

## O fim da nostalgia — o irrepresentável em *period drama*

**Helena Lopes**

*Politécnico do Porto*

**Resumo:** O desencanto do público perante a representação de um crime sexual em *Downton Abbey* enceta uma reflexão sobre os elementos que transgridem o decoro do chamado *period* ou *costume drama* ao sabotarem um pacto de recepção assente na gratificação de um sentimento de nostalgia que se manifesta particularmente em épocas de crise. Caracterizado por um conservadorismo ideológico patente na noção de *heritage*, o género atravessou uma recente modernização mediante a inclusão de temas de género e identidade sexual subsumível no conceito de *post-heritage*, cujos limites e lacunas se procuram identificar.

**Palavras-chave:** Nostalgia, *period drama*, *heritage*, *post-heritage*, fetichismo, classe

**Abstract:** The voiced disenchantment with the representation of a sex crime in *Downton Abbey* triggers a reflection on the elements that breach the decorum of so-called *period* or *costume drama* by undermining audience expectations based on the gratification of a sense of nostalgia that arises particularly in times of crisis. Characterised by an ideological conservatism tackled by the notion of *heritage*, the genre has undergone a recent modernisation through an inclusion of gender and sexual identity issues which gave rise to the idea of *post-heritage*, whose limits and blind spots we seek to identify.

**Keywords:** Nostalgia, *period drama*, *heritage*, *post-heritage*, fetishism, class

Na noite de 6 de Outubro de 2013, uma peripécia inesperada ameaçou extinguir o mundo sanitário, sacarino e nostálgico de *Downton Abbey* (2010): a violação de uma das mais queridas personagens, a criada Anna Bates, interpretada por Joanne Froggratt. Embora a sequência não seja tão explícita como as que encontramos recorrentemente noutros géneros audiovisuais, a representação de um crime sexual em *Downton Abbey* provocou mais de quatrocentas cartas de reclamação por parte dos fãs, deixando a produtora ITV ameaçada por um processo legal e o criador Julian Fellowes acusado de recorrer a violência sexual gratuita para incrementar audiências em declínio, pactuando com uma forma de *sexploitation*. Nas palavras de um crítico do *Washington Post*, “The show had been a guilty pleasure. Now the pleasure is, if not gone altogether, certainly muted” (Haim 2014). Permanece aberto um ainda necessário debate coletivo em torno das consequências ideológicas da representação da violência, nomeadamente sexual, em particular quando é dirigida a mulheres e outras minorias, quer no domínio da cultura de massas – pensemos por exemplo nos videojogos –, face à qual se tem articulado o receio de a ubiquidade e linearidade do *medium* dessensibilizarem o consumidor em relação aos comportamentos representados, encorajando a emulação, quer no contexto de objectos artísticos. Porém, hoje interessa-me sobretudo de que forma o ultraje subjacente à recepção de uma peripécia que traiu tão ostensivamente o horizonte de expectativas de um público pode ajudar-nos a identificar as convenções e limites do chamado *period* ou *costume drama*. Parece-me significativo que a figuração do abuso sexual de um membro de uma classe social vulnerável, prática que sabemos infelizmente comum na época eduardiana, tenha transgredido o pacto de recepção de forma mais escandalosa do que a morte de parto da aristocrata Sybil, tragédia que emula igualmente uma realidade coeva. Ocorrendo no *downstairs* dos criados ao mesmo tempo que uma performance musical decorre no andar de cima, o crime recebe como banda sonora “O mio babbino caro”, uma ária de Puccini emblemática da adaptação Merchant/Ivory de *A Room with a View* (1985), de título sintomaticamente traduzível por “Oh meu querido paizinho”. Esta citação paródica parece explicitar a deliberação de Fellowes em emancipar-se da tradição de *period drama* conhecida por *warm bath*, que Benjamin Poore define como “programs for recessionary, uncertain times where viewers can immerse themselves in the comfort of a familiar, settled community located in the past”

