipa a experiência sexual com Oliver (Armie Hammer). Em *Uma Janela para o Amor* essa experiência com o sexo possivelmente será vivida ao final da narrativa, quando Lucy retorna para Florença acompanhada de George. Antes disso, as interações com Cecil e George irão compor os encontros da personagem com as possibilidades disponíveis para a experiência amorosa.

A sequência de uma performance musical em antecipação à experiência sexual enfatiza as vivências do corpo. Como afirma Barthes (1977, p. 149), executar um instrumento musical “conota sensualidade”. É acima de tudo uma ação manual, tátil, e por isso, uma atividade “pouco auditiva”. O autor distingue dois tipos de música: a que se escuta e a que se executa. Cada tipo possui uma história, uma estética e uma erótica próprias, mas a segunda é um tipo de “música muscular”, em que a escuta comunica o som ao corpo (e não à alma) para ratificar a mensagem. É o corpo que conduz, coordena, controla e transcreve aquilo que “lê”. O corpo mesmo extrapola a mera ação de transmitir som e sentido: ele se torna agente de uma inscrição (*inscriber*) musical. Podemos então ver nas performances dos personagens ao piano uma manifestação antecipatória de experiências com o prazer. No caso de Lucy, essa manifestação será mediada posteriormente com uma aprendizagem a respeito das codificações entre gênero e violência que discutimos anteriormente, que afeta suas decisões futuras sobre casamento e vida amorosa.

As irmãs Alan viajam sozinhas pela Itália e firmam amizade com Lucy. Elas se juntam a Eleanor e Charlotte no conjunto de mulheres mais velhas e solteiras que povoam a narrativa. A empatia entre Lucy e as irmãs é tamanha que elas passam a manter correspondência após a viagem e chegam a fazer arranjos para se tornarem vizinhas em Summer Street. Essa amizade desagrade à mãe de Lucy, possivelmente pelo fato de as irmãs representarem uma não adesão ou não adequação ao casamento heterossexual.

Enquanto Lucy tocava ao piano, as irmãs se encaminhavam para o quarto no andar de cima. Lá elas encontram George e o pai na tarefa de preencher o espaço com flores. Segundo o senhor Emerson, a gentileza invasiva deve-se ao fato de elas terem mencionado o gosto por violetas durante a refeição. Essas flores são elementos recorrentes no romance de Forster, relacionando-se ao viço da juventude, à reconciliação entre seres humanos e natureza, e ao despertar do desejo. Antes do beijo entre Lucy e George, por exemplo, o jovem italiano a



conduz até ele e colhe violetas para ela, que “pela primeira vez sentiu a influência da primavera” (FORSTER, 1995, p. 54).

No filme, George e o pai enchem o quarto das irmãs idosas com flores azuis, além de lhes enfeitar a cabeça com as flores. Há outros trechos na narrativa fílmica que indicam em George e no pai personagens de impulso dionisíaco. Quando o senhor Emerson atrapalha o sermão de Eager em Santa Croce, por exemplo, ele tem em mãos um ramo de flores azuis. George e o pai são ambos cômicos, provocativos, invasivos e impulsivos, como fica patente pela forma com que ele, de um lado, perturba a ordem (Eager), e de outro intercede para proteger os amantes italianos que se acariciavam diante dos turistas. Ou seja, encarna um princípio que ao mesmo tempo perturba e concilia.

Após ouvir os comentários de Beebe sobre a execução da música, Lucy se despede dele para sair para a rua. Esse momento antecede a visita a Santa Croce e ao testemunho do assassinato na Piazza. Lucy esbarra em Catherine Alan (Fabia Drake), que entrava abruptamente no recinto. Além do tom das roupas ser muito parecido, as personagens ficam por um momento como se estivessem diante de um espelho. Sozinha com Beebe, Catherine é conduzida ao espelho para que veja as flores que tem no cabelo. Lucy e Catherine formam por um momento uma espécie de duplo, uma projeção, um antes e um depois. Se no romance Lucy literalmente cai em meio ao campo de violetas antes de ser beijada por George, no filme, Catherine carrega flores azuis pelo corpo após um encontro com os Emersons.

Edward Said (2007, p. 129) discute a interpretação figural, um dos principais recursos interpretativos de Eric Auerbach, e destaca que a noção de figura tem o sentido de “energia intelectual e espiritual entre o passado e o presente”, marcas de um movimento pendular entre história e realidade. Os sentidos e alcance desse tipo de interpretação são muito mais complexos do que essa inserção para a leitura do filme faz pensar, porém, enquanto possibilidade de leitura, ela nos auxilia a dar sentidos aos variados quadros dispostos ao longo da narrativa, os quais antecipam, prolongam e contextualizam o filme. Além do duplo entre Lucy e Catherine, esses quadros figurais (ou prefigurais) podem ser vistos no momento em que o casal de italianos é separado por Eager durante o passeio no campo pelos arredores de Florença, e na abertura do filme, a ária sobre o casal de amantes separados pelas famílias. Esses eventos podem ser vistos como “prefiguração” do enredo a se desenvolver na tela.

O encontro entre Catherine e Lucy visto como projeção indica um vislumbre para além do final feliz que encerra a narrativa, quando Lucy e George voltam a Florença juntos. Enquanto duplo de Lucy, Catherine Alan, uma mulher idosa e solteira, que, assim como a protagonista,

investe em viagens e tem a sensibilidade afetada pela música, pode indicar que a recusa de Lucy em casar com Cecil repouse num enfrentamento aos significados que o casamento então impunha às mulheres: estagnação, subserviência, anulação. Já o retorno dos amantes à Florença em união amorosa pode ser pensado como um fechamento em aberto a partir das relações figurativas no interior da narrativa. Numa das imagens finais, que mostram a lua de mel dos amantes, Lucy está vestida de preto na mesma hospedagem. À sua frente, ela observa uma jovem que a faz lembrar dela mesma durante a primeira viagem. Apesar de mais afirmativa e segura, chamando a atenção dos presentes para si, a moça reclama da vista dos quartos. Além da reprise do tema, a jovem desconhecida tem um laço amarrado no pescoço, da mesma cor que o vestido de Lucy. O gênero, as trajetórias incertas, e recursos visuais (vestuário) conectam Catherine, Lucy e a jovem turista desconhecida numa espécie de repetição do mesmo enredo: a mulher frente a codificações de gênero, à emancipação do desejo, e a liberdade de ação. No mundo habitado por Lucy, as mulheres envelhecem sem maridos. “Solteironas” como Charlotte, independentes como Eleanor, idosas como as irmãs Alan, viúvas como as mães de Lucy e Cecil, essas personagens criam um quadro simbólico de dissensão ou afastamento da instituição casamento. Ao encenar o experimento de liberdade de Lucy em relação ao casamento e povoar a narrativa com mulheres solteiras ou viúvas, o filme distancia-se do argumento de que o passado oferecido pelos filmes *heritage* seria construído a partir de noções de estabilidade e conservadorismo. Ao invés disso, *Uma Janela para o Amor* inscreve no passado um painel de histórias que contradizem a idealização do amor romântico e do casamento. Através de personagens diversas, de diferentes gerações, a narrativa dialoga com questionamentos recentes. Para Shulamith Firestone (2015, p. 113), o amor e o romance são ideologias centrais na opressão das mulheres, as quais, por mais diversas que sejam, são homogeneizadas enquanto “objetos” de amor e desejo, uma forma de dominação camuflada na idealização das emoções e na “privatização” do sexo através do casamento.

A última cena do filme exhibe Lucy e George “enquadrados” por uma grande janela que tem ao fundo o panorama de Florença. Os personagens trocam carícias tórridas, que ou prenunciam um ato sexual ou indicam a energia sexual do casal. Um dos elementos mais explorados no estudo de Pidduck (1997) sobre o entrelaçamento de significados entre espaço e gênero nos filmes de época (*costume drama*) é a imagem da janela. Essa imagem é bastante explorada para conotar restrição ou saudade (*longing*). Nas adaptações dos romances de Jane Austen analisadas pela autora, por exemplo, além do limiar que separa interior e exterior, a janela enquadra tanto a projeção do desejo para o exterior (na figura de um amante, de cenas de

ação, ou de propriedades) quanto o prazer visual e o conforto expresso nos elaborados e elegantes cenários interiores. Ou seja, há nos interiores formas de elaboração do desejo que acrescentam outros significados ao microcronotopo janela. Nas adaptações de Ivory (abordaremos esse aspecto também em *Maurice*), a janela serve tanto de passagem quanto de moldura para a realização do desejo sexual, subvertendo assim os significados de restrição e desejo distante com que essa imagem foi muitas vezes utilizada.

## **5 MAURICE: ALTERIDADE DE CLASSE E SEXUALIDADE NO ROMANCE E NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA**

Neste capítulo, apresentamos a análise do romance *Maurice* (1913), e da adaptação do diretor James Ivory, de 1987. Iniciamos com uma breve contextualização da recepção ao romance póstumo de Forster, das dificuldades da crítica em compreender construções que contradizem ideias assentadas sobre correspondências em torno dos gêneros. No caso do romance, o investimento da narrativa num imaginário romântico e sentimental, frequentemente associado com a experiência feminina, foi utilizado para tratar de experiências homossexuais, o que pode explicar o estranhamento de parte da crítica. Em seguida, também de modo breve, discorreremos sobre a representação da homossexualidade na literatura delimitada por ficção LGBT. A análise do romance se concentra nos processos de alteridade que permeiam a narrativa, principalmente tendo por base o conceito de reconhecimento em Butler (2015). O romance enfatiza um entrelaçamento de hierarquias de classe e da homofobia, de modo que um reconhecimento da homossexualidade presume o enfrentamento da divisão social entre privilegiados e classe trabalhadora. As cenas de reconhecimento da homossexualidade podem ser divididas entre uma que falha, no caso de Clive Durham, que resiste tanto a tornar-se “outro” na sociedade conservadora que habita como a perder os privilégios assegurados por aquela estrutura social. Maurice, por outro lado, protagoniza um reconhecimento que desafia as normas vigentes, que puniam a homossexualidade. A saída encontrada pelo protagonista para poder viver de acordo com suas demandas pessoais acontece através de uma alteridade social: a relação amorosa que firma com Alec Scudder, o guarda-caças da família de Clive.

Na segunda parte, propomos a leitura dessas cenas na adaptação de Ivory. Entendemos que o filme diferencia o encontro entre o protagonista e Clive daquele com Alec a partir de imagens distintas. Interpretamos que o encontro entre Clive e Maurice é construído através de imagens tipicamente *heritage*. De acordo com a textualidade fílmica, essas imagens demarcam o domínio do desejo homossexual não realizado. Já as imagens em que esse desejo se realiza, e que pressupõem a alteridade de classe, predomina imagens que Richard Dyer (2002) classifica como *queer*, devido principalmente à tonalidade das cores empregadas, decorrente também dos espaços em que os amantes se realizam sexualmente. Além disso, exploramos alguns intertextos que o filme apresenta, como a adaptação da condenação de Oscar Wilde, e outras imagens que ativam referências literárias. O romance e a adaptação se interceptam nos significados dados ao

processo de reconhecimento enquanto alteridade de classe, que imbrica formas de opressões diversas num âmbito mais amplo de estruturas de dominação.

### 5.1 AS DIFICULDADES DA CRÍTICA COM *MAURICE*

Quando *Maurice* (1913) foi publicado, após a morte de Forster na década de 1970, dizia-se que o lapso temporal havia tornado o romance obsoleto quanto ao impacto cultural que teria em décadas anteriores. Talvez a principal razão para a publicação póstuma tenha sido a criminalização da homossexualidade na Inglaterra, revogada somente em 1967. O *bildungsroman* de Forster desenvolve-se a partir do gradual despertar para o conflito entre o desejo homossexual do protagonista e as normas sociais, que perturbam seus sentimentos, vontades e ações, resultando numa experiência de mundo marcada pelo acúmulo de erros, mal-entendidos, hesitações, adesão e posterior dissidência das regras e convenções sociais de seu tempo.

Como afirma David Leavitt (2005), no início do século passado, quando foi escrito, o romance de Forster não tinha antecedentes que lhe servissem de modelo. Leavitt fala de antecedentes no sentido de tratar da vida, do desejo, e do desejo de vida de um personagem homossexual. Narrativas anteriores ou contemporâneas à escrita da obra, como *A Marriage Below Zero* (1889), de Alan Dale, *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, ou ainda o conto *The Prussian Officer* (1914), de D. H. Lawrence, “demonizavam” a homossexualidade ou abordavam-na de forma indireta (LEAVITT, 2005, p. xi).

O recurso à sentimentalidade para tratar de relações homoeróticas foi um dos pontos mais atacados pela crítica. Para David Lodge (1971) o romance póstumo de Forster não é muito bom, nem muito ruim, não alavanca a reputação do autor, porém, tampouco a prejudica (GARDNER, 2002). Ele ressalta que Forster “compromete” seu trabalho com uma nota final, em que declara seu intento de, ao menos na ficção, o amor entre dois homens ser contemplado com um “final feliz”. Lodge supõe que a indiferença para com o público leitor habitual pode ter sido um dos fatores determinantes para as irregularidades da obra: “Forster a escreveu para si mesmo e seus pares, perdendo de vista o público ideal – austero, discriminatório, católico – para quem, como todo bom escritor, ele escreveu os seus outros livros”<sup>39</sup> (*apud* GARDNER, 2002, p. 474).

---

<sup>39</sup> Forster wrote it for himself and his own coterie, losing the sense of that ideal audience – austere, discriminating, yet catholic – for whom, like all good writers, he wrote his other books (*apud* GARDNER, 2002, p. 474).

Lodge talvez esteja certo em sua análise sobre a adesão/não adesão de Forster às expectativas do público, tendo concentrado seus outros romances em temáticas heterossexuais. Assim, evitou em vida o enfrentamento da ordem social burguesa (discriminatória, católica). Em *Aspectos do romance* (2005), o romancista pondera sobre a relação entre essa ordem e a conformação do gênero no contexto britânico do seguinte modo:

Se você pensar no romance de modo vago, você imagina um interesse amoroso – de um homem e uma mulher que desejam unir-se e quem sabe obter êxito. Se você pensar na sua própria vida, ou num grupo de indivíduos, você fica com uma impressão bem diferente e mais complexa<sup>40</sup> (FORSTER, 2005, p. 62).

Em *Maurice*, Forster coloca em execução uma das prerrogativas básicas do romance desenvolvido pela tradição inglesa, que, segundo a análise de Ian Watt (2010), inicia-se com Defoe, Richardson, e Fielding, e cuja premissa era fornecer um relato autêntico de uma experiência individual. Assim, *Maurice* ao mesmo tempo desdobra e amplia as possibilidades temáticas da forma através de uma quebra de convenções mantidas não só pelo “público ideal”, mas por uma ordem social conservadora e punitiva. Forster, ainda no início do século XX, impedido de publicar a obra devido à lei que criminalizava a homossexualidade, utiliza um gênero que se estabelecia como expressão máxima para problematizar a situação do indivíduo em conflito com a sociedade burguesa.

George Steiner (1971) corrobora a opinião majoritária sobre *Maurice*: o romance de Forster, escrito no início do século XX e publicado somente na década de 1970, ao vir a público, já estava datado. Em estilo e complexidade, o romance destoa bastante de obras prestigiadas na década de 1970. Para Steiner, *Maurice* passa a circular numa época afeita ao legado literário de Ernest Hemingway. Porém, o crítico ressalta a importância de se conhecer a obra e situá-la no conjunto de romances do autor:

*Maurice* não é de modo algum o melhor de Forster. Porém, porque Forster é um escritor importante, com um trabalho coerente, esse romance póstumo força-nos a repensar sobre o conjunto de sua obra. Ele lança luzes específicas sobre o gênio de *Uma Passagem para a Índia*<sup>41</sup> (STEINER *apud* GARDNER, 2002, p. 476).

---

<sup>40</sup> If you think of a novel in the vague you think of a love interest – of a man and woman who want to be united and perhaps succeed. If you think of your own life in the vague, or of a group of lives, you are left with a very different and a more complex impression (FORSTER, 2005, p. 62).

<sup>41</sup> *Maurice* is not anywhere Forster’s best. But because Forster is an important writer with a coherent oeuvre, this posthumous novel forces one to rethink his achievement as a whole. It throws particular light on the genius of ‘A Passage to India’ (STEINER *apud* GARDNER, 2002, p. 476).

Em *Maurice*, observa Steiner, nos deparamos com uma série de discussões recorrentes na obra do autor, além de outras que até então encontravam-se silenciadas. O crítico não deixa de destacar alguns defeitos da obra, dentre os quais aparecem principalmente na forma de abstrações vazias, esnobismo e uma psicologia rasa, responsáveis, segundo ele, por quase destruir a reputação do romancista.

Outro ponto desfavorável, segundo Steiner, é a alta carga de sentimentalidade presente na obra, beirando uma projeção patética do amor homossexual. Eis aqui um trecho rechaçado pelo crítico como verdadeiro desastre devido a esse aspecto:

Durante os dois anos seguintes, Maurice e Clive foram tão felizes quanto homens nascidos sob essa estrela podiam ser. De natureza afetuosa e íntegra, eram também, graças a Clive, bastante sensíveis. Clive sabia que o êxtase, ainda que efêmero, podia abrir caminho para algo duradouro, e planejou uma relação que provasse ser permanente. Se Maurice despertava o amor, era Clive quem o preservava, impelindo seus rios a aguar o jardim. Não suportava que uma só gota fosse desperdiçada, quer seja em amargura, quer seja em sentimentalismo, e, à medida que o tempo corria, dispensaram as confissões (“já dissemos tudo um ao outro”) e quase todas as carícias. Ficavam felizes só de estarem juntos; irradiavam aos demais qualquer coisa de sua tranquilidade mútua e podiam ocupar seu lugar na sociedade (FORSTER, 2006, p. 104)<sup>42</sup>.

É um tanto questionável a avaliação taxativa de Steiner como “desastre estilístico” sobre o recurso de Forster ao imaginário romântico ou sentimental para situar o tipo de relacionamento entre Clive Durham e Maurice Hall. Tradicionalmente, tal imaginário é reduzido ao universo feminino, e, como tal, é geralmente desqualificado e inferiorizado como uma marca inescapável do “corpo feminino” impelido a preencher funções domésticas e reprodutivas (SEDGWICK, 1990, p. 144).

Sendo assim, Forster deve provavelmente causar incômodo ao desarmonizar por completo tal associação e criar momentos de idílio romântico entre os personagens. Além do mais, o autor antecipa-se em muitas décadas a uma demanda por mecanismos de reação à ordem machista e homofóbica vigente ao longo de séculos, que, como sabemos, permanece firme e com forte atuação no presente.

