

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

BEATRIZ CRISTINA GODOY

EM NOME DO PAI: OUTREMIZAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO EM *AMONGST*
WOMEN – ROMANCE E MINISSÉRIE

MARINGÁ – PR

2013

BEATRIZ CRISTINA GODOY

EM NOME DO PAI: OUTREMIZAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO EM *AMONGST
WOMEN* – ROMANCE E MINISSÉRIE

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Helena Gomes Wielewicki

MARINGÁ

2013

AGRADECIMENTOS

A Deus por todos os privilégios que me cercam;

Aos meus pais por sua constância, fortaleza e sabedoria;

As minhas irmãs, Ana e Lê, que carregam dentro de si os outros dois terços da minha alma;

A Isabella: amor infinito;

As amigas-irmãs, Celinha, Dani, Eliz e Val pelo ombro amigo, as palavra de conforto e a presença inabalável;

A Vera, pela paciência infinita e por acreditar no projeto, muitas vezes por nós duas;

A Liliam e Alba, pela amizade inesperada e apoio incalculável;

As primas Mari e Ste, pelo encorajamento e compreensão;

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM, em especial, ao Adelino, sempre presente e atento.

RESUMO

Tamanho foi o impacto causado pelas empreitadas coloniais nos territórios colonizados que, mesmo décadas após a retirada do colonizador, ainda é possível identificar as consequências desse processo. Algumas dessas consequências encontram-se representadas no romance *Amongst Women* (1990) de John McGahern, analisado neste trabalho com base nas teorias pós-coloniais. A partir dos conceitos de outremização e descolonização busca-se analisar de que maneira os indivíduos colonizados oriundos da situação colonial procuram adaptar-se a sociedade pós-colonial e a impossibilidade de se extirpar por completo os resquícios sociais, econômicos, políticos e culturais deixados pelo colonizador. Os principais teóricos a quem se recorreu para essa análise foram Memmi, Fanon e Spivak. Posteriormente, analisa-se a minissérie homônima - produzida pela BBC Northern Ireland e RTÉ - a partir das teorias de adaptação e narrativa televisiva, cujos principais textos utilizados são de Hutcheon, Brady e Thompson. A análise da minissérie foca-se na recorrência das características apontadas no romance e de que maneira a transmutação de mídias acarreta uma acomodação de conteúdos.

Palavras-chave: Literatura pós-colonial, outremização, descolonização, adaptação.

ABSTRACT

Such was the impact caused on the colonized territories by the colonial expansion that even decades after the withdrawal of the colonizer it is still possible to identify the remaining consequences of this process. Some of these consequences are represented in John McGahern's novel *Amongst Women* (1990), which is the text being analyzed in the present work making use of post-colonial theories. Relying on the concepts of othering and decolonization it considered the way in which the colonized individuals arising from the colonial situation struggle to adapt to a post-colonial society and also the impossibility of completely extirpating the social, political, economic and cultural remains left behind by the colonizer. The theorists whose work supported this analysis are Memmi, Fanon and Spivak. Following, the homonymous miniseries - produced by the BBC Northern Ireland and RTE - was analyzed according to the adaptation and television narrative theories; the main texts here are those of theorists Hutcheon, Brady and Thompson. The analysis of the miniseries focus on the reoccurring characteristics pinpointed in the novel and in which ways the transmutation of media generated a refitting of content.

Key-words: Post-colonial Literature, othering, decolonization, adaptation.

1. INTRODUÇÃO	2
1.1 Problematização e Justificativa	4
1.2 O legado de John McGahern	6
1.3 O pós-colonialismo	9
1.3.1 Literatura pós-colonial	14
2. TEORIA DE OUTREMIZAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO	17
2.1 Outro/outro	17
2.2 Outremização	18
2.2.1 O Colonizador	20
2.2.2 O Colonizado	23
2.3 A descolonização	29
2.4 A descolonização de Fanon	33
2.4.1 Colonizador X Colonizado	36
3. OUTREMIZAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO EM <i>AMONGST WOMEN</i> – O ROMANCE	40
3.1 Um breve resumo da obra	41
3.2 Aspectos gerais da obra	43
3.3 A outremização no romance	45
3.3 A descolonização no romance	60
4. TEORIA DE ADAPTAÇÃO E TELEVISÃO	75
4.1 Adaptações são adaptações	75
4.2 Características da narrativa televisiva	79
4.3 Adaptando romances para a televisão	83
5. OUTREMIZAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO EM <i>AMONGST WOMEN</i> - A MINISSÉRIE	86
5.1 Aspectos gerais da obra e momento histórico	86
5.2 Tema central e enredos paralelos	88
5.3 Outremização e descolonização na minissérie	97
6. CONCLUSÃO	106
7. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	112