(2015: 72). Até este incidente, o seriado inscrevia-se de forma cumulativa na tradição de drama histórico, iniciada nos anos 80, que Raphael Samuel apelidou de “Thatcherism in period dress” (1996: 290) e que Andrew Higson etiquetou criticamente de *heritage drama* (2003). O *heritage* caracterizar-se-ia por um leque de actores ingleses de treino dramático clássico, pela preponderância diegética das classes aristocráticas e por um fascínio pela propriedade privada filmada em planos de grande escala e ritmo de montagem lento (cf. Hockenhull 2015: 196), de forma a gratificar uma nostalgia colonialista do Império Britânico. Higson considerou este género uma sistemática fetichização do passado anterior à II Grande Guerra com vista à exportação, nomeadamente para o mercado americano. 1945 marcaria assim o fim de um mundo em relação ao qual podemos experienciar nostalgia. Este fetichismo assenta frequentemente na visibilidade plástica e por vezes até na saliência narrativa de práticas e adereços anacrónicos em relação ao tempo de recepção. Como sugere Tom Bragg (2015: 27), a forma como a ficção histórica audiovisual reifica objectos de consumo de época para produzir uma impressão de autenticidade constitui uma tradução intersemiótica da indulgência descritiva do romance histórico. A tangibilidade dos objectos representados como condição de um protocolo de realismo foi celebrenemente historicizada por John Berger, que a radica na pintura a óleo, enfatizando a sua sobrevivência na cultura de massas contemporânea:

What distinguishes oil painting [...] is its special ability to render the tangibility, the texture, the lustre, the solidity of what it depicts. It identifies the real as that which you can put your hands on. [...] Thus painting itself had to be able to demonstrate the desirability of what money could buy. And the visual desirability of what can be bought lies in its tangibility, in how it will reward the touch, the hand, of the owner. (Berger 1972: 88, 90)

Berger reconhece uma enorme continuidade entre várias estéticas cultas e populares desde o Renascimento no que diz respeito à sua optimização dos recursos de um *medium* para incrementar a tangibilidade dos objectos representados. Se na pintura a óleo quinhentista a saliência dos adereços permitia aos retratados ostentarem o seu orgulho na posse de sinais exteriores de riqueza, ao mesmo tempo que consagrava a sua condição de propriedade privada, a publicidade contemporânea empregaria uma

estratégia de reificação semelhante para tornar as mercadorias desejáveis para consumo. Ao mesmo tempo que incrementa o zelo pela propriedade privada, a fetichização da mercadoria no caso de *Downton Abbey* está em dívida para com uma glorificação da posse de artigos de luxo que gratifica o fascínio do público de classe média por um tempo e espaço social que lhe estão materialmente inacessíveis. Outro objecto de fetichismo no *period drama* particularmente patente no desempenho dos actores de *Downton* é os vincados maneirismos de posições sociais extintas. Como observa Giorgio Agamben em “Notes sur le geste” (1991), quando uma classe social se sente ameaçada de extinção, exagera os seus maneirismos. Este esforço inglório de reivindicar o estatuto perdido redonda na expressão e no reconhecimento dessa perda. Agamben analisa este paradoxo na literatura, ressaltando que os *media* audiovisuais são os mais favoráveis à sua representação, na medida em que neles o movimento é particularmente eloquente: “Dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche d se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte. [...] Le cinéma a pour élément le geste et non l'image” (Agamben 1991: 33-34).

A nostalgia do *period drama* é, no fundo, a de um passado que nunca o foi, constituindo um produto marcadamente idealizado de códigos de representação hiperbólicos.