Eve Sedgwick (1990) comenta brevemente sobre o “sentimental” enquanto categoria marginalizada, porém, reabilitada pela crítica feminista. Vista como uma, dentre várias características menosprezadas pelo *establishment* por simplesmente estarem ligadas à experiência feminina, o “sentimental” tem sido tratado por este setor da crítica através de

---

<sup>42</sup> As citações ao romance *Maurice* pertencem à tradução de Marcelo Pen (2006).

mecanismos que procuram reverter a visão negativa historicamente estabelecida (a crítica feminista a que se refere Sedgwick trata principalmente da ficção de escritoras norte-americanas do século XIX). Sedgwick, então, propõe um alargamento para a reabilitação da categoria “sentimental” também no âmbito homoerótico: “faria sentido vermos também uma reabilitação do “sentimental” como um projeto gay importante – de fato, um que se encontra em construção por quase um século sob diferentes nomes incluindo o *camp*”<sup>43</sup> (SEDGWICK, 1990, p. 144). Forster atende a essa proposta muitas décadas antes de esta ter sido feita. Ao invés de “falha”, ou “desastre estilístico”, o recurso ao sentimental em *Maurice* configura um dos elementos mais importantes da subversão de gênero que o romance mobiliza. Isso potencializa as inovações da obra póstuma tanto no âmbito literário quanto na representação da sexualidade.

As mudanças no panorama cultural, a partir das conquistas de mulheres, homossexuais e grupos raciais politicamente marginalizados, propiciou a produção e o consumo de uma literatura que contempla questões centrais para a vida dessas minorias políticas. No caso dos homossexuais, indivíduos que mesmo orbitando num universo de identidades diversas e heterogêneas, percebemos uma história em comum marcada pelo sofrimento e pela discriminação, pelos impasses em assumir uma identidade sexual marginalizada, pelo trauma coletivo e relativamente recente da experiência com a AIDS. Pode-se dizer que a cada um desses aspectos da experiência homossexual corresponde um subgênero da ficção LGBT<sup>44</sup>.

Daniel D’Addario (2013) apresenta um balanço da produção literária recente nos Estados Unidos e observa um número crescente de personagens homossexuais situados em enredos alheios, ou seja, aparecem como personagens coadjuvantes, esquemáticos ou figurativos. D’Addario percebe uma grande incoerência entre as experiências vividas por homossexuais nos grandes centros urbanos e as descritas em alguns romances. O descompasso se fundamentaria, na visão do autor, na heterossexualidade dos autores. Quando se enfoca a produção de escritores assumidamente gays e que alcançaram projeção no espaço literário, D’Addario identifica a tendência à homogeneização da experiência homossexual. As narrativas tendem à padronização

---

<sup>43</sup> It would make sense to see a somewhat similar rehabilitation of the “sentimental” as an important gay male project as well – indeed, one that has been in progress for close to a century under different names including that of “camp” (SEDGWICK, 1990, p. 144).

<sup>44</sup> A expressão “literatura gay” (*gay fiction*) tornou-se corrente nos países anglófonos da Europa e América do Norte no período Pós-Stonewall (1969). Atualmente, o termo ficção LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender fiction) é um dos mais recorrentes na crítica acadêmica e na indústria editorial para referir a narrativas centradas na vida desses indivíduos. Um dos aspectos mais interessantes de *Maurice* é a busca por termos para designar o desejo homossexual em meio a discursos científicos e jurídicos que marginalizavam essa expressão e uma tradição literária que a celebrava. Acreditamos que ficção LGBT expressa e contém um percurso histórico, teórico e político que inclui o romance de Forster como uma das primeiras realizações literárias após a conceitualização moderna da homossexualidade.



para atender a convenções reconhecíveis pelo grande público como a “realidade” dos homossexuais.

Justin Torres, um dos escritores citados no texto de D’Addario, afirma que no espaço reservado à ficção LGBT, a excelência na escrita não é determinante para a circulação das obras. Apesar de almejar maior liberdade e diversidade em suas histórias, Torres faz entender que para garantir a publicação de seus textos precisa se adequar às diretrizes do mercado editorial. Segundo ele, atualmente o enredo de casamento não é tão rentável quanto histórias centradas nas experiências de personagens transgêneros. Sarah Schulman, outra escritora citada, aponta outro direcionamento da literatura atual, que é o apagamento da homofobia que parte de personagens de classe média, como se para proteger o leitor de um possível “vislumbre ao espelho”. Outro problema comum da literatura produzida em torno das identidades homossexuais seria a complicada tendência a “totemizar” a homossexualidade: a tendência a representá-la como experiência de um grupo minoritário sempre ao nível de uma coletividade e menos no nível das experiências individuais, como acontece em narrativas de matriz heterossexual. O texto de D’Addario não aprofunda os conceitos a que recorre, não é esse seu objetivo. A proposta parece ser a de apresentar o diagnóstico de um leitor culto, que compara o cotidiano homossexual com a literatura reconhecida, fomentada, produzida e consumida naquele contexto. Entretanto, o texto introduz uma discussão interessante sobre a produção literária de minorias políticas.

Deleuze e Guattari (2014) discutem a obra de Franz Kafka (1883-1924) como manifestação de uma “literatura menor”, no sentido de ser produzida por uma voz minoritária: um escritor tcheco que se expressa em alemão. Longe de ser depreciativo, “menor” designa as tensões instigadas pela diferença e é problematizado a partir da acepção do próprio Kafka. Há algumas aproximações entre características da literatura menor definida por Deleuze Guattari e a ficção LGBT. Segundo a dupla de filósofos, uma literatura produzida pelas minorias distingue-se pela “desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato político, e o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 39). A desterritorialização da língua, no caso de Kafka, decorre da alternativa única de expressão por meio do alemão de Praga, que distancia os judeus tchecos de uma territorialidade primitiva. No caso de Forster, podemos pensar na dificuldade de articular a experiência homossexual na língua literária, no romance, que até então expressava de forma declarada, como um princípio universal, apenas experiências heterossexuais. A “desterritorialização” decorrente de imagens

românticas em torno de personagens homossexuais talvez seja uma das causas do grande estranhamento de George Steiner com os “recursos estilísticos” de *Maurice*.

O agenciamento coletivo de enunciação pressupõe que na literatura produzida por minorias, tudo passa a ter valor coletivo. Como afirmam os autores, “se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 37). Essa posição permite à literatura, articulada na perspectiva das minorias, exercer grande poder de penetração a nível político. O caso do romance de Forster em questão é exemplar dessa perspectiva. Afirmar a realização amorosa de indivíduos homossexuais na Inglaterra do início do século XX, diante das circunstâncias da época, implica investir em imaginários possíveis, mas ainda não disponíveis. Entretanto, esse investimento contribui para produzir consciências e sensibilidades capazes de criar condições propícias a comunidades mais diversificadas e tolerantes.

Em *Maurice* (1914), o espaço tem grande carga simbólica, servindo para situar a homossexualidade do protagonista como fator de isolamento social. Howard J. Booth (2007, p. 176) afirma que a ênfase no espaço marca a “topografia de um desenvolvimento mental”: quando aceita a própria sexualidade, Maurice retira-se da sociedade londrina para viver numa zona rural não identificada, junto de seu amante. O exílio social como fechamento da narrativa expressa uma renúncia radical para a experiência homoafetiva naquele contexto. O deslocamento dos personagens, embora permeado por noções românticas sobre o “mundo natural” como alternativa para os conflitos sociais, reforça também as perdas impostas aos indivíduos que desafiam uma ordem homofóbica. Laços familiares, geográficos, e culturais, além de outras formas de pertencimento, transfiguram-se em perda e dor decorrentes da distância, da desterritorialização, do exílio propriamente dito.

No ambiente escolar e acadêmico, Maurice depara-se com os conflitos gerados por imposições heteronormativas, por um lado, e pelas referências ao homoerotismo na cultura clássica, as quais despertam processos de identificação. A sociedade heteronormatizada exigia adequações que implicavam a manutenção de privilégios de classe, como o casamento, além de criminalizar a homossexualidade. O passado helênico apresentava uma abertura para incluir afetos homoeróticos, expresso em diversos textos legados à posteridade.

Durante um passeio de despedida da turma, que de certo modo marca a passagem de Maurice da infância para a adolescência, os professores se preocupam em abordar os alunos individualmente sobre questões relacionadas ao sexo. Subentende-se que há o medo de que os

alunos, na nova escola, experimentem o sexo entre si. O professor Ducie se encarrega de passar as primeiras orientações sobre o assunto para Maurice, a partir de um ideal heteronormativo, em que “homem e mulher” devem se unir segundo os desígnios de Deus. Em resposta, Maurice diz acreditar que não irá casar no futuro. Depois da conversa, ele é categórico sobre a intervenção do professor: “Mentiroso, covarde, ele não me contou nada” (FORSTER, 2006, p. 26). Num estágio bem inicial de sua trajetória, Maurice é apresentado a projeções e expectativas com as quais não se identifica. Fica evidente um ponto de conflito entre suas vontades e aspirações e a normatização do sexo.

Além de refletir o patrulhamento social sobre o sexo, o ambiente escolar também repete o traço punitivo da sociedade quanto à homossexualidade na época. Ao entrar numa escola pública, espécie de internato preparatório para ingresso na universidade, Maurice convive com o impulso sexual latente interdito por ameaças de punição: “a disposição da escola era casta – isto é, pouco antes de sua chegada houvera um terrível escândalo. A ovelha negra fora expulsa e o remanescente obrigado a trabalhar duro durante o dia, sendo vigiado à noite” (FORSTER, 2006, p. 33). Surge no texto literário o mesmo tipo de opressão que fez com que o autor não publicasse o romance em vida. Todavia, é importante notar o papel “não oficial” e positivo que cumpriu essas instituições. Joshua G. Aldair (2010, p. 61) cita que esses espaços, as escolas públicas inglesas, contribuíram para o desenvolvimento de uma identidade homossexual, por favorecer, em muitos casos, a paixão pelo mesmo sexo como desdobramento de um “quadro cultural” valorizado, a despeito do tabu oficial sobre essas relações. Certamente, essa “identidade”, ao mesmo tempo proibida e valorizada por figurar na cultura clássica, será melhor aceita no espaço da universidade.

É na universidade que Maurice vivencia um ambiente em que predomina disposição mais secular, em que os alunos experimentam relativa liberdade. Eles residem em apartamentos individuais, próximos à faculdade. Além do crescimento intelectual, evidente nas interações entre os personagens, o convívio social intenso propicia um espaço para manifestação do desejo homoerótico. Este, projeta-se a partir do imaginário da época acerca do helenismo, com referências variadas e recorrentes à obra de Platão, e à Grécia e Itália como destinos turísticos. Esse imaginário faz parte de uma tradição das universidades britânicas que primavam pela “educação clássica” de suas elites. Ann Ardis (2007, p. 64) define esse “helenismo inglês” como o estudo sistemático da história, literatura e filosofia grega, o qual serviu como meio de promover um discurso liberal e estabelecer um contradiscurso homossexual que justificava a homossociabilidade durante a grande reforma universitária na metade do período vitoriano.

Em Cambridge, Maurice aproxima-se de Clive Durham, com quem se envolve afetivamente. Apesar de perdurar por alguns anos, a relação manteve-se platônica, sem concretizar relações sexuais. Porém, é por meio de Clive que o protagonista descobre a direção do desejo, e compreende melhor a própria homossexualidade. O tom para tratar as relações de Maurice tem uma dicção altamente idealizada, sentimental. Interpelar o outro e ser correspondido, por exemplo, é descrito como “estender uma mão na parede da montanha até que outra mão a apanhasse” (FORSTER, 2006, p. 50). A montanha, imagem que conota ao mesmo tempo elevação e obstáculo, simboliza um desejo de difícil realização, embora, se realizado, dada a estrutura social da época, equivale a atravessar e explorar limites, conquistar algo que parece inacessível. As imagens e metáforas para descrever a relação homoerótica (enquanto possibilidade e enquanto fato) são idealizadas, e recorrem a um imaginário sentimental que, como vimos acima, desagradou à crítica.

A leitura do *Banquete* é sugerida por Clive logo após um professor se referir ao homoerotismo como “vício indizível dos gregos”. Maurice é então iniciado no pensamento grego e adota uma postura de crítica e questionamento a várias instituições, como o cristianismo, a família, o ensino. A aprendizagem de Maurice é um processo custoso. Suas convicções, nunca contestadas anteriormente, são abaladas, e quem o orienta é também objeto de sua admiração e desejo. Através dele, Maurice passa a se apresentar como ateu. A religião, que, assim como para sua família, lhe parecia um fato acessório e sem muita importância, torna-se alvo de crítica e recusa.

O processo experimentado por Maurice é semelhante ao que Clive vivenciara anteriormente, como se fosse um rito de transição. O atrito entre os preceitos religiosos e “um outro desejo, decerto proveniente de Sodoma” acompanha Clive também desde a infância. Porém, na adolescência se transforma em tortura: “Não contou a ninguém e por fim sofreu um ataque de nervos e teve de ser tirado da escola. Durante a convalescença, viu que estava apaixonado por um primo que o conduzia em sua cadeira de rodas, um jovem casado. Não havia esperança, estava condenado” (FORSTER, 2006, p. 77).

A consciência crescente do conflito que insere sexualidade e desejo nos domínios da culpa e da penalização (condenado) conduz o personagem ao seguinte percurso: reconhecimento de que o próprio corpo (carnalidade) “zombava” do que a doutrina religiosa determinava; o encontro com a cultura clássica – “era incapaz de esquecer a emoção de sua primeira leitura de *Fedro*”; e a posterior dissidência do cristianismo. Se Maurice encontra em Clive um guia para percorrer esse trajeto, Clive havia antes se orientado com Risley e seu grupo (FORSTER, 2006).

Essa transgressão resulta da relação historicamente imbricada entre sexualidade e religião. Foucault (1977), em *Um Prefácio à Transgressão*, defende que uma definição precisa de erotismo seria uma experiência da sexualidade que conecta, por meios próprios, uma superação de limites com a morte de Deus. Foucault se refere ao pensamento expresso por Marquês de Sade e Georges Bataille, e afirma que o erotismo pode dizer aquilo que o misticismo nunca foi capaz, justamente pelo risco de perder seus próprios fundamentos. Portanto, afirmar o erotismo é um dos principais mecanismos de emancipação individual, o que demanda transgredir condicionamentos religiosos intimamente ligados a outras estruturas de dominação, como o patriarcado e o capitalismo, um pensamento que se coaduna à subversão de classe e gênero presente em *Maurice*.

Através de Clive, Maurice percebe a ligação entre religião e os dispositivos de controle. Esse assunto aparece com frequência em Forster. Adam Kirsch (2015) afirma que o cristianismo, para o romancista, é sempre uma força condenatória que encarcera os indivíduos na hipocrisia sexual. Neste romance, essa força é bem enfatizada. A hipocrisia é um dado instalado em vários níveis e em todos os setores sociais, sendo destacado o seu funcionamento através da religião e da heteronormatividade. A família de Maurice parece pouco se importar com seu anúncio de quebra com a fé cristã. Essa indiferença com algo considerado central na vida privada e pública de Maurice resulta na descoberta de um condicionamento importante para a manutenção dos espaços sociais: o fingimento. Maurice, entretanto, resiste a usar esse recurso, optando pelo abandono da fé, e, posteriormente, da vida em sociedade.

Ainda em Cambridge, Clive causa espanto em Maurice quando fala sobre seus sentimentos. A atitude negativa para o que se desenvolvia com o consentimento e claro interesse dos dois demonstra a desorientação causada por afetos socialmente marginalizados. Nessa ocasião, Maurice diz que um caso amoroso entre homens é “o único assunto fora dos limites”, “o pior crime” (FORSTER, 2006, p. 67). A intensa troca de cartas, afagos e toques parecia protegida até ser formalmente verbalizada. Só então Maurice se percebe como amante. Após a reação inesperada, Clive gradativamente se fecha para o vínculo com Maurice. O trabalho em progresso visando a emancipação enfrenta um primeiro obstáculo, que coloca em cena uma visão da homossexualidade (“uma noção nojenta”) revestida de impureza e horror aos próprios impulsos.

Para Clive, Maurice representa um objeto de afeto homoerótico nos moldes clássicos: tinha grande beleza e carecia de refinamento intelectual. Apesar de pertencer a mesma classe social e faixa etária, Clive se coloca como tutor de Maurice. A passagem a seguir demonstra o

papel ao qual Clive se arroga e suas crenças e valores em relação à arte e às normas de conduta. A fala ocorre logo após ele afirmar que, através de Maurice, conseguiu completar um processo sem o qual estaria fadado à semiconsciência, pois, apesar de “intelectualmente desperto”, é Maurice quem desperta sua paixão. Ele diz:

Veja aquele quadro, por exemplo. Eu o amo porque, assim como o pintor, amo o tema. Não o julgo com os olhos do homem normal. Parece que há dois caminhos para se chegar à Beleza. Um deles é o habitual, e todo mundo alcança Michelangelo por intermédio dele, mas a outra trilha só eu e poucos mais o conhecemos. Os dois caminhos conduzem ao artista. Mas veja Greuze: o assunto dele me repele. Só consigo alcançá-lo mediante um único caminho. O resto do mundo encontra dois (FORSTER, 2006, p. 99).

Apesar de parecer obscuro a Maurice, o trecho discute o efeito estético produzido pela arte. Para que esta provoque uma experiência significativa, os “dois caminhos” mencionados parecem se referir ao reconhecimento da técnica e à identificação com o tema. Não sabemos qual é a obra de Michelangelo que os personagens se referem, mas Clive acredita ser um dos poucos capazes de obter uma experiência completa, através dos dois caminhos, ao admirar o quadro. O pintor Jean-Baptiste Greuze, conhecido pelos temas moralistas, por outro lado, enquanto é “alcançado” pelo resto do mundo de forma completa, para ele é repelente. Subentende-se que o tema de Michelangelo desafie a moral vigente, ao passo que a temática de Greuze, provavelmente, endossa valores morais a respaldar preconceitos sociais, incompatíveis com a perspectiva então defendida por Clive.

O encontro entre beleza e intelecto, entre Maurice e Clive, reflete o helenismo clássico com que os personagens identificam um modo de manifestar o desejo homoerótico. Percebe-se um elogio ao ideal antigo que valorizava a junção entre beleza física e intelecto e uma crítica ao modo que a “mentalidade inglesa” se apropriava desse ideal, excluindo a dimensão homoerótica. No discurso do romance, essa exclusão resulta num “intelectualismo estéril”. Segundo Ardis (2007, p. 65), Forster tem a convicção de que o modelo clássico de experiência adquirida a partir de um *continuum* entre estímulos físicos e intelectuais é desvirtuado com a retirada da dimensão sensual, acarretando um saber de pouca valia, árido, estreitamente ligado com a manutenção da homofobia e do preconceito de classe.