INTRODUÇÃO

Desde o início da história da humanidade, os indivíduos sempre tiveram uma relação conflituosa em sua busca pelo poder. Nossa história é contada e datada através de guerras mundiais, locais, civis ou tribais. Seja na luta por territórios, riquezas ou títulos, os mais fortes sempre tentaram, e não raramente, conseguiram impor-se sobre os mais fracos.

O colonialismo é uma forma de conquista territorial e dominação política e cultural imposta por países dominantes europeus nos últimos 400 anos. Ao contrário dos antigos conquistadores que invadiam terras próximas para a ampliação territorial de seus impérios, o objetivo desse colonizador, segundo Said (2007), foi o estabelecimento de colônias em territórios distantes. Em um mundo onde a distância entre os países se torna cada vez menor graças ao advento do transporte aéreo e o constante desenvolvimento dos meios de comunicação, é possível não só explorar, como também se apropriar das riquezas materiais dos territórios invadidos.

Ao apoderar-se das terras, os colonizadores reproduziam nas colônias seus costumes, sua língua e sua cultura, renegando tudo o que era local. Os colonizados eram considerados pessoas inferiores assim como sua língua e costumes, gerando o termo que Spivak (1985) chama de ‘outremização’, ou seja, a maneira pela qual o ‘outro’ é criado através do discurso e de que maneira o discurso imperial foi usado na criação de sujeitos coloniais.

A literatura pós-colonial surge inserida neste contexto e vai dividir-se em três momentos distintos, de acordo com Bonnici (2009b): “(1) textos literários produzidos por representantes do poder colonial, (2) textos literários produzidos por nativos, mas sob supervisão colonial e (3) textos literários escritos por nativos a partir de certo grau de diferenciação dos padrões da metrópole, até sua ruptura total” (BONNICI, 2009b p.266). Tornou-se impossível nos dias atuais negar não somente a existência, como também a relevância histórica da literatura pós-colonial advinda de inúmeros países que se viram, em algum momento histórico, subjugados pelo poder dos colonizadores. O conceito de literatura pós-colonial pode ser definido, segundo Bonnici (2000) “como toda a produção literária dos povos colonizados pelas potências européias entre os séculos XV e XX” (BONNICI, 2000, p.10).

A teoria pós-colonial surge como uma ferramenta para a compreensão desse contexto não somente literário, mas também social, econômico e político. Para Ashcroft:

a teoria pós-colonial envolve discussões sobre experiências diversas: migração, escravidão, supressão, resistência, representação, diferença, raça, sexo, lugar e respostas ao discurso mestre influente da Europa imperial como, história, filosofia e linguística e as experiências fundamentais de fala e escrita pelas quais elas surgiram¹ (ASHCROFT et. al, 1995, p.2)

Tal teoria auxilia não somente a leitura da literatura produzida nessas colônias, mas ainda um maior entendimento das relações entre os indivíduos colonizador/colonizado e a sociedade sociocultural econômica em que estão inseridos. Mesmo se levarmos em conta a distância geográfica e a diferença linguística, existem características comuns nesse contexto a irlandeses e brasileiros. Primeiramente, ambos os povos atravessaram séculos de colonização. Se por um lado os brasileiros independentes, livres do colonizador, não conseguiam ver-se mais no índio de 1500, também os irlandeses do século XX não se reconheciam mais no membro de um clã desfeito há oitocentos anos. Brasil e Irlanda parecem ainda relutantes quanto à profunda reverberação do espírito pós-colonial em sua produção literária. Poucas obras são analisadas sob a ótica da teoria pós-colonialista, teoria esta capaz de trazer à tona e ajudar-nos a compreender as raízes de nossa multiculturalidade.

Diante dessa realidade, o presente trabalho tem por objetivo principal analisar, à luz da teoria pós-colonial, as características do processo de descolonização e as formas de outremização presentes no romance *Amongst Women*, de John McGahern, e na homônima produzida pela *BBC Northern Ireland* em parceria com a RTÉ.