O prazer vicariante e escopofílico proporcionado pela representação fabulada de um cronótopo em que noções conservadoras de propriedade e ordem social eram historicamente indisputadas e desculpabilizadas visa produzir um desejo nostálgico que trai a congruência estrutural destes valores conservadores com o *ethos* do espectador contemporâneo. Explico-me: só é possível activar a nossa saudade de mundo ultrahierarquizado e paternalista anterior a 1927, no caso de *Downton Abbey*, se o espectador contemporâneo continuar apegado a estas noções de estratificação, ainda que já não sejam de contorno aristocrático e feudal. Por outro lado, assegurar esta distância de grau, mas não de natureza, proporciona ao espectador contemporâneo o consolo e a ilusão de se pensar historicamente superior. Como observa Lucy Brown: “for all the delight in watching a program where everyone knows their place, there is a certain satisfaction to be gained from the belief that *we* are better than *them*” (2015: 272). A nostalgia do *period drama* funda-se portanto numa dinâmica de continuidade e

diferença, exigindo distância necessária para inspirar cobiça, mas igualmente uma continuidade que assegure mecanismos de identificação.

A aceitarmos que esta estirpe de nostalgia visa sempre universos sócio-económicos que imaginamos superados – embora não o estejam assim tanto, ou despertariam apenas a curiosidade distanciada com encaramos a alteridade do exótico – , quais serão as condições históricas propícias ao interesse pelo género? Colin McArthur situara a emergência dos vários momentos popularidade do *period drama* em períodos de conturbação e insegurança política no tempo da recepção:

It seems reasonable to suppose that a society going through a period of transition and finding it immensely painful and disorientating will therefore tend to recreate, in some at least of its art, images of more (apparently) settled times, especially times in which the selfimage of the society as a whole was buoyant and optimistic. (1978: 40)

Na esteira de McArthur, Lucy Brown (2015: 272) atribui o sucesso de *Downton Abbey*, transmitido entre 2010 e 2015, à recessão económica produzida pela crise financeira de 2008. Nas palavras de Leggott e Taddeo:

the strictly stratified, ordered world of Downton was a fortuitous tonic for audiences in “austerity” Britain, alive to prominent debates about economic difficulty, social disorder, and stoicism in the face of adversity. (Leggot / Taddeo 2015: xviii)

Estaremos então perante um género iminentemente reaccionário que alimenta o conservadorismo do seu público? É esta a perspectiva de Katherine Byrne, quando sintetiza: “The most severe view of heritage film, then, suggested that they gave a superficial, sanitized, and nostalgic view of a vanished world and *undermined the positive social change that had removed it*” (2015: 178; ênfase meu).

Esta crença generalizada foi disputada por Claire Monk (2001) que, focando-se em *period drama* dos anos 90 até aos nossos dias, propõe o conceito de *post-heritage drama*. Monk defende que o género tem inserido preocupações anacrónicas com identidade sexual e género que activam mecanismos de identificação junto de públicos contemporâneos. Em *Downton*, há um criado *gay* que vive a sua sexualidade dentro dos repressivos limites da sua época, chegando a sujeitar-se a tratamentos dolorosos. Na

medida em que inspira debate em torno de questões fraturantes, *Downton* aparenta operar um certo revisionismo da noção clássica de *heritage*. Como o próprio Andrew Higson admite, “Nostalgia [...] does not necessarily speak from the point of view of right-wing conservatism. It [...] can also be used to comment on the inadequacies of the present from a more radical perspective” (1996: 238; ênfase meu).

A emancipada aristocrata Mary Crawley, que chega a ocupar-se dos negócios de família, pode ser encarada como o protótipo de uma mulher moderna. Mas o seu aventureirismo romântico, oferecendo embora matéria diegética para bastantes facécias, subsume-se na busca de um *Mr. Right* austeniano com quem possa celebrar um casamento monógamo que tenha como teleologia a transmissão de propriedade. Mais transgressivos seriam os percursos das suas irmãs Sybil, que casa fora da sua classe, ou Edith, que obtém um cargo de chefia no jornalismo. O protagonismo da glamorosa Mary no seriado e o favoritismo do público pela personagem de Michelle Dockery sugerem a ambivalência criticada por Leggott e Taddeo na representação da mulher no *period drama*: os espetadores preferem as personagens femininas que adquirem progressivamente alguma independência sem chegar a rivalizar com os homens, desde que retenham uma retrógrada graça e elegância de aspeto e maneirismos (cf. Leggott/Taddeo 2015: xviii). Não será por acidente que a professora trabalhista que se imiscui em *Downton* seja caracterizada pela boçalidade de maneiras sociais e perfídia moral, e os esforços da aprendiz de cozinha Daisy para se instruir com ela no domínio da formação contínua envoltos em registo cómico. No entender de Andrea Wright, mesmo as produções mais recentes de *period drama* “fail to offer consistently progressive roles for women and reiterate rigid class structures. Female roles are often compromised and even trivialized, thus indicating an ambivalent attitude toward female empowerment” (2015: 243).