A sociedade que abrigava (ou excluía) os personagens “patologizava” direcionamentos outros que não fosse a heterossexualidade compulsória. Clive, ao que parece, opta pelo desdobramento disponível e mais comum para os indivíduos de sua classe social no início do século XX: resguardar-se no casamento. Essa tomada de atitude ocorre logo após ser aprovado

num exame para advogados. Numa reviravolta parecida com a que ocorre com personagens de outros romances do autor, que morrem subitamente, Clive adoece, tem febre, porém, em seguida, ele se recupera e muda por completo a atitude com Maurice e com o tipo de relacionamento que mantinham. O mal-estar que acompanha essa “reconfiguração” se assemelha ao que ocorre a processos de alteridade. Eugenie Brinkema (2011) aborda a repulsa (*disgust*) nas artes tendo por base um referencial teórico variado, como Freud, Immanuel Kant e Jacques Derrida. A discussão é voltada para analisar os filmes de David Lynch, mas podemos pensar sobre a náusea de Clive com base em algumas premissas, como a de que a ânsia de vômito pode sugerir a resistência humana ao mundo interior, ao inconsciente, transmutada em sintomas de má digestão. Segundo Brinkema (2011), em Freud, essa disposição se torna uma “confissão privilegiada da não materialidade do corpo [...] uma orientação em direção ao inconsciente como o local da alteridade no sujeito”<sup>45</sup> (BRINKEMA, 2011, p. 51). Para Clive, o problema da alteridade se intensifica com a necessidade de transformar em outro uma subjetividade com a qual ele mesmo compartilha afinidades.

A sexualidade, que vincula Clive e Maurice revestindo-os como objetos de desejo mútuos, apresenta também um efeito oposto fazendo com que Clive se depare com a abjeção, nesse caso, um desdobramento da homofobia. Julia Kristeva (1982) aborda a abjeção como reação humana (seja através do horror ou do vômito) à ameaça de colapso do sentido, quando se perde a capacidade de distinguir entre sujeito e objeto, entre o eu e o outro. A repulsa de si mesmo, que causa náuseas e desmaios em Clive, pode ser lida como efeito dessa alteridade ameaçadora que tem o poder de torná-lo outro naquela estrutura social.

Para resguardar-se do próprio desejo, Clive desvirtua o ideal helênico acima exposto, por ele almejado e valorizado anteriormente. Ao se fechar para a dimensão sensual com Maurice, visando a manutenção de sua posição social e sucesso na carreira, ele anula o próprio desejo. Concomitante a isso, se antes ele se colocava contra os valores socialmente estabelecidos, ele passa a representá-los, afiliando-se à hipocrisia vigente.

O desligamento amoroso entre Maurice e Clive se concretiza após uma viagem solitária à Grécia. As alterações físicas, que o debilitaram, renunciaram o desligamento. A viagem, anunciada como tentativa de recobrar o ânimo, marca o momento de grande transformação que passa. A visita ao território estrangeiro, que representava os ideais que defendia anteriormente,

---

<sup>45</sup> Vomit, as a privileged confession of the materiality of the body becomes, in Freud’s comparison, a privileged confession of the non-materiality of the body in that inward turn. [...] an orientation towards the unconscious as the site of alterity in the subject. (BRINKEMA, 2011, p. 51).

parece necessária para reafirmar sua adesão aos imperativos sociais de seu país de origem. Sentado diante do teatro de Dioniso, Clive pondera sobre o vazio (o palco, as planícies) sob a luz crepuscular. A passagem descreve o seguinte: [Clive] “não proferiu nenhuma prece, não creu em nenhuma divindade e sabia que o passado era desprovido de significado, como o presente, e refúgio para os covardes” (FORSTER, 2006, p. 121).

Para Nietzsche (1992), o dionisíaco firma não apenas a ligação de pessoa a pessoa, mas celebra o restabelecimento da união:

Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a moda impudente estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Esse elemento de comunhão é interpretado por Clive, diante do teatro vazio, como algo morto há séculos. Conseqüentemente não há mais ligação (prazer, dor e conhecimento) a ser buscada. Após esse epifania espacial, ou ainda, após a “compreensão súbita” favorecida pela contemplação espacial, Clive decide seguir as orientações contra as quais havia sido um fervoroso opositor. Em solo inglês, ele satisfaz e legitima as expectativas familiares com o casamento e segue carreira política, tornando-se “o perfeito aristocrata rural”. (FORSTER, 2006, p. 173).

Há, entretanto, uma reaproximação entre eles. Nesse momento, Maurice passa por grande perturbação. Ele recorre a médicos e à hipnose para tratar seu “problema”. Para se manter no círculo de Clive, subentende-se que ele deverá concretizar as previsões do professor Ducie e constituir uma família nos moldes heterossexuais. Durante o reencontro com Clive, Maurice o surpreende com a notícia de que ele logo mais também terá uma esposa. A reação do ex-companheiro é de alívio e entusiasmo com o “conhecimento de que Maurice havia igualmente subjugado esse sentimentalismo” (FORSTER, 2006, p. 177). Vê-se no corpo da obra uma visão pejorativa que relaciona homossexualidade com sentimentalismo. A fonte desta visão, Clive, representa justamente a homofobia como escudo contra o desejo recalcado. Há de considerar também que o entusiasmo de Clive com o “casamento” de Maurice pode representar a esperança de continuidade para a ligação antes abortada, já que estariam ambos protegidos pela máscara da heteronormatividade. Após a notícia, Clive revela que não esqueceu o passado, e beija a mão de Maurice.



A narrativa interpõe, através do protagonista, várias temporalidades experimentadas por indivíduos atraídos pelo mesmo sexo. Se ao lado de Clive, Maurice vivenciou imagens legadas pela cultura clássica, mas interceptadas pelo contexto inglês da época, em seguida, ele toma conhecimento do mal que o aflige. No consultório do Dr. Lasker Jones, com quem inicia sessões de hipnose, seu diagnóstico é o de “homossexualidade congênita”, mal que aflige setenta e cinco por cento dos pacientes (FORSTER, 2006, p. 183). O período em que acontece a ação é muito próximo da deflagração do próprio conceito de homossexual, que imediatamente foi associado à morbidez, anomalia, inversão, e, na Inglaterra, à transgressão da lei. No fim do século XIX havia uma guerra de discursos sobre a homossexualidade, e uma das frentes de luta para retirá-la da esfera da criminalidade foi demonstrar sua natureza congênita. Esse esforço procurava demonstrar que o comportamento sexual deveria ser considerado domínio “estritamente privado e não alvo da lei”. (ROWBOTHAM, 2008, p. 192). Figuras como Edward Carpenter (1844-1929), que Forster aponta como inspiração para *Maurice*, notabilizaram-se pelo empenho em desarticular a imagem de anomalia e loucura em torno da homossexualidade e demonstrar que as condições sociais impostas seriam na realidade a fonte dos distúrbios psíquicos que alguns tentavam associar com os indivíduos.

Clive deserta do caminho das transgressões que apresentou a Maurice. No entanto, cumpriu o papel fundamental de semear em Maurice um saber sobre si, a capacidade de conceber uma possibilidade de vida plena, mesmo que não tenha sido capaz de levá-la adiante. Além disso, tendo em mente as condições vigentes, a trajetória de Clive parece-nos a mais comum e plausível para representar os homossexuais naquele contexto.

## 5.2 ALTERIDADE DE CLASSE

A alteridade, o encontro com a diferença, o reconhecimento de si (no caso de Maurice, de seus privilégios e limitações) na sociedade heteronormativa e patriarcal tem papel fundamental no romance. Esse elemento encaminha a narrativa para dois quadros distintos. O primeiro deles vimos na discussão acima a partir da trajetória de Clive, em que o conflito da sexualidade com as normas sociais o conduz a resguardar-se no casamento, e assim manter sua posição social. O segundo quadro se forma a partir do encontro de Maurice com Alec, seu outro social. Essa alteridade viabiliza um quadro positivo, de emancipação e realização individual na narrativa, mas coloca em perspectiva mais investimento simbólico do que palpável, dada as condições legais e culturais em que ocorre a história. Essa perspectiva, contudo, problematiza

contextos de opressão e formas de agir (saídas possíveis) que contribuem para revestir o romance de uma qualidade semelhante ao que Walter Benjamin percebe no tratamento da história sobre o passado: “uma captura como reinvenção” (PLAZA, 2003, p. 4). No caso de *Maurice*, Forster captura o futuro como reinvenção.

Citamos Butler (2015) anteriormente de modo a situar o reconhecimento como processo complexo que, a partir do desejo, pode desencadear o questionamento de si. O ato de reconhecer estaria condicionado às normas disponíveis. A luta com as normas parece inviabilizar uma pretensão ao livre-arbítrio, complicando a noção de sujeito da ação. Porém, esse conflito surge do desejo de reconhecer o outro, o que permite um espaço de questionamento sobre o lugar e a delimitação das identidades. O tipo de alteridade implícita na noção de reconhecimento em Butler (2015), que atenta para a capacidade das subjetividades de se desorientar e de se questionar, vislumbra a possibilidade de produzir novos sujeitos políticos, e assim a possibilidade de formar “assembleias emancipatórias”. Tendo em mente a importância da alteridade no romance, passamos à análise desse elemento.

Hospedado na casa de Clive, Maurice se encontra com Alec Scudder, com quem ultrapassa o viés platônico do antigo relacionamento e pode finalmente experimentar uma relação completa. Com Alec, o guarda-caças da propriedade, Forster reprisa um de seus temas mais recorrentes: o tabu das diferenças de classe. Em *Where Angels Fear to Tread* (1905), Lilia Herriton e o italiano Gino enfrentam conflitos devido às diferenças culturais, etária, e principalmente de classe social. Exceto pela questão da nacionalidade, o mesmo ocorre em *Um Quarto com Vista* (1908) entre Lucy Honeychurch e George Emerson, e entre Helen Schlegel e Leonard Bast em *Howards End* (1910). Segundo Kirsh (2015), esse tema está inserido numa discussão mais ampla em Forster, a favor da liberdade sexual e do autoconhecimento contra as convenções morais e sociais de seu tempo.

Uma ligação com Alec representa um tabu duplo, pois além da homossexualidade, viola as convenções de segregação social acentuadas naquele contexto social. Tanto é assim que a diferença de classe é o que mais espanta Clive ao saber sobre o fato. Essa diferença também será obstáculo para a relação dos amantes. Alec demonstra não conformidade com as expectativas em relação à posição social que ocupa. Logo que aparece na narrativa, ele recusa uma gorjeta oferecida por Maurice. Maurice e Archie London, outro amigo de Clive, conversam então sobre a crescente insolência dos criados, “gente com educação pela metade” (FORSTER, 2006, p. 180). A conversa é enfadonha para Maurice, mas demarca bem o território da luta de classes sobre o qual se desenvolverá a relação entre os personagens. Além disso, a referência à

educação insuficiente como forma de explicar a atitude de Alec sugere também que, do ponto de vista dos personagens privilegiados, é através da “educação” que se normaliza relações de exploração.

Uma interessante articulação de imagens divide o encontro amoroso de Maurice com Clive e, posteriormente, com Alec. Clive, nos tempos da faculdade, se desentende com Maurice e os dois se afastam temporariamente. No embate com o sentimento de culpa e pecado, Clive é visitado por Maurice, que entra no quarto pela janela após ter sido “chamado”. Trata-se de um sonho romântico. Anos depois, hospedado na casa do antigo amante, Maurice, desperto e inquieto com a ineficiência das consultas e hipnoses que visavam “tratar” e alterar seu objeto de desejo, também faz um chamado. Ele não nomeia quem, apenas verbaliza para o vazio o desejo de um encontro. Alec, como se também fosse uma projeção da fantasia, entra no quarto e os dois passam a noite juntos. A partir desse encontro, da materialidade da relação sexual, Maurice liberta-se do limbo em que se encontrava, entre o desejo e a negação.

Após a primeira noite de sexo, entretanto, surgem diversos problemas relacionados à diferença de classe. A vontade de agradar o amante é colocada nesses termos: O que dar a um “homem de seu nível social?” (FORSTER, 2006, p. 202). Simcox, um dos criados da residência, entra no quarto (Maurice já está sozinho), abre as cortinas, organiza as roupas de Maurice e sua agenda de atividades. O quadro, aparentemente harmônico, é altamente sugestivo e contrastante. A abertura para a realização sexual de Maurice coloca em questão lados opostos da estratificação social: os privilegiados, assim como ele, e a classe trabalhadora. Uma conciliação de interesses possível fica cada vez mais distante diante dos fatos materiais. Maurice teme a possibilidade de vir a ser chantageado, com base no histórico de golpes dessa natureza a partir da posse de bilhetes, cartas ou testemunhas que comprovassem o sexo entre homens. Alec, quando não recebe mais respostas para a correspondência que inicia, teme ter sido apenas um objeto sexual. E sua reaproximação de Maurice se dá apenas quando o chantageia.

Apesar dos percalços, o recurso a um discurso sentimental, que tanto incomodou a crítica, é utilizado por Forster para tratar da realização sexual entre os personagens. Entre Alec e Maurice o recurso ganha contornos ainda mais intensos, como transparece no seguinte trecho, durante um jogo de críquete na propriedade de Clive:

Alec não recebera treinamento específico, mas tinha jeito para o críquete, e o jogo tornou a ficar sério. Maurice também jogou bem. Sua mente havia acelerado e sentiu como se estivessem jogando contra o mundo todo: não eram apenas o senhor Borenius

e os jogadores, mas também as senhoras no abrigo e toda a Inglaterra, todos cerravam forças em torno dos *wickets*. Maurice e Alec jogavam um pelo outro, e em prol de seu frágil relacionamento – se um caísse o outro seria derrubado também. Não pretendiam causar nenhum mal ao mundo, mas, se ele os assaltasse, haveriam de castigá-lo, precisavam estar a postos e então atacar com toda a força, precisavam mostrar que, quando dois se juntam, as majorias não triunfam (FORSTER, 2006, p. 205).

No entanto, a tensão decorrente da diferença de classes permeia o enredo em diferentes níveis. Antes do jogo de críquete, Simcox demonstra grande adequação à função que cumpre (certamente foi “bem educado”) ao afirmar que “as coisas sempre se dão melhor quando um cavalheiro as comanda”, em resposta à sugestão de Maurice para ser substituído por Alec no comando do jogo. Para Simcox, até mesmo num simples jogo amador, o “apropriado” era repetir a hierarquia de classe.

Além disso, a efusão romântica destacada no trecho acima rapidamente se dissolve e cede espaço para a ansiedade gerada pela diferença. Maurice, quando se retira do campo, passa pelos empregados e nota que a maioria se levanta e aplaude seu desempenho, menos Alec, o que o deixa alarmado. A superposição entre diferença de classe e uma possível conciliação como chave para a emancipação sexual salientam para o protagonista a relação inextrincável entre sexo, gênero e classe social na estrutura de opressão, que por um lado o privilegia e por outro o proscreeve. É por meio da alteridade social que o protagonista percebe “que as coisas não funcionam do mesmo modo para todos” (FORSTER, 2006, p. 207).

Medo, ansiedade, vergonha e arrependimento fazem com que Maurice interprete cartas amorosas como armadilhas e ameaças. O fato de ser um cavalheiro, ter frequentado escolas de elite e, ao final, ter se permitido envolver com Alec o perturba. O pensamento sobre quem ele é, na hierarquia social, em contraste com Alec, levam-no a concluir que precisa ser fiel à sua classe (FORSTER, 2006, p. 218). Os afetos acionados pela alteridade de classe não expressam apenas um processo de autoavaliação, como parece sugerir o texto, mas a avaliação de si no interior de estruturas sociais.

Alec não aceita o distanciamento sem um último encontro. As mensagens se acumulam até que ele recorre à ameaça. No texto truncado do bilhete enviado, em que alterna informações sobre Penge, a propriedade de Clive, a mágoa com a falta de reciprocidade, autoafirmações sobre sua família e origem e a ameaça de provocar escândalo caso Maurice não o encontre se alternam de modo a enfatizar um baixo grau de instrução escolar. Ele também revela que sabe (os criados sabem) do caso entre Maurice e Clive. A mensagem de Alec tem o efeito de fazer Maurice sentir-se abjeto (“podia sentir seu fedor”), mas, por outro lado, ele também

experimenta alívio com o fato de terceiros conhecerem sua história com Clive. A própria carta, que num primeiro momento o desagradava com “palavras imbecis e imundas”, ao final, poderia ter sido escrita por ele próprio (FORSTER, 2006, p. 220). O orgulho ferido de Alec, seu interesse em seduzir, junto ao conhecimento da experiência amorosa passada de Maurice são elementos que deslocam a ameaça e colocam o protagonista numa cena de reconhecimento, evento diretamente relacionado com o despertar da empatia. Esse afeto, como salienta Elspeth Probyn (2010), vem à tona quando a ligação com o outro é compreendida nos termos de um processo de alteridade.

O tenso reencontro entre Alec e Maurice ocorre no Museu Britânico. O local era público e ao mesmo tempo discreto, onde dificilmente encontrariam conhecidos. Porém, o senhor Ducie, antigo professor de Maurice, surge no momento em que Alec, meio atrapalhado, ensaiava chantagear Maurice. Ducie reconhece a voz de Maurice, mas não lembra do nome. Maurice então se protege, e se apresenta como Scudder. O mal-entendido tem o efeito de apaziguar os ânimos entre os amantes, que enfim se entendem. O professor, que no passado se enganou quanto ao curso da vida sexual de Maurice, é quem oferece o significado da cena no museu. Para ele, o Museu Britânico “não era apenas uma coleção de obras raras, mas um lugar em torno do qual se podia imaginar... eh... os menos afortunados, é bem verdade... Um lugar estimulante... Suscitava questões até mesmo na mente dos rapazes” (FORSTER, 2006, p. 228). A ligação entre os dois pode ser compreendida nesses termos, um desfecho disponível mais como conjectura imaginada do que real.