A análise do romance apoia-se na teoria pós-colonial, que se consagrou a partir de publicações de Edward Said (1987), Homi Bhabha (1990) e Gayatri Spivak (1990), para explorar o relacionamento entre a personagem principal, Michael Moran, sua esposa e filhos e demais membros da comunidade. Este trabalho se propõe a trabalhar com dois conceitos específicos dentro do viés pós-colonialista: a descolonização e a outremização. O conceito de descolonização baseia-se primeiramente nos estudos do antilhano Frantz Fanon (1961) enquanto o de outremização norteia-se nos escritos de Albert Memmi (1977).

Em um segundo momento, pretende-se analisar a adaptação televisiva do romance realizada em 1998. A análise da minissérie pretende investigar se as

¹ [post-colonial theory involves discussion about experience of various kinds: migration, slavery, suppression, resistance, representation, difference, race, gender, place and responses to the influential master discourses of imperial Europe such as history, philosophy and linguistics, and the fundamental experiences of speaking and writing by which all these come into being]

características dos processos de descolonização e outremização estão também presentes na adaptação e, caso estejam, de que maneira foram traduzidas para essa nova mídia. Para auxiliar a análise da transposição da obra para o meio televisivo foram utilizados os estudos sobre adaptação de Linda Hutcheon (2011) e os escritos sobre narrativa televisiva de Kristin Thompson (2003) e Ben Brady (1994). Um dos objetivos ao se analisar esta adaptação é verificar como a reescritura incorpora o momento social que a Irlanda atravessa à época de sua realização, momento social esse tão distinto daquele no qual o romance foi escrito.

1.1 Problematização e Justificativa

Sob o domínio da Inglaterra desde o século XVI, a Irlanda ainda hoje é um país dividido entre o território independente do sul e a área ocupada do norte. Assim como as demais colônias, a Irlanda não se desvencilhou pacificamente do poder do império (ASHCROFT et.al, 1994). Foram necessários anos de luta política e armada até a conquista da independência em 1922. Durante o período de ocupação, os irlandeses foram proibidos de usar sua língua materna, o gaélico, de praticar sua religião, o catolicismo, e até mesmo de praticar esportes nacionais, como o futebol gaélico e o *hurling*. Enquanto os ingleses se apropriavam das terras e erguiam castelos, os verdadeiros donos das terras eram despejados, passavam fome e viviam em cabanas que compartilhavam com os animais.

Durante o século XVII, os irlandeses se rebelaram e reconquistaram o poder, fato que durou pouco tempo, visto que, em seguida, os ingleses desbancaram o poder local e confiscaram as terras dos fazendeiros católicos e as doaram aos colonizadores protestantes. A partir do século XVIII, esses colonizadores já tinham a Irlanda como pátria. No início do século XX, foram criadas as ‘Escolas Nacionais’, responsáveis por ensinar inglês, que passou a ser a nova língua materna dos irlandeses, em detrimento do gaélico. Foi também nesse período que alguns artistas de renome, como W.B. Yeats e Lady Gregory, criaram o movimento de recuperação da cultura irlandesa (*Irish Literacy Revival*) que culminou com a construção do Abbey Theatre, um teatro que nos anos seguintes sediaria montagens das peças de George Bernard Shaw.

John McGahern, autor da obra *Amongst Women*, analisada nessa dissertação, vem de uma longa tradição de escritores irlandeses. Ele é conterrâneo de James Joyce, Oscar Wilde e Samuel Beckett e contemporâneo de Colm Tóibin, Frank McCourt, Sebastian Barry e Roddy Doyle, autores que também abordam a questão do pós-

colonialismo em seus trabalhos literários. Temas como imigração, luta armada e a perda da identidade são frequentes nas obras destes artistas. O romance *Amongst Women*, de John McGahern, faz parte dessa leva de obras que revisitam o passado para rever sua história e tentar lançar uma nova luz às consequências futuras.