Existe portanto em *Downton* uma incorporação de questões de género e identidade sexual suficientemente anacrónica para galvanizar a atenção de públicos contemporâneos, mas será o seu tratamento diegético particularmente progressista? Por seu turno, a diversidade étnica, em que vários objectos de *post-heritage* têm vindo a investir, encontra-se sub-representada no universo *wasp* de *Downton*. No que diz respeito a classe, factor em relação ao qual o *post-heritage* não reclama particular

inovação, há pouco mais do que a dolorosa mobilidade social do motorista Branson que casa com uma das filhas dos aristocratas Crawley, acabando, por um lado, mal assimilado pela família aristocrática, e, por outro, desencorajado de concretizar as suas utopias políticas revolucionárias na Irlanda. Que lhe sirva de lição. Peripécias episódicas de casamentos interclassistas servem apenas para fortalecer a lógica de colaboracionismo de classe que preside a *Downton Abbey* garantindo a felicidade absolutamente codependente do *upstairs* e *downstairs* da mansão Crawley, visto que todas as arduidades da criadagem acabam por ser solucionadas pelos recursos e benevolência dos aristocratas, em particular – pasme-se – pelo patriarca. Não obstante uma cosmética proto-modernização a nível de questões de género e orientação sexual que são bem recebidas porquanto preenchem a agenda política do nosso presente, o verdadeiro fim do mundo encantado do *period drama* seria a exploração historicista ou presentista das dinâmicas evolucionistas de classe que guiaram o processo histórico que nos traz ao presente democrático da recepção destas ficções. Os poucos *period drama* que se atrevem a dar protagonismo às classes trabalhadoras como *The Mill* (2013), fazem-no, geralmente, a expensas da sua popularidade junto do grande público. A fórmula de sucesso exige, então, que um tópico tão frutífero no âmbito da ficção histórica como a revolução de classes seja relegado para pano de fundo enquanto elemento de cor local ou escamoteado através da assimilação pacífica e faseada de indivíduos excepcionais que conquistam mobilidade social em virtude do seu mérito privado, nomeadamente na série *Mr. Selfridge* (2013). O retorno dos reprimidos por sistemas de classe constitui um tabu maior para o *period drama* convencional do que a representação de violência interpessoal que chocou os espetadores de *Downton Abbey*.

Numa sequência da mini-série *Parade's End* (2012), de Susanna White, uma adaptação dos romances de Ford Madox Ford por Tom Stoppard, uma família de classe privilegiada vê o fim do mundo anunciado numa proposta trabalhista do início do séc. XX para a criação de um serviço de saúde público para as classes trabalhadoras. O facto de os próprios representantes legais dos criados, a *Association of Domestic Servants*, se oporem ao serviço público, preferindo que os empregadores se encarreguem desse cuidado, também é remanescente da codependência observada em *Downton Abbey*. Esta sequência parece-me exemplar de um conservadorismo social que é relativamente

endógeno ao género do *period drama*, na medida em que permeia não só produtos de consumo de massas como *Downton Abbey* mas também, e neste caso de forma auto-consciente e auto-reflexiva, objectos mais narrativa e esteticamente sofisticados como *Parade's End*, que se inserem no que Robin Nelson (2007) catalogou de *high-end drama*.