Anteriormente, o médico com quem Maurice se consultava havia recomendado que ele se mudasse para França ou Itália, locais em que poderia viver de acordo com sua sexualidade, afinal nesses países a homossexualidade não era mais considerada crime. Portanto, a decisão de Maurice e Alec de se unirem e permanecerem na Inglaterra encerra um final feliz, mas cuja perspectiva de continuidade desafia para a luta e para o desconhecido. A decisão de se unir com Alec retira Maurice do invólucro de proteção que sua classe oferece. Essa reflexão é literal e emana do próprio personagem. Ao pensar sobre seus clientes de “classe média média”, seus pares têm em comum:

O desejo de proteção. Proteção em todos os lugares e momentos, até que a existência da terra e do céu fosse esquecida, proteção contra a pobreza, a doença, a violência e a falta de educação; e conseqüentemente, contra a alegria; [...] nenhum deles conhecera a felicidade verdadeira. A sociedade lhes provera por completo. Nunca tiveram de lutar (FORSTER, 2006, p. 222).

Diante de normas e poderes institucionais que o excluem, Maurice compreende que sua posição, a partir de sua ação, demanda lutar. Não há ainda estratégias para esse enfrentamento. Isso fica claro quando ele conversa com Alec sobre a luta que os aguarda no futuro em diante, apenas uma consciência da atitude necessária.

Ao superar as diferenças e permanecer juntos, eles deixam para trás pequenos confortos, o sentimento de proteção simulado pela vida em sociedade, bem como os condicionantes castradores de suas sexualidades. Alec e Maurice desertam da cidade para uma zona rural e não são mais vistos. O exílio resulta de um processo de transformação profunda para o protagonista e da alternativa de vida plena então disponível, no sentido de explorar sua sexualidade. O exílio social como alternativa, entretanto, repercute também a condição de perda imposta a dissidentes, refugiados e imigrantes que procuram escapar de perseguições e ameaças, bem como de um final trágico, como tem sido, infelizmente, o destino de diversos grupos vulneráveis à instrumentalização do ódio.

Edward Said (2000) problematiza o exílio, que algumas vezes surge na literatura e na história atrelado a circunstâncias heroicas e vitoriosas, como experiência de fratura e profunda tristeza. O autor cita George Steiner, que, talvez com conhecimento de causa, acerta na identificação de um gênero característico da literatura ocidental, a “literatura extraterritorial”, que seria aquela “produzida por exilados e para exilados” (SAID, 2000, p. 174). Segundo Steiner, o paradoxal híbrido de civilização e barbárie, que caracterizou o século passado, teve o efeito de “criar” um coletivo de artistas desabrigados, “andarilhos entre línguas”, a produzir, a partir desse lugar afastado, nostálgico e imprevisível, imagens de perda e mutilação que se confundem com o próprio século. Nesse ponto, acreditamos que *Maurice* situa a dissensão sexual na “literatura extraterritorial”, fundindo a imagem edênica (nostálgica) do refúgio encontrado com sobrevida, mas também com a ruptura dolorosa de laços imposta pelo poder que alguns indivíduos têm sobre a vida de outros. A época em que vivemos, lamentavelmente, presencia o adensamento de experiências que caracterizaram os horrores do século anterior.

Uma segunda cena de reconhecimento ocorre quando Maurice informa Clive sobre o caso com Alec, sobre o que havia acontecido entre os dois até então, e sobre a decisão dos amantes de levarem a relação adiante. Para Clive, aquele tipo de intimidade com alguém “socialmente inferior” era impensável. Além disso, a possibilidade de realização sexual que Maurice descrevia assomava como um “monstro” que Clive queria golpear e sair correndo. O impulso violento é contido, pois era um homem de Cambridge, “dois pilares da sociedade” (FORSTER, 2006, p. 247). Forçar Clive a ver que pelo menos o desejo e a coragem por liberdade sexual

movem indivíduos semelhantes a ele a buscar alternativas funciona para Maurice como o “fechamento de um livro”, em que a fala, o verbalizar de uma forma de amor e de vida, irrompe como insurreição: “Eu teria sido seu até o fim se quisesse ficar comigo, mas agora sou de outra pessoa (não posso ficar me lamuriando para sempre) e ele é meu de um modo que o ofende, mas porque não para de ficar sendo ofendido e se ocupa de sua própria felicidade?” (p. 249). A pergunta espantada de Clive “quem o ensinou a falar desse modo”?, além de expressar o espanto do personagem, pode ser entendida também como um antecipar do questionamento das normas diante de um discurso até então não havia sido articulado na literatura inglesa, por estar fora do aceitável.

Em texto escrito em 1960, a nota final acrescentada posteriormente ao romance, Forster tece considerações sobre as motivações para a escrita do triângulo amoroso em *Maurice*. Ele cita a circulação do romance apenas entre pares e conhecidos por décadas, por apresentar uma representação que poderia ser enquadrada como crime, os comentários sobre o livro por leitores ilustres e próximos, e uma breve consideração sobre o termo homossexualidade. Lytton Strachey, por exemplo, havia comentado que diante da diferença de classes entre Maurice e Alec, “uma relação baseada apenas na libido” duraria não mais do que seis semanas (FORSTER, 2006, p. 254). A resolução para Maurice e Alec, mesmo que inspirada na relação estável entre Edward Carpenter<sup>46</sup> e George Merrill (união que também desafiava a hierarquia de classes), parecia a muitos mais uma fantasia de Forster, pois Carpenter e Merrill formaram mais uma exceção impensável até muitas décadas depois do que uma possibilidade. Como já mencionado antes, tendo em vista as condições de liberdade da época, a relação de Clive com a própria sexualidade parece mais plausível do que a decisão feita por Maurice e Alec.

O termo homossexualidade aparece apenas no texto da nota final. O romance de Forster pode ser visto como um percurso de expressões variadas para o desejo homoerótico. No momento da escrita do livro, a discussão sobre esse desejo experimentava um embate decisivo no estabelecimento da homossexualidade como uma forma nova e proscrita de vida. Carpenter, uma figura importante na disputa teórico-jurídica sobre esse desejo na Inglaterra, como Forster lembra, lutava pelo reconhecimento desse desejo como emoção favorável a reintegrar os indivíduos numa ordem mais harmônica e generosa. O romancista enfatiza que, mesmo menos

---

<sup>46</sup> Edward Carpenter (1844-1929), poeta socialista conhecido por defender os direitos homossexuais. O relacionamento com George Merrill (1866-1928), oriundo da classe trabalhadora, de certo modo materializou seu ideal de convivência amorosa e inspirou E. M. Forster a compor a relação entre Maurice e Alec, segundo o próprio autor em texto ao final do romance. A defesa pública das liberdades sexuais atraiu para Carpenter a admiração de diversos escritores e intelectuais, como Walt Whitman, Forster e D. H. Lawrence, dentre outros.

otimista que Carpenter, chegou a pensar que o reconhecimento para o que hoje designamos como homossexualidade seria uma questão de compreensão:

Não havíamos percebido que aquilo que o público realmente abomina na homossexualidade não é a coisa em si, mas o fato de ser obrigado a pensar nela. Se ela pudesse ser inserida em nosso meio de forma despercebida ou então fosse legalizada da noite para o dia num decreto escrito em letras miúdas, haveria poucos protestos (FORSTER, 2006, p. 257).

Forster chega ao ponto nevrálgico da problemática do reconhecimento em torno da homossexualidade, que direcionou tanto a trajetória de *Maurice*, sua recepção, os ganhos e avanços posteriores em prol de direitos igualitários em algumas sociedades, e os retrocessos do presente: a alteridade falha porque o reconhecimento implica um “pensar” em outra forma de vida. O não reconhecimento, portanto, é uma negação não da homossexualidade em si, mas de sua representação, de sua inserção no imaginário mais amplo de uma coletividade. Esse banimento reforça o jogo ideológico manipulado através da representação, questão levantada tanto no interior dos romances de Forster quanto nas discussões em torno das obras.

Tendo em vista essa problemática expressa no interior do romance, bem como o não reconhecimento que perdurou décadas até a publicação da obra, *Maurice* exemplifica bem a dinâmica de forças que desnaturaliza a noção comum de autoria. Edgardo Castro (2017), em sua síntese das ideias de Foucault, ressalta que uma obra não oferece apenas um encontro com um autor, “mas com instâncias dispersas que determinam quem pode falar e em que circunstâncias ou âmbitos institucionais”. (CASTRO, 2017, p. 77). As décadas que separam a escrita do romance com a publicação póstuma, quando a homossexualidade já não era mais crime na Inglaterra, instauram no texto uma descontinuidade, uma proibição, que assombrosamente volta a pairar como ameaça em nossas sociedades.

A inserção da liberdade sexual no campo da luta por emancipação de estruturas opressivas, ao contrário do pensamento de muitos sobre esse tipo de abordagem na literatura, favorece a sobrevivência do romance de Forster na contemporaneidade por dialogar com conflitos atuais que opõem a emancipação individual como um todo, um mecanismo temido e combatido, e forças que visam manter e expandir estruturas de dominação. Através de uma prosa polida, de um recurso a imagens românticas e sentimentais, e situado num tempo e espaço específicos, anterior à ascensão da mulher nos diversos meandros de disputa e poder das sociedades, e quando a homossexualidade (que aqui engloba o amor, a consciência do corpo e das individualidades, a representação, e o sexo) era crime, *Maurice* insere-se (para além da mistura



de gêneros literários que caracterizou a obra de Forster) no contemporâneo, seguindo a noção de Giorgio Agambem (2009), por iluminar uma discussão ainda em pauta sobre os direitos de minorias políticas. Atualmente, a tensão entre as lutas por igualdade e setores conservadores, que buscam manter privilégios através de ideologias religiosas, xenofóbicas, e classistas, dentre outros vetores de ódio e violência, assemelha-se à Inglaterra de Forster.

Como vimos, *Maurice* apresenta cenas de reconhecimento que problematizam a homossexualidade. Esse tipo de alteridade, que nos termos de Butler (2015) presume a possibilidade de questionamento das normas que não reconhecem o indivíduo e cujo desdobramento pode ser perturbador para a subjetividade do sujeito, pode ser lido no romance a partir do encontro entre o protagonista e Clive e, posteriormente, no encontro de Maurice e Alec. Nas duas ocasiões o processo tem desdobramentos que “desorientam” os personagens, porém, enquanto o reconhecimento da homossexualidade falha para Clive, para Maurice existe uma abertura, uma possibilidade de vida de acordo com as demandas do seu desejo sexual. A seguir, passamos à leitura dessa dinâmica na adaptação de James Ivory. Nosso intuito é abordar como o filme constrói visualmente uma diferença entre imagens *heritage* e outras que se diferenciam destas enquanto imagens que denotam o desejo realizado.

### 5.3 ADAPTANDO MAURICE

Se em *Uma Janela para o Amor* (1985) destaca-se a atenção dada ao movimento da protagonista por espaços externos, identificados ao masculino (pelo menos quanto aos filmes de época contemporâneos adaptados da literatura), e por uma perspectiva visual que objetifica as formas masculinas, a um recorte intertextual com outras artes para comentar e criticar os códigos e discursos vigentes sobre as relações de gênero, em *Maurice* (1987) a crítica ao *status quo* (tanto do início quanto do final do século passado) quanto a sexualidade é mais nítida e direta. Por isso mesmo o filme recorre menos a simbologias para comentar construções em torno da dominação de gênero. O foco narrativo se concentra na materialidade dos conflitos entre sexualidade e classe social experimentados pelo protagonista. Além disso, a narrativa aproveita elementos característicos do melodrama no cinema para abordar, de forma pioneira, questões de interesse de sujeitos que, na transição do século XIX para o XX, passaram a ser designados como homossexuais. Ou seja, tiveram na sexualidade um dispositivo a produzir e interditar suas individualidades e experiências.

Pam Cook (2005, p. 64) argumenta que no melodrama há uma “suavização” das diferenças sexuais, uma diluição dos limites entre masculino e feminino enquanto diferença que orienta e circunscreve os gêneros fílmicos. Essa observação se dá em vista das ideias expressas por Laura Mulvey de que o melodrama representaria “o outro lado” de gêneros fílmicos caracterizados pelo “heroísmo estoico”, como o *western*, que marginaliza a mulher. Cook parte da distinção que Mulvey (1977) faz entre o melodrama trágico e o feminino para elaborar sobre a problemática de um ponto de vista feminino situado em narrativas hollywoodianas, e para refletir sobre uma possível ligação entre o ponto de vista no cinema e a negligência da crítica acerca dos “filmes para mulheres” (*women’s picture*), uma vertente do melodrama.

De acordo com Cook (2005), Mulvey diferencia duas formas de melodrama no cinema a partir do ponto de vista: o trágico, em que um ponto de vista masculino predomina, e o feminino, em que os eventos são apresentados através do ponto de vista da protagonista. Mulvey compreende que o melodrama coloca em evidência as contradições da posição da mulher na sociedade, concentrando-se no “mundo privado das relações sexuais e da família” (COOK, 2005, p. 63). *Maurice*, por sua vez, desenvolve esses elementos centrando a narrativa na figura de um sujeito homossexual oriundo da elite inglesa, no início do século XX, cuja trajetória é um contraponto para a visão moralista que condenava atitudes subversivas (quanto aos papéis sexuais e de gênero) com o desfecho trágico, a partir de um final feliz.

Esse desfecho confere à narrativa grande significação, por participar de uma crescente mobilização política em torno dos direitos homossexuais, suas representações, e dialogar com questões LGBTs atuais, como novas produções discursivas (orgulho gay, casamento e famílias LGBT) em tensão permanente com o inconformismo e radicalidade de um pensamento *queer* a contestar os limites e validade de discursos ainda atrelados a princípios e modelos heteronormativos.

No filme, as primeiras imagens de Maurice (James Wilby) o apresentam diante dos discursos normativos em relação ao sexo. O professor Ducie (Simon Callow) orienta Maurice sobre como se dá uma relação sexual. A explicação é tosca e chega a causar repulsa em Maurice ainda criança, que expressa não sentir vontade de casar no futuro. Ivory marca mais uma vez o casamento como instituição opressora, cujo fim é o de manter a coesão social a partir de um paradigma heterossexual. Em contraste a essa prerrogativa social, como observa Richard Dyer (2002, p. 208), o filme percorre variadas definições do homoerotismo através dos tempos: “pecado cristão, doença estética, idealização grega, doença mental”, finalizando com o ideal de “homossexualidade carpenteriana”, ou companheirismo entre homens possível a partir de um

retorno à vida campestre, longe do convívio em sociedade. A conversa com o professor, apesar de breve, é um elemento importante que será retomado no desfecho da narrativa, de modo a contrapor outras possibilidades à lógica heteronormativa de Ducie, mesmo que aproveite desta o ideal romântico de realização amorosa.

A universidade é um importante cronotopo no filme, que funciona tanto como cenário que remete ao imaginário *heritage* (as belas imagens arquitetônicas do passado) quanto como espaço de conflito entre o conhecimento sobre o homoerotismo antigo e sua abjeção no contexto histórico-cultural retratado. Nessa ocasião, Maurice é introduzido a novas ideias e pensamentos acerca da sexualidade, principalmente a partir do encontro com Clive Durham (Hugh Grant), com quem se envolve afetivamente. Maurice encarna a ingenuidade e ignorância sobre o sexo, e seu despertar para essa dimensão da vida, em meio a dificuldades e perseguições por divergir do padrão heterossexual socialmente imposto, reveste a narrativa com os percalços de uma jornada de autoconhecimento.

Lord Risley (Mark Tandy), colega de faculdade, identifica a homossexualidade de Maurice (quando o convida para uma reunião entre “iguais”). Risley aparece muito pouco na narrativa fílmica, mas, através dele, Ivory adapta um caso emblemático de condenação com base na homossexualidade enquanto desvio (vício e corrupção), fato protagonizado na vida real por Oscar Wilde.

Cambridge, campus que abriga os estudantes, é um ambiente masculino e elitizado, em que o conhecimento é mediado pela posição de privilégios dos indivíduos. Uma das cenas que Ivory adapta para reforçar essa relação mostra um grupo de estudos e um professor discutindo um texto de Platão. As frases em torno da dimensão erótica do conhecimento, que cita a paixão de Zeus por Ganimedes, provoca risos nervosos em alguns alunos, e faz com que o professor interfira para que a leitura omita o vício indizível dos gregos.

**Figura 8** – Cena do filme *Maurice* (1987)



Fonte: DVD do filme.

A atração entre Clive e Maurice evolui entre toques e carícias, reeditando o atrito entre o conhecimento e consequente respaldo do desejo homoerótico na cultura clássica para o que sentem e a presente interdição social da homossexualidade. Os microcronotopos em que os personagens expressam excitação e desejo são tanto interiores, como os aposentos em que vivem na faculdade, quanto exteriores, como o campo ou arredores de mansões. Nos primeiros, a privacidade momentânea (colegas tem acesso livre aos quartos) que os libera para experimentar contatos mais íntimos parece ao mesmo tempo carregada: o cenário de cores sóbrias, repleto de objetos que fazem lembrar o interior de um antiquário, e o som de música litúrgicas e sinos parecem enrijecer a ação erótica. Os ambientes externos, em que predomina um contato com a natureza, parecem propícios para que o contato físico entre os personagens avance. Porém, Clive observa a importância de não ultrapassarem limites. Ele afirma que o contato não deve concretizar a pulsão sexual entre eles.

### 5.3.1 Afetos e alteridade

Oscar Wilde (1854-1900), autor irlandês e expoente do Esteticismo<sup>47</sup>, importante movimento artístico do século XIX, 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

<sup>47</sup> Os proponentes do movimento sustentavam a crença na arte como domínio separado de princípios morais. O lema do movimento, “a arte pela arte”, sintetizava a visão de que o valor artístico das obras estaria encerrado somente na qualidade estética, sendo esse um meio de desencorajar a discussão de aspectos sociais, ideológicos ou políticos a partir da arte. O ensaio *The Decay of Lying* (1889), de Wilde, expressa algumas das diretrizes do movimento na Inglaterra.

publicamente ao já consagrado escritor como 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. O prestígio internacional e os desdobramentos infelizes que marcaram os últimos anos do escritor foram o tema de *Wilde* (1997), de Brian Gilbert, um filme *heritage* adaptado com base em *Oscar Wilde* (1987), biografia escrita por Richard Ellman.

Em *Maurice*, o julgamento de Wilde nitidamente inspira o de Risley, com 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.