A obra *Amongst Women* (1990) tem como tema central a complexa relação entre pai, esposa e filhos em uma sociedade pós-colonial. O pai, ex-militante nacionalista, tem dificuldade para se adaptar à nova realidade e acaba por repetir em casa os padrões de comportamento do período colonial, instaurando um ambiente de constante conflito e opressão. A teoria pós-colonial aplicada a esta obra oferece uma possibilidade de leitura e compreensão das relações entre esses indivíduos, em especial da figura paterna e sua conflituosa tentativa de adaptação e redefinição de seu lugar no mundo. Para Bhabha (1998):

se a ordem do historicismo ocidental é perturbada pelo estado colonial de emergência, mais profundamente perturbada é a representação social e psíquica do sujeito humano. Isso porque a própria natureza da humanidade se aliena na condição colonial e a partir daquela "declividade nua" ela emerge, não como uma afirmação da vontade nem como evocação da liberdade, mas como uma indagação enigmática (BHABHA, 1998 p. 70)

Esse trabalho justifica-se porque a análise do romance *Amongst Women* (1990) nos permite levantar questões sobre as consequências duradouras do processo de colonização e descolonização, da luta dos indivíduos para se adaptarem a um mundo que já não reconhecem como seu e a ambiguidade das relações entre esses indivíduos que lutaram para conquistar o futuro e vivem agora presos ao passado. Oferece ainda a oportunidade de investigar como a personagem principal exerce sobre sua família a mesma tirania e excessos a que o império subjugou seu país.

Em pesquisa ao Banco de Dados da CAPES não foi possível encontrar nenhum trabalho realizado no Brasil, em nível de mestrado ou doutorado, relacionado ao autor, obra ou minissérie analisados nesse trabalho. O presente trabalho se insere na linha de pesquisa em Literatura e construção de identidades do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. Faz parte também do Projeto de Pesquisa "Multimodalidade e letramento literário: produção, circulação e recepção de textos literários na contemporaneidade" da Universidade Estadual de Maringá, coordenado pela professora doutora Vera Helena Gomes Wielewicki.

1.2 O legado de John McGahern

John McGahern, nascido a 12 de Novembro de 1934, foi o primeiro dos sete filhos de Susan e Francis McGahern, uma professora extremamente religiosa e um sargento da Garda – a polícia nacional irlandesa. Uma vez que o trabalho obrigava seus pais a morarem separados, McGahern passou a maior parte de sua infância junto da mãe, no interior do noroeste da República da Irlanda. Entretanto, a morte de sua mãe o obrigou a ir morar com o pai, um homem violento e temperamental que transformou sua vida em uma sucessão de abusos e dissabores. Em 1955, McGahern passou a lecionar na St. John the Baptist's National School, conseguindo finalmente escapar da tirania do pai.

Sua primeira publicação foi um texto, extraído de um romance ainda inédito, chamado *The End and the Beggining of Love*, publicado na revista literária londrina *X: A Literary Magazine*, em 1961. No ano seguinte McGahern recebeu o AE Memorial Award por excertos do romance *The Barracks*, até então também inédito, que foi posteriormente publicado em 1963 pela Faber de Londres. Seu segundo romance *The Dark*, de 1965, foi censurado pelas autoridades com base nas leis de censura existentes na época, e levaram o autor a perder seu emprego de professor e a decidir abandonar o país. Durante uma década McGahern morou em diversos países da Europa e nos Estados Unidos retornando à República da Irlanda em 1974 e fixando-se no condado de Leitrim, perto de onde havia vivido com a mãe na infância.

A obra completa do autor consiste de seis romances, três livros de contos, uma peça teatral e uma autobiografia, a qual os críticos consideraram imperativa para uma melhor compreensão do conjunto da obra de McGahern. Apesar da controvérsia gerada em torno de *The Dark*, o autor teve uma carreira de muito sucesso e ganhou diversos prêmios, entre eles o *Irish American Foundation Award*. Ele foi ainda agraciado com diversos doutorados honorários de universidade europeias e americanas e nomeado *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* pelo governo francês em 1989. Seu romance *Amongst Women* foi indicado ao *British Booker Prize* em 1990 e ganhou o *Irish Times/ Aer Lingus Award* no mesmo ano. Ainda em vida, o escritor foi também membro da Academia Irlandesa de Letras e da *Royal Society of Literature*. John McGahern morreu em 2006, aos 72 anos.