A sub-representação e o conservadorismo da abordagem de assuntos de classe durante a modernização do *period drama* em relação a outros conceitos nómadas como género, identidade sexual e etnia talvez não seja surpreendente se considerarmos que o tópico tem sido igualmente relegado para os bastidores da nossa ágora política e até agenda académica. Os limites e as lacunas do *period drama* podem ser interpretados como espelhando a nossa própria dificuldade em lidar com certos tópicos no presente. Continuariam então pertinentes as reservas de Robert Hewison em relação à indústria do *heritage*, que lhe parece sintomática de uma Grã-Bretanha incapaz de encarar o futuro porquanto obcecada com o passado: “if the only new thing we have to offer is an improved version of the past, then today can only be inferior to yesterday. *Hypnotised by images of the past, we risk losing all capacity for creative change*” (Hewison 1987: 10; ênfase meu).

Permanecendo espartilhado por códigos de decoro atávicos cuja transgressão suscita, como procurei exemplificar, acesa polémica, o fracasso demonstrado pelo *post-heritage* em efectivamente modernizar-se assinala o impasse de um momento histórico em que as velhas ferramentas estéticas deixaram de ser operativas para representar uma realidade em transformação. Tendo embora passado a somatizar diversas ansiedades em relação ao presente, a indústria da nostalgia que floresce, como vimos, de épocas de crise, parece-me continuar a caracterizar-se por uma incapacidade de representar o progresso ou projetar utopias, o que reflecte o sentimento de impotência do seu público perante o futuro.



## Bibliografia

Agamben, Giorgio (1991), "Notes sur le geste", *Trafic*, 1, P.O.L., 31-36.

Berger, John (1972), *Ways of Seeing*, Londres, Penguin.

Bragg, Tom (2015), "History's drama: narrative space in 'Golden Age' British television drama" in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 23-36.

Brown, Lucy (2015), "Homosexual lives: representation and reinterpretation in *Upstairs, Downstairs* and *Downton Abbey*" in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 263-274.

Byrne, Katherine (2015), "New developments in Heritage: the recent dark side of *Downton 'downer' Abbey*" in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 177-190.

Haim, Joe (2014), "*Downton Abbey* recap: an unthinkable act changes the tenor of the show," *Washington Post*, 12 January 2014, <[www.washingtonpost.com](http://www.washingtonpost.com)> (10/10/2017).

Higson, Andrew (2003), *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*, Oxford, Oxford University Press.

Higson, Andrew (1996), "The Heritage film and British cinema" in AA.VV., *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, Londres, Cassell, 232-248.

Hewison, Robert (1987), *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Londres, Methuen Publishing.

Hockenhull, Stella (2015), "Experimentation and Post-heritage in contemporary TV drama: *Parade's End*", in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 191-204.

Leggott, James / Taddeo, Julie Anne (2015), "Introduction" in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, xvi-xxx.

McArthur, Colin (1978), *Television and History*, Londres, British Film Institute.

Monk, Claire (2001), "Sexuality and Heritage", *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*, Londres, British Film Institute.

Nelson, Robin (2007), *State of Play: Contemporary "High End" TV Drama*, Manchester, Manchester University Press.

Poore, Benjamin (2015), "Never-ending stories? *The Paradise* and the period drama series", in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 67-78.

Samuel, Raphael (1996), *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture*, Londres, Verso.

Wright, Andrea (2015), "This wonderful commercial machine: gender, class, and the pleasures and spectacle of shopping in *The Paradise* and *Mr.Selfridge*" in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 235-248.

**Helena Lopes** é professora no Politécnico do Porto, foi bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e membro da equipa organizadora de tertúlias "O que Arde Cura". Publicou artigos em periódicos como *As Artes entre as Letras* ou o *Jornal das Letras, Artes e Ideias* e ensaios em antologias, nomeadamente *Jovens Ensaístas Lêem Jovens Poetas* (2008) e *Relational Designs in Literature and the Arts* (2012), editado pela Rodopi. Colaborou ainda em *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI* (2009) e apresentou mais de uma dezena de poetas portugueses contemporâneos em diversos eventos culturais.