No discurso das sentenças enfatiza-se a natureza do crime ultrajante, hediondo, que custa ser verbalizado, a espécie de insuficiência das penas para os criminosos, e a indulgência quase a contragosto para com as sentenças decididas pelo júri e proferidas pelos juízes. A sentença de Wilde ressalta a aversão causada pelos atos descritos em provas e por testemunhas durante o processo, bem como certa irritação com a inocuidade do réu para o sentimento de vergonha. Ellmann (1987) afirma que o texto da sentença registra exemplarmente a hipocrisia característica da sociedade vitoriana, uma vez que todos os personagens legais envolvidos no caso eram oriundos de escolas de elite, em que a homossexualidade entre os discentes era comum. A fala do juiz, entretanto, faz parecer ao público que a atração homossexual estivesse fora da realidade e mesmo do vocabulário por ele conhecidos. Eis um fragmento do discurso do juiz na sentença de Wilde:

O crime do qual você foi considerado culpado é tão perverso que precisamos de rigor para restringir as palavras, de modo a evitar que ele seja descrito em vernáculo que eu prefiro não usar, sentimentos assomam no íntimo de qualquer homem de boa conduta que teve acesso aos detalhes horríveis desses dois processos. É inútil solicitar a sua atenção. Pessoas capazes de tais atos devem estar mortas para a sensação de vergonha, e não se pode esperar produzir qualquer efeito nelas em relação a isso. Este é o pior caso que eu já examinei. [...] não há dúvidas de que você, Wilde, foi o centro de um grande círculo de corrupção do tipo mais ofensivo que possa existir entre jovens homens. Espero que, nessas circunstâncias, se confirme a sentença mais severa que a lei permite. A meu ver isso é totalmente inadequado para o caso em questão. A sentença da corte é de dois anos de prisão com trabalhos forçados para cada condenado.<sup>48</sup> (apud ELLMANN, 1987, p. 39).

---

<sup>48</sup> the crime of which you have been convicted is so bad that one has to put stern restraint upon one's self to prevent one's self from describing in language which I would rather not use, the sentiments which must rise to the breast of every man of honour who has heard the details of these two terrible trials. It is no use for me to address you. People who can do these things must be dead to all sense of shame, and one cannot hope to produce any effect

A sentença de Risley, por outro lado, sublinha a diferença de classe entre o réu e o guarda envolvido no escândalo. Curiosamente, o texto fílmico faz parecer existir grande preocupação com a corrupção de indivíduos socialmente vulneráveis por pares sociais privilegiados, algo que contradiz os desdobramentos de práticas homossexuais entre homens de classes distintas e que se tornaram notícia na imprensa, como o “Escândalo da Rua Cleveland”, polêmica anterior ao julgamento de Wilde. Destacamos do filme um trecho da sentença de Risley:

O réu é um homem de origem nobre que, ao invés de dar um exemplo, infelizmente aventurou-se a corromper alguém socialmente inferior. É um homem de considerável erudição que se aproveitou da ingenuidade e das paixões baixas de seu inferior intelectual. Lord Risley, sua culpa foi inquestionavelmente comprovada diante deste tribunal. Como o senhor sabe, estou em posição de poder para condená-lo à prisão com chibatadas. No entanto, tendo em vista a promissora carreira na política, finalizada agora com a sua desonra, bem como sua posição na sociedade também arruinada, estou inclinado à leniência e a sentenciá-lo a 6 meses de prisão com trabalhos forçados. Dou-me por satisfeito com o fato de que irá pagar por isso pelo resto de sua existência.<sup>49</sup>

No texto da sentença de Wilde, o juiz foi bem direto quanto a vergonha desperta pelos atos descritos durante o julgamento, como vício e corrupção, que lhe provocavam asco. A pena, a mais severa que a lei o autorizava aplicar, era segundo ele até leve e “indulgente” em vista do crime cometido. No filme, o juiz que condena Risley também ressalta a indulgência da pena aplicada, mas se diz satisfeito por saber que a carreira promissora do jovem estava destruída, e que ele pagaria pelo crime ao longo da vida. Risley também é condenado a trabalhos forçados. Essa sentença desperta medo e aversão em Clive, pela possibilidade de ser marcado como homossexual e condenado à vergonha pública. A criminalização da homossexualidade no período em que se passa a história impunha aos homossexuais a vulnerabilidade extra a golpes e chantagens, caso se arricassem em práticas sexuais proibidas.

Esse aspecto da adaptação, além de sugerir um tipo de entrelaçamento de experiências individuais e coletivas, entre experiências vividas e ficcionais, também apresenta algumas

---

upon them. It is the worst case I have ever tried. [...] that you, Wilde, have been the centre of a circle of extensive corruption of the worst hideous kind among young men, it is equally impossible to doubt. I shall, under such circumstances, be expected to pass the severest sentence that the law allows. In my judgment it is totally inadequate for such a case as this. The sentence of the court is that each of you be imprisoned and kept to hard labor for two years. (*apud* ELLMANN, 1987, p. 39).

<sup>49</sup> The defendant is a man of breeding who, rather than setting an example, has regrettably attempted the corruption of his social inferior. He is a man of considerable learning who has taken advantage of the gullibility and the basic passions of his intellectual inferior. Lord Risley, your guilty has been unquestionably proven before this court. As you are no doubt aware I am empowered to sentence you to prison with flogging. However, in view of your promising career in politics, which have been terminated by your disgrace, and in view of your position in society that you have forfeited, I am inclined to lenience and sentencing you to six months in prison with hard labor. I am satisfied that you will pay for this for the rest of your life.

diferenças entre uma figura como Wilde e o personagem Risley. Diferenças que iluminam questões importantes, como a seletividade que orientou a condenação do escritor irlandês bem como o efeito da punição pública para a produção de futuras identidades homossexuais, momento que o filme busca sublinhar.

Apesar de gozar de prestígio e obter grande reconhecimento, principalmente pela autoria de comédias como *Lady Windermere's Fan* (1892), *Um Marido Ideal* (1895) e *A Importância de Ser Prudente* (1895), Wilde ousava criticar e questionar diversos fundamentos da sociedade vitoriana. Essa posição sobressaía-se tanto nas sátiras teatrais quanto em ensaios e outros textos literários. Richard Ellmann (1987) observa que, no teatro, Wilde realizava com maestria o contrassenso de fazer a sociedade londrina rir, talvez desapercibida, da própria hipocrisia. Além disso, colocava em disputa imagens de pilares da literatura inglesa, como William Shakespeare. A narrativa de *The Portrait of Mr. W. H.* [O Retrato do Sr. W. H.] (1889), por exemplo, desdobra-se sobre uma teoria a respeito da identidade de uma figura a quem Shakespeare dedica seus célebres sonetos. Essa teoria aponta W. H., do título, como um jovem e belo ator que seria muito próximo do dramaturgo. Contudo, além de explorar um triângulo amoroso manifesto nos poemas de Shakespeare, o que chama atenção na história fictícia de Wilde é o destaque de passagens altamente homoeróticas retiradas dos sonetos. No texto de Wilde, o ilustre poeta e dramaturgo elizabetano distancia-se consideravelmente da imagem de “homem de família” com que os vitorianos estavam habituados.

Já no único romance publicado, *O Retrato de Dorian Gray* (1890), Wilde explora o desejo homoerótico já nas primeiras páginas da narrativa. Basil Hallward, um artista solitário, confia a Lord Henry, seu amigo esteta, que a pintura que têm diante de si retrata um rapaz próximo ao pintor. Hallward afirma gostar do rapaz, Dorian Gray, e que o sentimento é recíproco. Por isso, devido a essa proximidade, prefere manter a obra também na intimidade, ao invés de expor numa galeria de arte. O romance desenvolve-se a partir de algumas ideias sobre a arte (esteticismo) expressas por Henry, as quais parecem inspirar os atos cada vez mais amorais do belo Dorian, que derivam para o crime e vícios. Além do desejo homoerótico, alvo de críticas majoritariamente negativas ao romance, a exterioridade perfeita de Dorian em contraste com o íntimo cruel e corrupto parecia interpelar uma imagem que a sociedade vitoriana resistia em reconhecer como possível reflexo. Ressaltamos aqui a obra de Wilde devido ao fato de ela ter sido amplamente acionada pela acusação durante o seu julgamento. Apesar de o trabalho de Wilde atacar as convenções estabelecidas de modo amplo, o contra-

ataque jurídico concentrou-se sobre as práticas homossexuais, cujas provas eram produzidas tanto por relatos duvidosos de testemunhas como por cartas e pela obra literária do autor.

Apesar de a homossexualidade ser exatamente o ponto em que Wilde era vulnerável, devido ao contexto legal da época, chama atenção o fato de a outra parte implicada no escândalo, Lord Alfred Douglas, ter sido poupada de pena semelhante, uma vez que, apesar de mais jovem que Wilde, ele era um jovem adulto quando ambos se conheceram. Segundo Ellmann (1987), havia evidências de um acordo entre advogados e juízes para que Douglas não fosse citado no caso. Os atos investigados se concentraram em Wilde e sua relação com jovens pobres que teriam recebido pagamento por favores sexuais. Esse encaminhamento teve como pano de fundo proteger Lord Douglas de um processo semelhante e demonizar Wilde como aproveitador de jovens socialmente menos favorecidos. A adaptação de Ivory, como vimos a partir do trecho da fala do juiz, realça a vulnerabilidade social do guarda diante de um predador oriundo das elites, porém, sem as nuances de marcas da diferença que circunscreviam o autor irlandês. Ao que parece, no caso de Wilde, estava em julgamento não só a homossexualidade, mas também a perturbação que sua figura e seus textos causavam naquele contexto: um crítico proveniente de uma ainda colônia inglesa a gozar até então dos mesmos privilégios que as elites da metrópole. Mesmo que conterrâneos de Wilde levantassem críticas à hipocrisia inglesa de modo talvez até mais direto, como George Bernard Shaw, os dispositivos legais concentraram-se nele por meio da abertura à punição, que criminalizava a homossexualidade. Estava em disputa, portanto, o entrelaçamento de diversas formas de opressão, como a sexualidade patriarcal, a classe, e o imperialismo britânico.

No filme de Ivory, Risley surge como um provocador que cai em desgraça ao tentar seduzir um jovem de posição social mais baixa, um guarda policial. Uma importante diferença em relação ao julgamento de Wilde é que figuras da alta sociedade, como Risley, geralmente eram poupadas de situações escandalosas. Além de Douglas, diversos nomes da aristocracia foram protegidos por instituições públicas, como no caso já citado conhecido por “Escândalo da Rua Cleveland”<sup>50</sup>, de proporção midiática semelhante ao julgamento de Wilde.

---

<sup>50</sup> O caso ocorreu em 1889 com a descoberta de um bordel frequentado apenas por homens. Alguns jornais da imprensa acusavam órgãos do governo de proteger nomes da aristocracia, como o príncipe Albert Victor e o conde Henry James FitzRoy. Nenhum cliente foi processado, apenas os garotos de programa foram condenados com penas leves. Em sua maioria, os garotos de programa também trabalhavam como mensageiros dos correios. Joseph Bristow (2006) cita que, mesmo tendo mandado de prisão, figuras como Lord Arthur Somerset foram liberadas para deixar a Inglaterra, e que sentenças a trabalhos forçados, como a de Wilde, foram cumpridas anteriormente apenas por um dos rapazes mensageiros.



Como salienta Regina Schober (2013), a adaptação de uma obra literária para o cinema excede a transmutação do texto-fonte: diversos outros textos são evocados. Isso implica uma consideração da intertextualidade e dos contextos culturais para um cotejo da rede dinâmica e instável de apropriações culturais que integram a adaptação. O aproveitamento que *Maurice* faz da biografia de Wilde suplementa no filme a atmosfera de terror e ameaças a que os homossexuais estavam vulneráveis, e esse acréscimo contribui para dimensionar as mudanças de Clive a partir dos efeitos que a vergonha têm para ele. O filme, no entanto, cria uma imagem mais amena sobre o recorte interseccional que envolvia classe, sexualidade e imperialismo no contexto da época. Como vimos, figuras de posição social semelhante a Lord Risley, como Lord Douglas, eram geralmente poupados de perseguições legais diante da lei que criminalizava a homossexualidade. Esta, como ilustra o caso de Wilde, era acionada de modo seletivo.

Após a condenação de Risley, Clive passa a manifestar mal-estar, com desmaios e choros aparentemente inexplicáveis, além de aversão aos cuidados e toques de Maurice. É interessante observar que a ameaça de também ser marcado como homossexual desestabiliza no personagem a própria “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.

A complexidade do deslocamento experimentado pelos personagens, a partir do desejo, aproxima-se da reflexão proposta por Judith Butler (2015) sobre o processo de reconhecimento. Para a autora, o ato de reconhecer o outro está condicionado a um “quadro normativo” (regulador) que permite, limita ou frustra o reconhecimento. Por conseguinte, o confronto entre normatividade e reconhecimento pode tanto promover uma ruptura da primeira quanto desorientar o “sujeito no meio do reconhecimento como encontro”. Como já vimos, o

reconhecimento abre um espaço de questionamento contínuo a respeito do lugar e da delimitação das identidades. O tipo de alteridade implícita na noção de reconhecimento em Butler (2015), concebe subjetividades passíveis de se desorientar e se questionar. No filme, esse processo de desorientação mostra a Maurice os limites impostos à noção de sujeito então disponível, e as consequências de transgredi-la. Por isso, ele posteriormente opta pelo exílio. Clive, por outro lado, resiste a ser reconhecido como outro com base na sua sexualidade, tendo em vista as perdas sociais em questão. Clive decide-se, portanto, pela manutenção de seu lugar social.

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 casa com Anne. 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, p. 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.

É em meio a essa aprendizagem que o protagonista conhece Alec Scudder (Rupert Graves), seu outro social. O encontro propicia a reflexão crítica do personagem sobre o desejo em conflito com os dispositivos de controle social, marcadamente o heterossexismo, bem como sobre a violência a qual está exposto tanto no caso de obedecer as regras impostas (Maurice submete-se à hipnose para “tratar” seus impulsos sexuais) quanto no caso de transgredi-las.

### **5.3.2 Sexualidade e *heritage***

Diferente de *Uma Janela para o Amor*, 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*.

**Figura 9** – Maurice e Clive. *Maurice* (1987)



Fonte: DVD do filme.

**Figura 10** – Maurice e Clive. *Maurice* (1987)



Fonte: DVD do filme.

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 no 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, p. 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 fílmicas em questão (LANDY, 2007), percebe-se uma interessante organização de significados quanto às construções imagéticas característica dos 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, como a empregada que entra no quarto quando os dois se encontram abraçados na cama, e Simcox (Patrick Godfrey), o mordomo, que passa em frente aos dois quando eles trocavam carícias 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 filme, Alec, assim como Simcox, ressent-se da estrutura de classes que impõe a ele ser tratado com desprezo tanto pelos patrões quanto por seus convidados. Maurice exemplifica esse comportamento quando desdenha, no início, das tentativas de aproximação feitas por Alec. Em certa ocasião, Maurice revela numa conversa com Anne Durham (Phoebe Nicholls), esposa de Clive, que não se importa muito com os pobres, pois são eles (os ricos) que se sacrificam pelo bem do país, enquanto que os pobres não contribuem na mesma medida. Nesse ponto, o personagem entrelaça nacionalismo e preconceito de classe, duas expressões bastante criticadas nas obras do autor do romance adaptado. Assim, a partir da vulnerabilidade que sua sexualidade o situa, Maurice compreende, no decorrer da narrativa, que o elitismo e o nacionalismo (defendidos por ele) estão intimamente ligados com a homofobia que se interpõe entre ele e sua sexualidade, uma situação análoga ou pior do que a vivenciada por Simcox e Alec por serem pobres. Para requerer o reconhecimento de seu desejo, portanto, o personagem precisa reavaliar e agir para alterar outros paradigmas em vigor para a manutenção de privilégios de classe.

No romance de Forster, a relação entre heterossexualidade e privilégios de classe está posta, mas não aparece marcada pela ameaça “real” de uma “queda social” implícita na homossexualidade como ocorre na adaptação. A mudança de Clive para com Maurice no romance é apresentada quase como uma mudança de humor, e o sucesso que ele obtém na política após o casamento é um desdobramento das normas heteronormativas que o favorecem. Na adaptação, como vimos, o fim da relação amorosa entre Clive e Maurice ocorre a partir do terror que a condenação e exposição pública de Risley causam em Clive. Nesse sentido, o filme explora outros textos, além do romance, para colocar em evidência os contornos homofóbicos da estrutura socioeconômica então vigente. A condenação de Wilde se torna um paradigma que Ivory incorpora na narrativa de modo a reforçar tanto os mecanismos de controle e interdição da homossexualidade quanto o relevo de formas de resistência, como a expressa pela relação entre Alec e Maurice.

### 5.3.3 A intertextualidade em *Maurice*

O fim da relação que mantinha com Clive marca um ponto de conflito e desorientação para Maurice. Seguir um caminho semelhante ao de Clive e proteger-se socialmente através de um casamento heterossexual passa a fazer parte do horizonte do personagem, como se as palavras do professor Ducie, de que um dia Maurice iria lhe apresentar uma esposa, pesassem como destino inescapável. Mudar o curso de seu desejo ou reprimi-lo, entretanto, parece uma exigência difícil de satisfazer, como mostra a cena em que Maurice procura evitar a visão de rapazes nus num vestiário de boxe.

Após o casamento, o sucesso social de Clive é patente. Sua casa torna-se ponto de encontro de membros da alta sociedade, e Maurice se mantém entre eles. As visitas ao amigo recém casado são intercaladas com consultas ao analista. Certa noite, Clive visita o quarto de Maurice e afirma não ter esquecido o passado, beija-lhe a mão e se despede. Antes, Maurice fazia anotações em um diário, indicando o interesse crescente em conhecer o que se passa consigo, em entender a dificuldade que enfrenta por conflitos que Clive parecia ter solucionado com certa facilidade. Após o encontro, Clive se encaminha para o quarto e a relação com a esposa, que com poucos meses de casados mais parece amizade, indica falta de desejo sexual.

O desejo em Maurice, ao contrário, se manifesta na cena em que ele coloca o corpo para fora da janela do quarto, de modo a se molhar na chuva, logo após a visita de Clive. Essa imagem é muito significativa, pois insere o personagem num quadro simbólico que remete à fertilidade (chuva), à manifestação do desejo que incita o ato sexual. A exposição de Maurice à chuva, a conotar uma poluição ou gozo, é observada ao longe por Alec, que, com o desdobrar da ação, compreende que o outro procura satisfação sexual: em cena posterior, Maurice se mostra na janela mais uma vez, e, em seguida, Alec sobe até o quarto, ocasião em que tem início a relação amorosa entre os dois. Em contraste a essas imagens, Clive retira-se para o quarto da esposa, que demonstra pudor na presença do marido, e que conta apenas com um beijo de boa noite antes de dormir. A narrativa enfatiza a capacidade de controle de Clive para suprimir os impulsos sexuais contra a força com que esses impulsos se manifestam em Maurice.