A recepção crítica da obra de McGahern foi constantemente positiva ao longo de sua carreira, apesar da censura na época de *The Dark*, ele se tornou não apenas um autor respeitado, mas para muitos críticos, um dos grandes escritores irlandeses do século

XX, ou ainda “o principal romancista da segunda metade do século vinte²”, na opinião de Riana O’Dwyer (MALCOLM, 2007, p.3). Suas obras são recorrentemente analisadas por sua capacidade de representação fiel da sociedade e do modo de viver irlandês e suas influências mais apontadas são Joyce e Proust, ainda que para Sampson (apud MALCOLM, 2007, p.4) exista em sua obra ecos de W. B. Yeats, James Joyce, e Samuel Beckett, assim como de Gustave Flaubert, Anton Chekhov e Marcel Proust. Seu estilo sofre a influência de Joyce na maneira com que consegue dar vida e forma a seus personagens através de seus pensamentos e parece conhecer intimamente o interior irlandês, assim como Joyce a Dublin. Já os vestígios de Proust transparecem na sua paixão pela memória e o tempo, o que o permite explorar a essência das situações.

Respeitado também fora de seu país de origem, McGahern continua sendo especialmente importante na França, onde sua obra foi extensamente traduzida e os estudos de seus escritos estão entre os melhores do mundo. Infelizmente, suas obras são ainda inéditas no Brasil e não existem dissertações ou teses escritas sobre o autor ou sua obra.

Uma característica sobre a qual os críticos são taxativos é a necessidade de se enxergar o conjunto da obra de McGahern como um trabalho coeso e interligado, o que é visto de maneira negativa por alguns críticos que acreditam que não existe desenvolvimento temático ou estilístico na escrita do autor. Não obstante, outros insistem que essa coesão é positiva e permite que as obras se encaixem e se completem formando um todo que possui valor diferente, mas não maior, que o das partes. Para esses críticos, a obra do escritor se torna tão abrangente que permite que as personagens evoluam para entre histórias, e as localidades revisitadas nunca ficam inertes, elas também sofrem a ação do tempo e impõe tais mudanças a seus habitantes.

Também alguns críticos veem o foco no indivíduo em detrimento do social, enquanto outros acreditam que sua obra, apesar de local e individual, consegue extrapolar o universo das personagens e se tornar a histórias de todos os indivíduos, uma vez que o autor explora como as pessoas lidam com as situações como submissão e desilusão, sentimentos comuns a todos os seres.

Outro ponto que levanta discussões bastante acaloradas entre os críticos é a característica regional de suas histórias. Classificado por muitos como um autor paroquial, John McGahern é sem dúvida um autor irlandês cujo foco é a Irlanda.

² [the premier Irish novelist of the second half of the twentieth century]

Entretanto, muito também foi dito sobre sua habilidade de transformar o local em universal. Mas a questão da representação não parece se restringir às obras deste autor. Segundo Garratt (2005), a literatura irlandesa há mais de um século vem enfrentando a questão de quão próxima a arte revela a experiência da sociedade irlandesa. Já Brannigan (2005) acredita que existe uma qualidade universal em suas obras, uma vez que “o foco de McGahern sempre foi no ‘mundo todo’ encapsulado nos momentos e localidades específicas³”. E Branningan não está sozinho nesta afirmação, Claude Fierobe, ao analisar *The Barracks* e *Amongst Women*, corrobora que “estes são dois livros sobre solidão, sobre desilusão que são sentimentos ao mesmo tempo pessoais e nacionais⁴” (MALCOLM, 2007, p.7).

Muitos temas são recorrentes na obra do autor, e todos remetem diretamente a sua biografia. A infância feliz ao lado da mãe no condado de Leitrim e a sua perda ainda tão jovem nos revelam que sua escrita é uma eterna busca por alguém que se perdeu. Apesar do próprio McGahern ter declarado sua desconfiança e desgosto pela ficção autobiográfica (MALCOLM, 2007, p.3), após a publicação de suas memórias, os críticos consideram impossível não estabelecer uma ligação entre sua vida e sua obra. Um exemplo fornecido por Malcolm é que “críticos como James White leram a ficção de McGahern como o crescimento de uma biografia particular em um contexto social e cultural específico⁵” (MALCOLM, 2007, p.9).

Um outro ponto levantado pela maioria dos críticos é o pessimismo da obra de McGahern, um pessimismo que para alguns críticos se revela nos temas centrais de “desilusão, perda da fé, completa alienação, um senso de futilidade, perda, transiência, dor e morte – esses são os temas centrais de McGahern⁶”, mas é o próprio Malcolm quem consegue enxergar alguma esperança, especialmente nos trabalhos tardios aonde é possível encontrar “momentos de iluminação e esperança na escuridão⁷” (MALCOLM, 2007, p.8)

³ [McGahern’s focus has always been on the ‘whole world’ encompassed in particular moments and localities]

⁴ [These are two books about solitude, about disillusion that is at the same time personal and national]

⁵ [critics such as James White have read McGahern’s fiction as an outgrowth of a particular biography in a particular social and cultural context]

⁶ [disillusionment, broken faith, utter alienation, a sense of futility, loss, transience, pain and death – these are McGahern’s central themes]

⁷ [moments of illumination and hope within that darkness]

1.3 O pós-colonialismo

Os estudos pós-coloniais surgiram a partir do desenvolvimento dos Estudos Culturais, especialmente dentro do Centro para Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham fundado, em 1964, por Richard Hoggart. Oriundo da nova disciplina – e de uma nova maneira de se tentar compreender o mundo e o indivíduo - o pós-colonialismo ainda padece de um problema de auto definição; o termo, utilizado inicialmente para se designar o período histórico atravessado por determinadas nações, foi emprestado por alguns círculos literários nos anos 60 e acabou ganhando visibilidade mundial. O termo se expandiu a ponto de, na atualidade, o seu aspecto mais marcante girar em torno da dificuldade de se defini-lo e restringi-lo. Diversos críticos problematizam o fato de “pós-colonial” ter se tornado um termo tão abrangente e seu uso teria se tornado indiscriminado. Um exemplo é Vilashini Cooppan, professor de Literatura da Universidade da Califórnia que coloca: “os estudo pós-coloniais estão em vias de se tornar toda e qualquer coisa⁸” (HOOPER e GRAHAM, 2002, p.11).

Faz-se então necessário estipular quais aspectos do termo “pós-colonialismo” serão abordado no presente trabalho e é Boaventura de Sousa Santos (2003) quem melhor define os conceitos pertinentes a esta análise. Para o autor, o termo pode ser empregado em dois sentidos: historicamente, referindo-se ao período posterior à independência das colônias e ainda “a de um conjunto de práticas e discursos que desconstroem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (SANTOS, 2003, p.26).

Historicamente, o termo será utilizado para descrever o período histórico que começou em meados dos anos 30, no período entre guerras, quando mais de três quartos dos territórios da Terra já haviam passado ou ainda passavam por algum tipo de experiência colonizadora. Ania Loomba (2000) ressalva que, ainda que esses países se encontrassem em diversos estágios de colonização, todas essas nações já partilhavam de uma experiência comum que modificou o processo histórico, e com ele a cultura desses povos, para sempre. Outro aspecto histórico relevante levantado por Loomba é o fato de que apesar da colonização não ser uma empreitada nova na história da humanidade, uma vez que, muito antes do século XIX, romanos, incas, mongóis e astecas já haviam invadido terras estrangeiras pelos mais variados motivos: anexar territórios, buscar riquezas, etc. “Entretanto esses novos viajantes europeus introduziram novos e

⁸ [post-colonial studies is on the verge of becoming every damn thing]

diferentes tipos de práticas coloniais que alteraram todo o globo de maneira que os outros colonialismos não fizeram⁹” (LOOMBA, 2000, p.3).

É preciso considerar que esses *novos* indivíduos também viviam, ao longo do século XIX, uma nova realidade capitalista moldada pela revolução industrial, e foram impulsionados pelos avanços científicos e tecnológicos a conquistar e tomar para si não somente novas terras, mas também novos “mercados”. Sendo assim, esse segundo movimento expansionista viu surgir “um sistema, em nível planetário, de dominação política, de exploração econômica e de sujeição cultural: o colonialismo” (LINHARES, 1983, p.35). Loomba (2000) acredita que mais do que um movimento de anexação territorial, as colônias europeias devem ser vistas como empreendimentos comerciais. Cada nova conquista era estudada e planejada de maneira que a nova colônia contribuísse para o aumento dos lucros da metrópole, fosse usando as terras para plantar, explorando as matérias-primas e, caso nada disso fosse viável, comercializando seus nativos e vendo-os como escravos. De certa maneira que cada colônia se tornou uma filial da grande indústria colonizadora.

Para justificar essa violência, os colonizadores se valiam de um discurso altruísta de cooperação entre os povos, no qual a verdadeira intenção não passaria da tentativa de levar para os povos menos desenvolvidos as maravilhas e as benesses dos avanços científicos e tecnológicos, e se isso acaba por gerar algum tipo de lucro, que mal haveria. Então, afirma Linhares (1983), não haveria dominação, mas uma realidade onde colonizador e colonizado conviviam pacificamente, trocando conhecimento e histórias, a presença estrangeira justificava-se no aproveitamento bilateral, uma realidade sobre a qual o colonizado nunca era convidado a opinar.