Ao longe, Alec, o guarda-caça da propriedade, observa a cena e parece se deliciar com o banho na chuva. Na sequência, o filme retoma duas imagens identificadas com a expressão da sexualidade na literatura e no cinema. Na primeira, após uma sessão com o analista, que trabalha para inverter o objeto de desejo de Maurice, este projeta num sonho sua própria imagem ao lado de uma mulher. Ambos estão vestidos de branco, adormecidos dentro de um barco levado pelas

correntezas de um rio. Em *The Lady of Shalott* (1833), balada de Alfred Tennyson, temos uma representação do isolamento imposto à mulher como uma espécie de maldição. Ao tentar escapar da torre em que estava condenada a passar seus dias, e ver o mundo exterior apenas através de um espelho, a senhora de Shalott deixa-se levar pelo barco que a conduz até Camelot. Lá ela é encontrada morta, num vestido branco. No filme, a imagem de Maurice ao lado da mulher o situa como “condenado” a viver dentro do paradigma do casamento heteronormativo. A tentativa de enfrentar esse paradigma pode condená-lo à morte, como Lady Shalott no poema, ou como Wilde.

**Figura 11** – Projeção de casamento para Maurice. *Maurice* (1987)



Fonte: DVD do filme.

A outra imagem, logo após o sonho, apresenta Alec à noite, caminhando ao redor da propriedade de Clive, enquanto Maurice se encaminha para a janela do quarto, e sai para o exterior para observar a noite. Semelhante à cena do balcão em *Romeu e Julieta* (1968), no filme de Franco Zeffirelli, Alec sobe até o quarto para a surpresa de Maurice e a relação sexual é consumada, dando início a um tipo de vínculo que ultrapassa o insípido modelo de satisfação homoerótica (platônica) que Maurice experimentou com Clive.

**Figura 12** – *Maurice* (1987)



Fonte: DVD do filme.

No conjunto de cronotopos dos filmes de época (*costume drama*), 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 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” (PIDDUCK, 1997, p. 98). Na adaptação de Ivory, a janela funciona como limiar que contextualiza a ação de um desejo que, mesmo cerceado, é irrefreável.

Anteriormente no filme, quando ainda estava na faculdade, Maurice havia tido a mesma atitude de entrar pela janela no quarto de Clive para corresponder à atração manifesta, quando então trocaram 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.



**Figura 13** – Maurice e Alec deitados. *Maurice* (1987)



Fonte: DVD do filme.

**Figura 14** – Maurice e Alec se beijando. *Maurice* (1987)



Fonte: DVD do filme.

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 microcronotopo 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.

Se as consequências de desafiar uma sociedade homofóbica, sintetizadas na condenação de Risley, resultaram no investimento de Clive no casamento heterossexual, para Maurice aquele tipo de vulnerabilidade também teve o efeito de assombrá-lo com a possibilidade de chantagem, prisão e exclusão social. A relação com Alec poderia se desdobrar numa condenação semelhante àquela de Risley e esse medo torna-se o maior obstáculo entre os dois. Alec, ao perceber o distanciamento de Maurice, ressent-se de poder não ter passado de uma distração descartável para o amante e, de fato, recorre à chantagem para poder reencontrá-lo.

O conflito entre os amantes se resolve num museu, espaço a conotar preservação e largamente associado à cultura *heritage*. No entanto, nesse espaço se encena um momento de mudança, de quebra com os valores socialmente impostos. Na ocasião, Maurice é abordado pelo antigo professor, o senhor Ducie, o mesmo que tentou orientá-lo sobre sexo no início da narrativa.

**Figura 15** – Maurice e Alec no museu. *Maurice* (1987)



Fonte: DVD do filme.

Em meio à discussão com Alec, que ameaçava denunciá-lo, Maurice cumprimenta o professor, que tentava lembrar de seu nome. Maurice apresenta-se como Scudder, sobrenome de Alec. O gesto tem um efeito de grandes ressonâncias. Por um lado, apazigua o sentimento de raiva e rejeição que dominava Alec, levando-o a entender que sua história com Maurice não havia terminado. Maurice assume publicamente o nome do amante como uma esposa assume o nome do marido. Por outro lado, altera a espécie de profecia expressa por Ducie, de que um dia Maurice lhe apresentaria uma esposa. Ao alterar o nome para Scudder, Maurice edita a previsão do professor: para realizá-la, coloca um homem no que se presumia ser o lugar de uma mulher. Esse gesto ultrapassa a textualidade fílmica<sup>51</sup> inscrevendo-o como imagem que relacionamos a

<sup>51</sup> A troca de nomes entre os amantes de modo conotar a realização amorosa reaparece no filme *Me Chame Chame Pelo Seu Nome* (2017), dirigido por Luca Guadagnino, cujo roteiro foi assinado por James Ivory. Os personagens

uma sensibilidade construída pela repressão e pela resistência, no passado e no presente, expressas em *Two Loves* (1894), poema de Lord Alfred Douglas, que termina com o verso “o amor que não ousa dizer seu nome”, citada no julgamento de Oscar Wilde, que o condenou à prisão (assim como Rislely no filme) por sua homossexualidade. O poema tornou-se famoso ao ser usado como “prova” da homossexualidade dos envolvidos no caso. O texto poético recorre a imagens românticas para tratar do encontro do poeta com um andarilho triste e melancólico, o Amor. O embate entre os dois reproduz a diferença sustentada pela sociedade para tratar da experiência amorosa: enquanto a heterossexual goza de liberdade para ser verbalizada, a homossexual é “invisibilizada” ou silenciada.

O romance de Forster se encerra com um final feliz deliberado, expressa pelo próprio autor em nota como iniciativa sua para que, ao menos na ficção, o amor entre dois homens pudesse acabar bem. Se em *Um Quarto com Vista* acompanhamos uma crítica às codificações de gênero nas artes, que refletem o princípio de dominação masculina do patriarcado, em *Maurice* o autor intercede nos dispositivos simbólicos que historicamente reservaram o fim trágico para indivíduos marcados como outro a partir da sexualidade. Além da homofobia sistêmica que contribuiu para normatizar esse direcionamento, houve intervenções legais para censurar representações positivas da homossexualidade em Hollywood, como o código Hays<sup>52</sup>. Ivory adapta a intervenção de Forster para as telas, que nos parece um contraste, por exemplo, ao final trágico de Gustav von Aschenbach em *Morte em Veneza* (1971), de Luchino Visconti.

Em *Maurice*, a realização amorosa se sobrepõe à manutenção dos privilégios de classe. Como já foi mencionado, uma das críticas mais negativas aos filmes *heritage* sustenta que essas produções cumprem a função de “manter valores e interesses das classes privilegiadas” (HIGSON, 2003, p. 46), e de recusar a heterogeneidade cultural britânica. Entretanto, um filme como *Maurice* desafia essa leitura, pois a discussão sobre a sexualidade levantada está entrelaçada a uma crítica aos mecanismos de manutenção dos privilégios de classe. Ao se decidir pela realização sexual, *Maurice* recusa seus privilégios, partindo com Alec para o exílio social.

---

Elio (Timothée Chalamet) e Oliver (Armie Hammer) trocam os nomes numa cena que expressa o estado de paixão em que se encontram.

<sup>52</sup> Luiz Nazario (2007) apresenta um breve panorama sobre a expressão da homossexualidade no cinema e demonstra que em Hollywood, entre de 1920 e 1930, havia uma abertura para cenas eróticas e homoeróticas até a imposição do Código Hays. Segundo Nazario, esse código estabeleceu uma série de restrições às produções com base na “péssima influência” da indústria do cinema na sociedade. Em vigor de 1930 a 1963 (com algumas alterações), esse código censurava imagens de “nudéz, tráfico de drogas, escravidão branca, parto, cirurgias, primeira noite, casais na cama, genitália infantil, beijos prolongados, perversão sexual, miscigenação”. (NAZARIO, 2007, p. 97).

A produção da década de 1980, ambientada no início do século passado, mesmo inserida num contexto propício à diversidade temática, como é o caso dos filmes *heritage*, apresenta diversos pontos de resistência à ideologia patriarcal. Segundo Higson (2003), o mercado americano foi vital para o sucesso dessas produções, tanto pelo tamanho do mercado consumidor quanto pelo trabalho de distribuição. Seguindo o pensamento de Mulvey (1983), o cinema comercial americano estruturou-se mediante a projeções da sociedade patriarcal. Desse modo, os filmes de Ivory, assim como diversas outras produções do mesmo gênero, questionam essas projeções, uma crítica que ressoa para diversos públicos ao redor do mundo.

Em *Maurice*, o reconhecimento descortina a estreita relação entre privilégios de classe e interdição de qualquer sexualidade que desvie da heterossexual. Esse é um fator que materializa para o personagem os conflitos e desafios impostos não apenas ao seu desejo, mas à própria constituição de si como sujeito. A experiência amorosa entre Alec e Maurice, mesmo que concretizada em exílio, critica não apenas a homofobia daquela sociedade, mas também outras modalidades de opressão que caracterizam as sociedades capitalistas, como o preconceito de classe.

## CONCLUSÃO

A atenção que E. M. Forster despertou em diretores de cinema tem em James Ivory um caso especial devido ao número de adaptações, três no total, e pela repercussão cultural dessas produções, vistas pela crítica como exemplares dos filmes *heritage*. Ricardo Lísias (2006) sugere que a elaborada descrição de espaços em Forster certamente atraiu a atenção e interesse de Ivory, um diretor com formação em arquitetura. A partir dessa premissa simples, analisamos os espaços em *Howards End* e na adaptação fílmica (2012), uma espécie de porta de entrada para discussões mais amplas que envolvem o reconhecimento do autor nas letras inglesas e o aproveitamento de narrativas canônicas daquela literatura para o que veio a ser denominado como filmes *heritage*. As leituras revelaram uma disputa crítica em torno da importância e do legado de Forster que não se encaixavam com um dos alicerces da crítica acadêmica sobre os filmes: a reverência ao cânone literário inglês. Os romances de Forster foram alvo de uma recepção ambígua desde o início da carreira. Ora eram considerados grandes realizações, ora eram considerados exemplos de falhas no ofício (ou no tempo – um anacronismo). O intervalo de tempo entre as obras, no início do século XX, e das adaptações, ao final do século, poderia indicar que a indústria cultural o considerasse um autor canônico e essa questão não foi levada em conta no estudo sobre *Howards End*.

No presente estudo, partimos de alguns pontos observados no anterior e que podem ser sintetizados pelas palavras “mudança” e “conservação”. Na adaptação daquele romance para o cinema identificamos que o espaço na literatura configura um elemento em constante mudança, não fixo, ao passo que no filme o espaço surge como importante elemento na construção de uma ideia de conservação. A continuidade da pesquisa demonstra que mudança e conservação aparecem com frequência, como na discussão sobre o modernismo no contexto inglês, e as dificuldades impostas por uma figura como Forster para a narrativa construída em torno do movimento. Observamos importantes mudanças de paradigmas quanto a representação, trazidas, em grande medida, pelo gênero romance. Forster também registra em sua literatura muitas mudanças, influenciadas pelos meios de produção e reprodução que afetaram a arte e a experiência na modernidade.

A análise de *Um Quarto com Vista* e *Maurice* apresenta um ponto em comum com toda a obra do autor: a conservação e manutenção de sistemas de opressão que envolvem gênero, raça e classe social como diferenças exploradas em favor do patriarcado, são usados para movimentar a narrativa com simbologias, tensões, reconfigurações e uma reflexão sobre

alternativas para a experiência vivida em regimes que limitam, exploram, subordinam, silenciam e apagam a vida do outro. A crítica social ironizada, velada ou declarada na obra do autor envolve também a preocupação com adequações formais ao gênero romance, além de estratégias variadas para tratar do desejo homossexual num contexto que o criminalizava. Essas questões iniciais, de certo modo, desapareceram na crítica das adaptações de Ivory, devido à concentração no espetáculo das imagens *heritage*, como demonstra o estudo de Higson (2003).

Ivory, é preciso lembrar, foi apenas um dos envolvidos no extenso catálogo de filmes da produtora Merchant Ivory. Além dele, Ruth Praver Jhabvala (escritora e roteirista judia de origem polonesa) e Ismail Merchant (produtor indiano) formaram um trio reconhecido pela longa parceria criativa. As diferentes origens e perspectivas e os trabalhos lançados pela companhia revelam uma confluência de interesses que envolvem questões de gênero, raça e classe social (com especial atenção em elites culturais de nacionalidades diversas). Percebemos então indícios de que os romances de Forster ofereciam à Merchant Ivory um material para além da rica descrição de espaços: uma perspectiva subversiva sobre gênero e sexualidade que partia do interior de grupos privilegiados. Ou seja, a sugestão de que a manutenção de privilégios impõe limites à liberdade e à igualdade de direitos de mulheres e homossexuais, independentemente da classe social a que pertencem. Enquanto minorias políticas, sofrem interdições pelo mesmo sistema que oprime trabalhadores, negros, e diversas outras categorias da diferença. Por isso, orientamos o presente estudo em torno de questões de gênero e sexualidade na análise dos romances *Um Quarto com Vista* (1908) e *Maurice* (1913) e nas respectivas adaptações da Merchant Ivory.

Gênero e sexualidade são pontos importantes de uma virada crítica acerca dos filmes *heritage*, que passaram a ser vistos como produções que problematizam, diversificam e expandem o prazer visual para além do binarismo que teria codificado a diferença de gênero num paradigma de dominação: o olhar masculino a controlar o corpo feminino feito imagem no cinema comercial de Hollywood. Apesar de ser reconhecido por importantes autoras dessa vertente da crítica, e de ter os filmes frequentemente citados, os filmes de Ivory receberam poucas análises, fato que talvez tenha relação com a força da crítica *anti-heritage* no período que coincide com as adaptações da Merchant Ivory com foco na literatura inglesa. Nosso trabalho investe nessa lacuna e tem o propósito de fomentar mais pesquisas sobre essas produções.

No capítulo 2, apresentamos uma discussão sobre literatura, gênero e sexualidade com foco no romancista. Forster assoma como um estudo de caso interessante para entender a

dinâmica de forças que moveu a elite cultural inglesa no início do século passado. Ao mesmo tempo em que é reconhecido e prestigiado por seus pares com um trabalho que, por um lado, sugere a heteronormatividade e o patriarcado como matrizes de problemas a serem enfrentados naquele início de século, por outro, parece corroborar a visão de que se tratam de estruturas de opressão inelutáveis, ao amortecer a crítica através de recursos simbólicos, ironias sutis, e muitas vezes com ações e desenlaces céticos ou pessimistas em relação a mudanças. Ao abordar esses temas, mesmo que de forma não declarada, e por vezes de modo pessimista, Forster também atraiu críticas negativas que, com o passar o tempo, ficavam cada vez mais evidentes serem fruto de homofobia. F. R. Leavis, por exemplo, criticou a reserva de seus pares em não abordar “informações biográficas” a respeito de Forster, que certamente explicariam os limites e a qualidade incerta de sua literatura (HEBERT, 2012, p. 211). Ao sugerir que a sexualidade do escritor fosse a razão para o que entedia como limitações na atividade literária, Leavis ilustra bem a trajetória da recepção de Forster em seu próprio sistema literário, que, com base em certa visão sobre a sexualidade, interveio para situar o romancista, para o bem ou para o mal, nas margens daquela literatura.

Há outros elementos que informam as dificuldades da crítica para tratar de Forster, como a mistura de gêneros conhecida por realismo romântico, que caracterizou grande parte da obra, e que demonstra o percurso de experimentações do autor até lançar mão de técnicas modernistas em *Uma Passagem para a Índia* (1924). Um tópico importante nesse capítulo percorre algumas das principais preocupações e ideias da teoria sobre gênero e sexualidade. O surgimento quase concomitante de novas categorias sexuais e do campo de estudos para analisá-las, é de certo modo próximo do contexto de Forster e os romances apresentam um interessante registro sobre a dinâmica de narrativas construídas para interpretar, interditar e representar o desejo pelo mesmo gênero e sexo. Apresentamos o posterior investimento crítico na interseccionalidade das categorias gênero e sexualidade com sistemas de opressão, principalmente com a perspectiva feminista e revisões. A noção de reconhecimento é abordada como importante elemento de alteridade, que, no caso da homossexualidade no contexto de Forster, e também no nosso, muitas vezes falha, com consequências funestas para indivíduos e para os cada vez mais utópicos princípios democráticos que pensamos nos orientar.

Além disso, neste capítulo tecemos uma síntese sobre a questão de gênero, sexualidade e representação na obra de Forster. Procuramos articular a forma que a sexualidade afeta diversas camadas da trajetória do autor, desde a dificuldade enfrentada pela própria crítica em abordar um tema que coincide com a biografia do autor, até as dificuldades do romancista quando

percebe que os gêneros literários em seu contexto pressupõem uma invisibilidade para a experiência homossexual. Forster era sensível à dominação masculina nas diversas esferas sociais, o que em alguns textos fica expresso pela semelhança entre o pensamento do autor e o de Virginia Woolf sobre a diferença de gênero.

No capítulo 3, em antecipação aos estudos de caso dos romances e respectivas adaptações, apresentamos nossa discussão sobre as relações entre cinema e literatura, com enfoque para processos intertextuais que extrapolam a relação entre um texto de partida e sua transmutação. No estudo anterior, recorremos a conceitos e algumas noções oriundos nos estudos descritivos de tradução para analisar intertextos literários e visuais que surgem na transmutação da literatura para o cinema, com ênfase no conceito de reescritura de André Lefevere (2007). No presente estudo nos concentramos mais em textos afiliados aos estudos da adaptação para tratar dessa dinâmica. Uma espécie de consenso sobre a inviabilidade de se orientar pela noção de fidelidade ao texto-fonte, presente em diversos estudos na área, nos levou inicialmente a passar ao largo dessa discussão. No entanto, os discursos construídos em torno dos filmes *heritage*, bem como a observação de Kamilla Elliot (2017), de que a adaptação desagrade irremediavelmente ao investimento das humanidades na diferença por reivindicar a partir do próprio termo (adaptação) alguma semelhança, fez com que nos detivéssemos sobre essa questão no capítulo. Além do mais, a vertente do cinema britânico que estudamos acabou por não só conduzir a uma discussão pertinente sobre o prazer visual e suas codificações de gênero, mas também favoreceu a revisão de um debate importante, a liminaridade (lugar de ligação e separação) que os processos de adaptação ativam em torno da semelhança e da diferença.

Thomas Leitch (2008) apresenta algumas das principais questões que têm conduzido os estudos da adaptação na última década, e dentre elas nosso estudo procurou desenvolver sobre as possibilidades de composição do cinema para aspectos literários – os filmes *heritage* retomam “o imaginário” do universo literário como importante elemento de distinção, algo que discutimos na análise dos filmes e que direciona a um rico e intrincado intertexto literário em imagens. Outra questão a orientar a pesquisa aponta para a importância da contextualização histórica, um elo importante entre os textos literários e fílmicos uma vez que a representação da mulher, problemas de gênero e a homofobia que os romances de Forster mobilizam, se tornaram pautas centrais para os movimentos LGBTs que na década 1980 reuniram forças contra ameaças conservadoras que reivindicavam o fim de algumas conquistas de décadas anteriores.



Também neste capítulo, apresentamos brevemente a perspectiva no cinema a partir da noção de focalização, conceito importante para a leitura das construções visuais de Ivory. Em seguida, apresentamos a discussão sobre os filmes *heritage*, destacando a reformulação do valor cultural dessas produções a partir da crítica feminista e *queer*. Nossa leitura dividiu o debate sobre esses filmes no contexto britânico entre uma crítica que rejeitava as produções por entendê-las como “sintomas” de uma visão reacionária e conservadora sobre a identidade nacional do país, como “cúmplices” da indústria do turismo que explora comercialmente o acervo e o patrimônio cultural, e como espetáculo visual que neutralizaria a crítica social pressuposta nas narrativas literárias; e a crítica feminista que se interessou em discutir relações de poder que envolvem gênero e sexualidade, uma abertura que as narrativas fílmicas propiciam ao estabelecer uma ligação entre presente e passado em torno dessas questões.

Andrew Higson (2003) dedica-se, desde a década de 1990, ao estudo dos filmes *heritage*, e cedo identificou neles uma tendência para “transformar” imagens das elites do passado em patrimônio nacional, homogeneizando um imaginário para o país a partir de determinada classe e raça. A análise de Higson é interessante por estabelecer algumas distinções para os filmes, que os diferenciam de outros filmes de época. O discurso de autenticidade, que visa produzir um efeito de realismo na reconstituição de época, e a estética da exposição, que mobiliza a câmera para detalhes de composição dos cenários e locações, de modo a enfatizar o período, são alguns dos recursos que diferenciam as produções.

Claire Monk (2001) foi uma das primeiras vozes a contrapor uma leitura alternativa ao suposto conservadorismo dos filmes *heritage*. Sua análise se concentra nas narrativas (enredo). Por exemplo, em como as adaptações de James Ivory (analisadas em nosso estudo) manifestam um claro interesse em abordar gênero e sexualidade. Essa perspectiva, que parece ter passado despercebida por muito tempo, viria a ser um aspecto central na crítica de produções que foram posteriormente denominadas *post-heritage*, como *Orlando* (1992), de Sally Potter. Ao contrário das primeiras leituras, que alardeavam a neutralização da crítica social pelo espetáculo visual nos filmes *heritage*, Monk (2001) enfatiza a habilidade com que os filmes discutem questões relevantes na contemporaneidade, iluminadas por “outros” prazeres visuais (cenários, performance). A autora também enquadra a ascensão das produções no contexto do governo conservador de Margaret Thatcher na década de 1980, porém, observa que, aquilo que classifica como crítica *anti-heritage*, teria como fundamento a transferência de um discurso pronto e acabado em torno da indústria *heritage* (essa, ligada ao governo ultraconservador da época) para os filmes.

Ressaltamos a importância dos estudos feministas não só em relação à virada crítica em torno dos filmes no contexto britânico, mas também na teoria fílmica. Nesse âmbito, destacamos a contribuição de Laura Mulvey (1983) sobre uma forma de prazer específica em torno do olhar (*look*) e da imagem no cinema, que estabelece, a partir do erotismo e de convenções culturais, estruturas que resultam e ao mesmo tempo conservam uma ideologia de dominação heterossexual masculina. A partir das premissas de Mulvey, entendemos que os filmes *heritage* oferecem uma alternativa para as codificações opressivas do cinema comercial norte-americano.

No capítulo 4, apresentamos a análise de *Um Quarto com Vista* e sua adaptação. A discussão parte da ideia de que o romance levanta questionamentos em torno da representação de gênero, e explora estratégias de resistência e de emancipação. Os romances em foco, além de se conformarem ao recorte feito tendo em vista as adaptações realizadas pela Merchant Ivory, distinguem-se dos outros romances de Forster pela resolução com final feliz para os protagonistas. Interpretamos esse aspecto como estratégia que, diante dos mecanismos de opressão e dominação em vigor no contexto, demarca um quadro de vitalidade para sujeitos marcados como outro em sociedades patriarcais. Nos dois romances observamos que a dimensão homoerótica intervém de modo a diversificar alguns aspectos da dinâmica de gênero então vigente, que seria um binarismo insatisfatório, principalmente para mulheres e homossexuais, a determinar que suas ações e experiências estivessem subjugadas a restrições de liberdades individuais, ao casamento heterossexual e à manutenção da hierarquia de classes sociais.

Em *Um Quarto com Vista*, essa dimensão aparece de modo mais explícito no que chamamos de “homem como metáfora”, uma analogia que a narrativa levanta entre duas imagens masculinas: o homem medieval versus o homem renascentista. Essa distinção separa Cecil e George, homens que disputam a afeição de Lucy, a protagonista. O homem medieval projeta-se como perspectiva que tende a imobilizar a mulher como imagem, enquanto que o homem renascentista oferece a própria imagem como objeto de fruição, artística e erótica. O imaginário renascentista em torno de George parte de um discurso que interpreta a experiência artística através de princípios sensoriais, transitórios, libertários, e de uma sensibilidade homoerótica, bem articulados por Walter Pater. O homoerotismo também participa, de forma mais sutil, da movimentação em torno do ponto de vista no interior da narrativa, que tem no personagem Beebe um ponto de observação que produz prazer visual e que analisa idiosincrasias no comportamento feminino, que possivelmente teriam relação com um desejo

homoerótico. Outra sutileza no romance aparece em formas de resistência ao casamento heterossexual, principalmente através de solteironas (Charlotte, Eleanor, as irmãs Alan) que circundam Lucy. As personagens aparecem como formas de vida alternativas de relações afetivas para mulheres que, por algum motivo, não corresponderam às expectativas sociais e amadureceram sem casar. Essas mulheres apresentam vínculos de amizade e familiares que surgem como opções para os impasses de Lucy diante do casamento. Essa é uma das razões para interpretarmos o final feliz com George como um final em aberto para Lucy, uma experiência a ser vivida e deliberada a partir de um panorama que a exhibe propensa a subverter os condicionamentos sociais em torno de gênero e classe, e diante de modelos de vida alternativos para a mulher naquele contexto.

Na adaptação do romance, *Uma Janela para o Amor*, observamos o contraste entre representações do corpo masculino no acervo cultural de Florença em cortes que enfatizam violência e dominação e a nudez (masculina) de alguns personagens em cenas de prazer visual. Quanto a esse aspecto, o filme de Ivory parece comentar sobre o prazer visual heterossexista vigente no cinema hegemônico por meio de um contraponto que privilegia não apenas o desejo heterossexual feminino, mas também o homoerótico. Além disso, o filme também recorre a referências literárias diversas, que comentam outros romances de Forster, como também obras que de algum modo ativam intertextos homoeróticos, como referências a Lord Byron, A. E. Housman, e Samuel Butler. Esses autores são apenas uma pequena amostra de uma lista considerável de referências que aparece no romance. Ivory, no entanto, seleciona autores que têm em comum uma sexualidade não padrão (bissexuais ou homossexuais).

Uma observação importante a ser feita foi que a adaptação de Ivory conduziu a uma reconsideração de algumas questões no romance, como a identificação de Lucy com personagens solteironas. Esse aspecto não havia sido considerado no texto literário num primeiro momento. No filme há uma cena que sugere Lucy (Helena Boham Carter) diante de um duplo, Catherine Alan (Fabia Drake), como se olhassem através de um espelho. A alusão a um duplo é reforçada pelo figurino semelhante que as personagens vestem no momento em que se postam frente a frente na entrada/saída da hospedaria, bem como pela adaptação que Ivory constrói em torno da imagem das violetas. No romance, o senhor Emerson, que assim como o filho, aparece associado à primavera, tenta agradar a Catherine Alan com violetas, mas parece ser mal interpretado. Posteriormente, Lucy literalmente cai sobre um campo de violetas antes de ser beijada por George. No filme, no momento em que Catherine encontra Lucy frente a frente, a senhora aparece com flores azuis nos cabelos, colocadas anteriormente por Emerson.

Há, portanto, uma sobreposição de imagens no contínuo entre romance e adaptação que conectam as personagens. Lucy e Catherine parecem unidas por um movimento de projeção que liga experiências femininas no presente e no passado.

No quinto e último capítulo, analisamos *Maurice* (1913) e a adaptação de Ivory. Iniciamos essa parte com uma breve consideração sobre a representação da homossexualidade na literatura, que delimitamos aqui como ficção LGBT. Durante a pesquisa observamos que um dos maiores impasses para Forster foi verbalizar na escrita o afeto que, a partir do caso de Wilde, passou a ser celeberramente conhecido como “amor que não ousa dizer o nome”. Em *Aspectos do Romance*, Forster não deixa de observar a discrepância entre o que o gênero literário então comportava na representação das relações humanas e a experiência cotidiana (um pouco mais complexa do que o paradigma heterossexual imposto, naquele contexto, por poderes sociais, culturais e jurídicos). Seus esforços em um romance como *Maurice*, bem como os esforços de outros autores, podem parecer limitados quando, segregados pela sexualidade, são divididos de seus pares como autores LGBT. Afinal, caso seguissemos esse raciocínio, deveríamos alocar Herman Melville, Virginia Woolf, Marcel Proust, Thomas Mann, e muitos outros autores, no mesmo subgênero. Porém, a pequena contextualização que apresentamos em torno de narrativas centradas em experiências de lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, dentre outras identidades, deve ser vista aqui no âmbito de lutas e conquistas dessas minorias políticas frente a homofobia sistêmica que interdita ou invisibiliza suas vozes, um conflito bem talhado na trajetória de *Maurice*. A abertura conquistada pelo romance de Forster na década de 1970 demarcou um espaço importante: a verbalização da experiência homossexual. A partir dela, Edmund White, Colm Toibin, David Leavitt, Michael Cunningham, A. M. Homes, Alan Hollinghurst, Garth Greenwell, dentre muitos outros, para citar apenas autores que escrevem na língua inglesa, têm se sobressaído na constante renovação e pujança do romance no mundo anglófono.

Carlos Fuentes (2007), grande escritor mexicano, reflete sobre o gênero romance, comum a nações, sociedades e culturas distintas, e afirma:

As sociedades humanas não inventaram instrumento melhor ou mais completo de crítica global, criativa, interna e externa, objetiva e subjetiva, individual e coletiva, que a arte do romance. Pois o romance é a arte que só adquire direito de criticar o mundo se antes critica a si mesma. E o faz com a mais vulgar, gasta, comum e corrente das moedas: a verbalidade, que ou é de todos ou não é de ninguém (FUENTES, 2007, p. 33).

Fuentes obviamente considera a arte do romance através de princípios democráticos, que historicamente resvalaram quando se abordou formas de vida que não fossem a heterossexual. A diversificação do gênero com narrativas sobre outras sexualidades é um movimento recente, e *Maurice* cumpre um papel importante nesse caminho.

Em face do conflito de narrativas e discursos sobre a homossexualidade no início do século passado, o romance problematiza as dificuldades que indivíduos atraídos pelo mesmo gênero e sexo atravessavam para dar sentido ao desejo. Quanto a esse aspecto, as referências ao homoerotismo na cultura clássica servem de modelo para o encontro entre Maurice e Clive. A relação entre os personagens pode ser compreendida por meio do que Judith Butler (2015) descreve como cena de reconhecimento. Naquele contexto, fica claro que a homossexualidade deveria permanecer invisível para a sociedade, caso contrário a manutenção do lugar social e a própria liberdade dos indivíduos estariam em risco. Se no caso de Clive o reconhecimento falha, com Alec Scudder (empregado na propriedade de Clive) abre-se uma possibilidade para Maurice experimentar o reconhecimento através da alteridade social. É interessante ressaltar ainda que em nota ao final do romance, Forster observa, por outras palavras, que o reconhecimento é um aspecto central da experiência homossexual: a sociedade abomina não a homossexualidade em si, mas o fato de ser obrigado a pensar nela.

Sobre o filme *Maurice* (1987), consideramos se tratar de um aproveitamento do melodrama, gênero fílmico que explora as contradições dos indivíduos na sociedade, a partir da perspectiva de um sujeito homossexual na Inglaterra do início do século passado. Ivory adapta para o filme um importante evento histórico, a condenação de Oscar Wilde, através do personagem Lord Risley (Mark Tandy). No romance, Risley não enfrenta julgamento por ser homossexual. No entanto, na obra literária, o caso de Wilde paira como ameaça do que pode acontecer com homens como Maurice, Clive ou Risley. O filme constrói com Risley as características da condenação de uma figura pública como Wilde, através da cobertura da imprensa. Como observamos na análise, é difícil imaginar que um jovem desconhecido como Risley despertasse tanta atenção, não fosse a necessidade de reencenar a queda do escritor irlandês. Esse intertexto suplementa o filme com uma atmosfera que torna a “mudança” de Clive em torno do próprio desejo mais plausível. A ameaça à sua posição social aproximou-se de tal modo com a condenação de Risley que a opção por se refugiar num casamento heterossexual parece um encaminhamento esperado. No romance, a mudança de Clive, que determina o fim da relação com Maurice, parece uma súbita alteração do desejo, e por isso mesmo um tanto confusa.

Distinguimos dois espaços na tela que situam o desejo dos personagens. Clive e Maurice habitam espaços nitidamente *heritage* (Cambridge, campos verdejantes, entrada de mansões), que se caracterizam pela suntuosidade ou luminosidade, enquanto que Maurice e Alec, amantes que pertencem a classes sociais diferentes, realizam-se sexualmente em espaços em que se sobressaem tons escuros (casa de barcos, quartos de hotel) que seriam característicos de um espaço *queer*, seguindo a análise de Richard Dyer (2002) para filmes de outras nacionalidades. Além disso, assim como em *Uma Janela para o Amor*, *Maurice* subverte significados explorados pelos filmes de época, como cronotopos que informam a relação entre espaço e gênero. A janela, geralmente associada a um desejo distante, cujos objetos estariam fora do alcance dos sujeitos desejantes, expressa, no filme de Ivory, uma passagem clandestina para a realização do desejo, bem como moldura para cenas de realização sexual.

Além da intertextualidade com eventos históricos importantes que marcaram a construção de identidades homossexuais no último século, também exploramos imagens que produzem intertextualidades literárias. Ivory recria os conflitos de Maurice com referências, por exemplo, ao poema de Tennyson, *The Lady of Shalott* (1833). As imagens adaptam a privação de liberdade que a personagem do poema enfrenta por meio de uma maldição. Nessas imagens, Maurice aparece num sonho como cadáver em um barco descendo o rio ao lado de uma mulher. A tentativa de fuga no poema de Tennyson bem como na construção de Ivory resultam em imagens de cadáveres que descem um rio num barco ao tentar escapar de seus aprisionamentos. O casamento heterossexual para Maurice (opção de fuga defendida por Clive) significa a própria morte.

É no mínimo curioso que o filme problematize os desdobramentos da homofobia enquanto “morte” em 1987, um momento difícil e traumático para os homossexuais devido à disseminação e epidemia da AIDS. Ou seja, enquanto o desconhecimento e oportunismo de alguns detratores associavam a homossexualidade com uma doença transmitida pelo sexo (a qual depois descobriram se tratar de uma condição médica que torna os indivíduos vulneráveis a várias doenças) e com a morte certa, o filme de Ivory acena para a ideia de que negar a homossexualidade equivale a um sepultamento em vida. Além do mais, em pouco mais de trinta anos desde o lançamento, poucos filmes abordaram a experiência de vida de homossexuais de modo tão direto.

As dificuldades para o cinema investir na temática da homossexualidade podem ser vistas no caso dos dois filmes de Ivory aqui analisados. Enquanto *Uma Janela para o Amor* foi indicado para oito categorias do Oscar, vencendo três, *Maurice* foi indicado apenas para o

prêmio de melhor figurino. A premiação da maior indústria do cinema indica uma acolhida um tanto seletiva aos filmes *heritage*. A temática de *Maurice* parece ser o principal entrave para o entusiasmo de Hollywood com a Merchant Ivory naquele período: *Retorno a Howards End* (1992), a adaptação subsequente, também foi premiada em três categorias. Contudo, é preciso reconhecer a abertura daquela indústria para tal temática, mesmo que a partir de um processo lento. Se *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005), de Ang Lee, foi indicado ao prêmio de melhor filme, *Moonlight* (2016), de Barry Jenkins, conseguiu a façanha de ser o primeiro filme LGBT com elenco negro a vencer esse prêmio no Oscar. Assim como o romance de Forster na literatura, a adaptação de Ivory participou pioneiramente de mudanças a sinalizar outros discursos e representações da experiência humana.

Com uma perspectiva curiosamente precoce, as narrativas de Forster apresentam contestações e deslocamentos de atribuições que delimitam gêneros e sexualidades. Esses movimentos descrevem gênero e sexualidade como construções, culturalmente produzidas com o fim de dominar corpos e vidas. Em face disso, que Judith Butler (2017) compreende como matriz heterossexual, as narrativas elaboram estratégias de resistência e de ressignificações das normas, principalmente através do recurso a um imaginário homoerótico e de alternativas dentro dos limites impostos por aquela matriz naquele espaço-tempo. As adaptações 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 inventam 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.

A análise dos romances sugere uma compreensão sobre o entrelaçamento de diferentes formas de opressão, presentes na diferença de gênero, raça, e classe social, e que não se pode combater uma dessas formas sem intervir e lutar contra todas. Através de Lucy e Maurice, os romances problematizam os discursos que impõem contornos e limites para categorias como homem e mulher a partir de uma perspectiva heterossexista e a partir disso agem para inserir seus próprios termos em suas trajetórias.

O estudo se concentrou em torno de questões de gênero e sexualidade por acreditarmos que esses elementos direcionaram escolhas estilísticas e de conteúdo feitas pelo diretor. As estratégias de composição de Ivory se amparam numa intertextualidade que ativa referências homoeróticas e *queer*, produzindo um contraponto às representações hegemônicas do desejo e das identidades nas telas. Do estudo de Julianne Pidduck (1997), aproveitamos a estratégia de leitura para construções cronotópicas e microcronotópicas no cinema. Pidduck interpreta codificações de gênero, classe e poder colonial na construção de espaços em filmes de época que adaptam a literatura do século XIX, como a obra de Jane Austen. Os filmes de Ivory são considerados como precursores de algumas produções analisadas pela autora, de modo que utilizamos apenas a estratégia de análise sem buscar correspondências de significados entre os cronotopos. O microcronotopo da janela, por exemplo, tem significados diferentes nos filmes de Ivory se compararmos com aqueles identificados por Pidduck em *Razão e Sensibilidade* (1995), de Ang Lee.