A relutância que muitos historiadores demonstram em encaixar a Irlanda nesse contexto pós-colonial parece advir da longa e conturbada história da dominação inglesa na Ilha Esmeralda. Os ingleses desembarcaram pela primeira vez na Irlanda, no século XII, a convite de um dos reis locais, o rei de Leinster, que necessitava de reforços para sobrepor-se aos demais reis locais. O primeiro movimento de colonização, nas condições associadas ao colonialismo europeu, se daria somente no século XVI quando Henrique VIII se proclama rei da Irlanda e parte ofensivamente para converter os católicos em protestantes, travestindo a luta por terras de guerra religiosa. Desencadeou-se então uma luta que duraria quatro séculos de revoltas, guerras e opressão religiosa e

⁹ [these newer European travels ushered in new and different kinds of colonial practices which altered the whole globe in a way that these other colonialisms did not]

política que culminaria na Guerra da Independência em 1922. Essa segunda investida inglesa se assemelhava mais ao processo colonizador empregado em outras colônias, e ainda assim não seria a última tentativa inglesa de “pacificar” seus vizinhos.

Entretanto, o fato da colonização da Irlanda diferir em alguns aspectos das demais colonizações não parece oferecer um problema para a maioria dos teóricos. É Hall quem nos assegura que “o termo pós-colonial não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural” (HALL, 2003, p.102). Tão variado quando as terras e culturas dos povos colonizados foram as formas de relacionamento humano, político e comercial que se caracterizaram pela colonização europeia. Esses diferentes tipos de colonialismo afetaram as nações de formas diferentes, criaram experiências distintas e trouxeram consequências diversas, ainda assim, “amarraram os habitantes originais aos recém-chegados no relacionamento mais complexo e traumático da história humana¹⁰” (LOOMBA, 2000, p.2).

E é justamente do lado humano, da maneira com que as colonizações afetaram os indivíduos e não somente como um projeto histórico-político, mas sim dessa empreitada humana executada por seres humanos contra outros seres humanos é que surge a aplicação do pós-colonialismo como teoria crítica. A crítica pós-colonial surge em uma época em que muitos dos conceitos que até então regiam a vida humana como o humanismo, os binarismos estão sendo colocados em xeque. Nesse sentido, Dirlik sugere que “o pós-colonial representa uma resposta a uma necessidade genuína, uma necessidade de superar a crise de compreensão produzida pela incapacidade das velhas categorias de explicar o mundo” (DIRLIK apud HALL, 2003, p.116).

A utilização do termo para definir interações culturais surgiu primeiramente, segundo Ashcroft (2002), na década de 60 com a politização das discussões nos círculos literários do Commonwealth. E apesar da dificuldade de pontuar o surgimento da crítica pós-colonial, alguns críticos atribuem sua disseminação a publicações como *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures* (1989), de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin e *White Mythologies: writing history and the West* (1990), de Robert Young. No primeiro, os autores chegam a vários princípios e questões que fundamentam o conceito de literatura pós-colonial, enquanto o segundo aprecia a contribuição de Spivak e Bhabha para a questão. Segundo Bonnici (2009b), a

¹⁰ [it locked the original inhabitants and the newcomers into the most complex and traumatic relationships in human history]

sistematização dessa crítica se deu nos anos 70 e acarretou um esforço em se preservar e documentar a literatura dos povos que haviam passado pelo processo de colonização.

Assim como os colonizadores, em especial os de língua inglesa, se valeram da imposição de sua língua e de sua literatura para incutir sua ideologia em terras estrangeiras, também os povos colonizados se valem da literatura para contar suas versões da mesma empreitada. Acreditava-se que se os colonizados aprendessem essa nova língua em detrimento da sua, muito da sua cultura e identificação perder-se-ia também, como o poeta inglês Edmund Spenser profetiza em sua obra *A View of the presente state of Ireland* (1596): “se a fala é em irlandês, também o coração deve necessitar sê-lo¹¹” (apud KIBERD, 2002, p.10).