Os romances e filmes aqui analisados pelo vínculo da adaptação criam o que Fuentes (2007, p. 20) chama de “fato perpetuamente potencial”: são criadores de realidade. Uma realidade em que mulheres e homossexuais estão presentes e em ação, experimentando a liberdade a despeito dos obstáculos, e se realizam. Uma realidade a ser acalentada, e semeada como processo ao invés de algo concluído, ou como luta ganha. Muitos acreditaram nisso nas últimas décadas do século passado e têm experimentado um choque de ilusão desfeita nas primeiras décadas deste com os retrocessos, o retorno de discursos de ódio, mobilizações do medo, a exploração publicitária do necropoder (poder de matar), tentativas de desconstruir ou apagar narrativas que alicerçaram as lutas pela democracia e pela igualdade em diversas nações e sociedades. No presente, em que novas formas de regimes totalitários (ou releituras do fascismo) ascendem ao poder em diversas partes do mundo, reler os romances de Forster nos dá a impressão de que as narrativas, ambientadas poucos anos antes das Guerras Mundiais e do Holocausto, “nos olham do porvir”, um vislumbre que Carlos Fuentes cogita explicar a temporalidade infinita da leitura do romance.



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALDAIR, J. G. A Love That Cares Not Speak Its Name: Clive Durham as Narrative Guide in E. M. Forster's *Maurice*. **SKASE Journal of Literary Studies**, 2.1, 2010.
- ALLEN, G. **Intertextuality**. London: Routledge, 2000.
- ANDRADE, M. Prefácio Interessantíssimo. **Pauliceia Desvairada**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2016.
- ARDIS, A. Hellenism and the lure of Italy. In: BRADSHAW, D. (Ed.). **The Cambridge Companion to E. M. Forster**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 62-76.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os Pensadores. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 2000.
- ARNOLD, M. **Culture and Anarchy**. London: Cambridge University Press, 1960.
- ARROJO, R. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- AVELAR, J. C. A cabeça sem travesseiro. In: OLIVEIRA, M. P. & RAMOS, E. (Orgs.). **Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. Tradução de Aurora Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAL, M. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- BARTHES, R. **Image, Music, Text**. Translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BATCHELOR, J. Edwardian Literature. In: BLOOM, H. (Ed.). **Edwardian and Georgian Fiction**. Philadelphia: Chelsea House, 2005, pp. 123-149.
- BAUDRY, J. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: NICHOLS, B. (Ed.). **Movies and Methods**. Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1985, pp. 531-542.

BAZIN, A. *Adaptation, or the Cinema as Digest*. In: NAREMORE, J. **Film Adaptation**. London: Rutgers University Press, 2000.

BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*. Tradução de José Lino Grünnewald. In: BENJAMIN, W. *et al.* **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLUESTONE, G. **Novels into film**. Berkeley: University of California Press, 1957/1971.

BOOTH, H. J. Maurice. In: BRADSHAW, D. (Ed.). **The Cambridge Companion to E. M. Forster**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. pp. 173-187.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2006.

BRADBURY, M. **O Mundo Moderno**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADSHAW, D. *Howards End*. In: BRADSHAW, D. (Ed.). **The Cambridge Companion to E. M. Forster**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 151-172.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2015.

BRINKEMA, E. *Laura Dern's Vomit, or, Kant and Derrida in Oz*. In: **Film-Philosophy**, Edinburgh, vol. 15, nº 2, 2011, pp. 51-69.

BRISTOW, J. **Sexuality**. New York: Routledge, 2001.

BRISTOW, J. *Introduction*. In: WILDE, O. **The Picture of Dorian Gray**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

BROOKER, P. *Postmodern adaptation: pastiche, intertextuality and re-functioning*. In: CARTMELL, D.; WHELEHAM, I. (Eds.). **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge: University Press, 2007, pp. 107-120.

BURGESS, A. **English Literature: A survey for students**. London: Longman, 1996.

BUTLER, J. **Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"**. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

- CAPOTE, T. **In Cold Blood** [A Sangue Frio]. New York: Random House, 1966.
- CARDWELL, S. Literature on the small screen: television adaptations. In: CARTMELL, D.; WHELEHAM, I. (Eds.). **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge: University Press, 2007, pp. 181-196.
- CARTER, R.; J. McRAE. **The Routledge History of Literature in English**. London: Routledge, 2001.
- CASTRO, E. **Introdução a Foucault**. Tradução de Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CAUGHIE, J. **Small Pleasures**: adaptation and the past in British film and television. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 32, 1997.
- COHEN, M. The Chronotopes of the Sea. In: MORETTI, F. (Ed.). **The Novel**. Vol. 2. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria**: Literatura e Senso Comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COOK, P. **Screening the Past**: memory and nostalgia in cinema. London: Routledge, 2005.
- CRAIG, C. Rooms Without a View. In: VINCENDEAU, G. (Ed.). **Film/Literature/Heritage**. A Sight and Sound Reader. London: British Film Institute, 2001, pp. 3-6.
- CRUZ, D. T. **Postmodern Metanarratives**: Blade Runner and Literature in the Age of Image. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- D'ADDARIO, D. **Where's the buzzed-about gay novel?** Disponível em: [www.salon.com/2013/07/31/wheres\\_thebuzzed\\_about\\_gay\\_novel/](http://www.salon.com/2013/07/31/wheres_thebuzzed_about_gay_novel/). Acesso em: 25 jul. 2016.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DERRIDA, J. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- DE LAURETIS, T. **Technologies of Gender**: Essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington: Indianapolis University Press, 1987.
- DOANE, M. A. **The Desire to Desire**: The Woman's Film of the 1940's. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- DOUGLAS, L. A. **Two Loves**. Disponível em: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/two-loves>. Acesso em: 9 dez. 2018.
- DYER, R. **The Culture of Queers**. London: Routledge, 2002.

ELLIOT, K. **Rethinking the Novel/Film Debate**. Cambridge: University Press, 2003.

ELLIOT, K. Novels, Films and the Word/Image Wars. In: STAM, R.; RAENGO, A. **A companion to literature and film**. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 1-22.

ELLIOT, K. Adaptation Theory and Adaptation Scholarship. In: LEITCH, T. (Ed.). **Oxford Handbook of Adaptation Studies**. New York: Oxford University Press, 2017. (e-book)

ELLMANN, R. **Oscar Wilde**. New York: Vintage Books, 1987. (e-book).

ELLMANN, R. **Ao longo do rio corrente**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FIRESTONE, S. **The Dialectics of Sex: The Case for Feminist Revolution**. London: Verso, 1970/2015.

FORSTER, E. M. **Two Cheers for Democracy**. London: Penguin, 1976.

FORSTER, E. M. **Albergo Empedocle and Other Writings**. New York: Liveright, 1971.

FORSTER, E. M. **Aspects of the Novel**. London: Penguin, 2005.

FORSTER, E. M. On Pornography and Sentimentality. In: HEATH, J. F. **The Creator as Critic: and other writings by E. M. Forster**. Ontario/CA: Dundurn, 2008.

FORSTER, E. M. **Maurice**. London: Penguin, 2005.

FORSTER, E. M. **Maurice**. Tradução de Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

FORSTER, E. M. **A Passage to India**. London: Penguin, 2005.

FORSTER, E. M. **A Room with a View**. New York: Dover, 1995.

FORSTER, E. M. **Um Quarto com Vista**. Tradução de Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

FORSTER, E. M. **Howards End**. London: Penguin, 2000.

FORSTER, E. M. **Howards End**. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

FORSTER, E. M. **The Longest Journey**. London: Penguin, 2001.

FORSTER, E. M. **Where Angels Fear to Tread**. New York: Dover, 2011.

FOUCAULT, M. **Language, Counter-Memory, Practice**. Selected Essays and Interviews. Tradução (inglês) de Donald F. Bouchard e Sherry Simon. New York: Cornell University Press, 1977.

FOUCAULT, M. **The History of Sexuality**. Vol. 1: An Introduction. Tradução (inglês) de Robert Hurley. New York: Pantheon Books (Random House), 1978.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014A.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014B.

FREUD, S. **Collected Papers**, vol. 4. Translated by Alexis Strachey. New York: Basic Books, 1959.

FREUD, S. A Cabeça de Medusa (1940). Tradução de Ernani Chaves. In: **Clínica & Cultura**. Vol. VII, n. II, 2013, pp. 91-93.

FREUD, S. **Mal-estar na cultura**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.

FRYE, N. **Anatomy of Criticism**. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

FUENTES, C. **A Geografia do Romance**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FURST, L. **Realism**. New York: Longman, 2012.

GARDNER, P. (Ed.). **E. M. Foster**. The Critical Heritage. London: Routledge, 2002.

GAUDREAULT, A.; JOST, F. **A Narrativa Cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Crio Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UnB, 2009.

GOLDMAN, J. Forster and women. In: BRADSHAW, D. (Ed.). **The Cambridge Companion to E. M. Forster**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 120-137.

GOODMAN, L. **Literature and Gender**. London: Routledge, 1996. (e-book)

GRAY, R. **A History of American Literature**. Malden: Blackwell, 2012.

GREENWELL, G. **What Belongs to You**. London: Picador, 2016. (e-book)

HALPERIN, D. M. **One Hundred Years of Homosexuality: and other essays on Greek Love**. New York: Routledge, 1990.

HEATH, S. **Questions of Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

HEINE, E. Afterword to *The Longest Journey*. In: FORSTER, E. M. **The Longest Journey**. London: Penguin, 2001.

HERBERT, J. **A Revaluation of E. M. Forster's Fiction**. Tese de Doutorado. University of Birmingham, 2012. Disponível em: <http://etheses.bham.ac.uk/4184/>. Acesso em: 14 mar. 2017.

HERZ, J. A Room with a View. In: BRADSHAW, D. **The Cambridge Companion to E. M. Forster**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 138-150.

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

HIGSON, A. Representing the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film. In: FRIEDMAN, L. D. (Ed.). **Fires Were Started**. British Cinema and Thatcherism. London: Wallflower Press, 2006, pp. 91-109.

HIGSON, A. **Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s**. London/New York: I. B. Tauris, 2011.

HUGH, D. **On Queer Street: A Social History of British Homosexuality**. London: Harper Collins, 1997.

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 em: 07 mai. 2017.

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. USFC, 2013.

JAMES, H. **Daisy Miller**. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/henry/j2d/index.html>. Acesso em: 12 mar. 2017.

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

JAY, B. (Ed). **A Passage to India: A Reader's Guide to Essential Criticism**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998.

JOHNSON, D. T. Adaptation and Fidelity. In: LEITCH, T. (Ed.). **Oxford Handbook of Adaptation Studies**. New York: Oxford University Press, 2017. (e-book)

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

KIRSCH, A. **Rocket and Lightship: Essays on Literature and Ideas**. New York: W. W. Norton, 2015. (e-book)

KOZINSKI, J. **Steps**. New York: Random House, 1968.

KRANZ, D. L. & MELLERSKI, N. C. (eds.). **In/Fidelity: Essays on Film Adaptation**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

KRISTEVA, J. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Tradução (inglês) de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

- LAGO, M. Introduction. In: LAGO, M. (Ed.). **The BBC Talks of E. M. Forster, 1929-1960**. Columbia: University of Missouri Press, 2008.
- LANDY, M. Filmed Forster. In: BRADSHAW, D. (Ed.). **The Cambridge Companion to E. M. Forster**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- LANE, C. Fosterian sexuality. In: BRADSHAW, D. **The Cambridge Companion to E. M. Forster**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- LANGLAND, E. Gesturing Towards an Open Space: Gender, Form and Language in E. M. Forster's *Howards End*. In: LANGLAND, E. & CLARIDGE, L. (Eds.). **Out of Bounds: Male Writers and Gender(ed) Criticism**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1990.
- LEAVITT, D. Introduction. In: FORSTER, E. M. **Maurice**. London: Penguin, 2005, pp. xi-xxxvi.
- LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligman. Bauru: Edusc, 2007.
- LEITCH, T. Adaptation Studies at a Crossroads, **Adaptation**, vol. 1, nº 1, pp. 63-77, 2008.
- LEITCH, T. (Ed.). **Oxford Handbook of Adaptation Studies**. New York: Oxford University Press, 2017. (e-book)
- LESSING, D. Introdução. In: LAWRENCE, D. H. **O Amante de Lady Chatterley**. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- LEWIS, P. **The Cambridge Introduction to Modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- LÍSIAS, R. Prefácio. In: FORSTER, E. M. **Howards End**. São Paulo: Globo, 2006.
- LODGE, D. Before the deluge. In: GARDNER, P. (Ed.). E. M. Foster. **The Critical Heritage**. London: Routledge, 2002, pp. 473-74.
- LONG, R. **James Ivory in conversation: how Merchant Ivory makes its movies**. Berkeley: University of California Press, 2005.
- MACFARLANE, B. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. New York: Oxford University Press, 1996.
- MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- MARCUS, S. **Between Women: Friendship, Desire and Marriage in Victorian England**. New Jersey: Princeton University Press, 2007.
- MAURICE. Direção: Ivory, J. Intérpretes: James Wilby, Hugh Grant, Rupert Graves. Reino Unido, 1987 (140 min).

MCCABE, C. (Ed.). **True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity**. New York: Oxford University Press, 2011.

MEDALIE, D. **E. M. Forster's Modernism**. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

MEDALIE, D. Bloomsbury and other values. In: BRADSHAW, D. (Ed.). **The Cambridge Companion to E. M. Forster**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 32-46.

MOFFAT, W. **A great unrecorded history; a new life of E. M. Forster**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

MONK, C. Sexuality and Heritage. In: VINCENDEAU, G. (Ed.). **Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader**. London: British Film Institute, 1995/2011, pp. 6-11.

MONK, C. The British Heritage Debate Revisited. In: MONK, C.; SARGEANT, A. (Eds.). **British Historical Cinema**. London: Routledge, 2002, pp. 176-198.

MONK, C. **Heritage film audiences: period films and contemporary audiences in the UK**. Edinburgh: EUP, 2011.

MOSS, D. John Singer Sargent, Madame X and Baby Milkbank. **The Burlington Magazine**, n. 1178, vol. 143, 2001.

MULAN, J. **Realism**. Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/realism>. Acesso: 8 set. 2018.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrative. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, I. (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal: Embrasilme, 1983, pp. 435-453.

MULVEY, L. Cinema e Sexualidade. Tradução de Flávia Cesarino Costa. In: XAVIER, I. (Org.) **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MULVEY, L. Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In: MULVEY, L. **Visual and Other Pleasures**. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

NAZARIO, L. O Outro Cinema. **Aletria**. vol. 16. jul.-dez. 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408/1506>. Acesso em: 5 dez. 2018.

NELSON, M. **The Argonauts**. London: Melville House, 2016.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, M. P. **Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade**. Salvador: Quarteto Editora, 2004.



OTTONI, P. **A Tradução da Différance**: Dupla Tradução e *Double Bind*. Alfa, São Paulo, 44 (n. esp.), pp. 45-58, 2000.

PATER, W. **The Renaissance**. New York: Random House/Modern Library, 1919.

PIDDUCK, J. **Intimate Places and Flights of Fancy**: Gender, Space, and Movement in Contemporary Costume Drama. Tese de Doutorado. Concordia University, Montreal/CA, 1997. Disponível em: <https://spectrum.library.concordia.ca/434/>. Acesso em: 5 mai. 2018.

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, pp. 101-125.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, T. F.; VIEIRA, A. (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, pp. 51-73.

RETORNO a *Howards End* [*Howards End*]. Direção: Ivory, J. Intérpretes: Emma Thompson, Anthony Hopkins, Helena Bohan-Carter, Vanessa Redgrave. Reino Unido, 1992 (136 min).

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROWBOTHAM, S. **Edward Carpenter**: A Life of Liberty and Love. London: Verso, 2008.

RUBIN, G. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In: ABELOVE, H. (Ed.). **The lesbian and gay studies reader**. New York: Routledge: 1984/1993.

RUDDICK, S. The Politics of Affect: Spinoza in the Work of Negri and Deleuze. In: **Theory, Culture and Society**, Los Angeles, v. 27, nº 4, 2010, pp. 21-45.

RUFFATO, L. Prefácio. In: FORSTER, E. M. **Um Quarto com Vista**. São Paulo: Globo, 2006.

SAID, E. **Reflections on Exile and Other Essays**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

SAID, E. **Humanismo e Crítica Democrática**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHOBER, R. Adaptation as connection – Transmediality reconsidered. In: BRUHN, J.; GJELSVIK, A.; HANSSEN, E. (Eds.). **Adaptation studies**: new challenges, new directions. London: Bloomsbury Academic, 2013, pp. 89-112. (e-book)

SCOTT, J. Experiência. Tradução de Ana Cecília Adoli Lima. In: SILVA, A. L. (Org.). **Falas de Gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, pp. 21-55.

SEDGWICK, E. K. **Epistemology of the Closet**. Los Angeles: University of California Press, 1990.

SEDGWICK, E. K. Between Men. Introduction. In: LEITCH, V. B. (Ed.) **Norton Anthology of Theory and Criticism**. New York: W. W. Norton and Company, 2010.

SMITH, Z. Love, actually. **The Guardian**, 2003. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2003/nov/01/classics.zadiesmith>. Acesso em: 20 mar. 2017.

SOUZA, J. A. L. **Howards End: O Espaço nas Narrativas Literária e Fílmica**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012. Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

STAM, R. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. **Film Adaptation**. London: Rutgers University Press, 2000, pp. 54-78.

STAPE, J. H. (ed.). **E. M. Forster: Critical Assessments**, Vol. 4. Roberstbridge: Helm Information, 1998.

STEINER, G. Under the greenwood tree. In: GARDNER P. (Ed.). **E. M. Foster**. The Critical Heritage. London: Routledge, 2002, pp. 475-82.

UMA Janela para o Amor [A Room with a View]. Direção: Ivory, J. Intérpretes: Maggie Smith, Helena Bohan-Carter, Daniel Day-Lewis, Judi Dench. Reino Unido, 1986 (117 min).

VIDAL, B. **Heritage Film: Nation, Genre and Representation**. New York: Columbia University Press, 2012.

WATT, I. **A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEEKS, J. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, F. L. **O Corpo Educado**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WILDE, O. **The Picture of Dorian Gray**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

WOOLF, V. **The Common Reader**. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter9.html>. Acesso em: 8 jun. 2017.