Entretanto, ao se apoderar da língua do colonizador para produzir sua própria literatura, o colonizado não passa a ter controle sobre o discurso, ainda que na tentativa de contar sua versão dos acontecimentos, o colonizado traz da língua aprendida, a maneira do colonizador “dizer” as coisas. Para Pennycook (1998), “o inglês é tanto a língua que irá, aparentemente, trazer civilidade, conhecimento e riqueza para o povo quanto, ao mesmo tempo, a língua na qual são racialmente definidos¹²” (PENNYCOOK, 1998, p.4).

O foco dos estudos coloniais na língua, e conseqüentemente na produção literária, está intimamente relacionado com à utilização da língua como forma de colonização. Diante desse contexto, a tarefa da crítica pós-colonial recai no esforço de encontrar a voz do oprimido no discurso do opressor. Ela surge como uma busca de novos e outros sentidos, daqueles que não estão nos documentos oficiais, ou se estão, se encontram nas entrelinhas. É uma busca pelo outro discurso, aquele que o dominador não quer que transpareça, mas que é, ainda assim, impossível de se esconder. Essa crítica levanta questões, muda o direcionamento das perguntas e lança nova luz a um processo que se acreditava encerrado: a colonização; mas cujas conseqüências ainda são muitas e profundas.

E talvez seja justamente o fato de que houve tantas versões do colonialismo e, conseqüentemente, tantas maneiras de descrevê-lo e mascará-lo é que se faça necessária convivência com a abrangência do termo, e é que, nesse sentido, ela pode ser positiva ao oferecer aos críticos um material tão rico e variado. O que todos os esses países parecem

¹¹ [the speech being Irish, the heart must needs be Irish]

¹² [English is both the language that will apparently bestow civilization, knowledge and wealth on people and at the same time is the language in which they are racially defined]

ter em comum é “a história não contada”, algo que os une na experiência colonial moderna. É mister frisar a necessidade de se pesar cuidadosamente as diferenças entre essas nações, de não se criar um grande caldeirão pós-colonial, mas acreditar que, só porque houve diferenças, não houve uma campanha de dominação mundial, seria simplesmente a colonização do pensamento.

Muitos críticos, na tentativa de se dissolver o termo devido a sua abrangência, nada mais fazem do que proliferar a hegemonia europeia, mais uma tentativa de desqualificar o diferente na nossa eterna busca por um sentido. São tantos “pós” que nos cercam nesse começo de milênio que por vezes nos parece menos cansativo classificar o pós-colonial como mais um desses e seguir a diante. Mas é preciso lembrar que, independente dos motivos reais ou declarados que levaram a colonização dessas sociedades “permanece o fato de que esses povos, culturas e, eventualmente, nações foram impedidos de se tornarem aquilo que poderiam ter sido: nunca lhes foi permitido se transformarem nas sociedades que poderiam ter sido¹³” (ASHCROFT, 2002, p.1).

Dentro deste cenário existe ainda a dificuldade dos críticos em definir de que maneira a produção literária da Irlanda se enquadraria no contexto pós-colonial: “um estudo recente sobre teoria e prática em literatura pós-colonial, *The Empire Writes Back*, menciona brevemente o caso irlandês, talvez os autores achem esses europeus brancos um exemplo muito peculiar para merecer sua atenção¹⁴” (KIBERD, 2002, p.5). Realmente, o livro traz uma breve menção sobre os irlandeses e logo dá o caso por encerrado, Ashcroft et al (1994) admitem que irlandeses, escoceses e galeses tenham sido vítimas da expansão inglesa mas acredita que “suas consequentes cumplicidades com a empreitada imperial britânica torna difícil para os povos colonizados aceitarem sua identidade pós-colonial¹⁵” (ASHCROFT et al, 1994, p.33).

Quatorze anos mais tarde, Stuart Hall encerraria o debate, redimindo seus colegas, ao declarar que “a Irlanda é a mais antiga ‘colônia’ da Grã-Bretanha e os irlandeses, o primeiro grupo a ser sistematicamente ‘racializado’” (HALL, 2003, p.60). No caso dos irlandeses o racismo não podia se apoiar na questão dérmica, uma vez que ingleses e irlandeses eram igualmente brancos. Ainda assim os ingleses buscavam

¹³ [the simple fact remains that these colonized peoples, cultures and ultimately nations were prevented from becoming what they might have become: they were never allowed to develop into the societies they might have been]

¹⁴ [A recent study of theory and practice in postcolonial literature, *The empire writes back*, passes over the Irish case very swiftly, perhaps because the authors find these white Europeans too strange an instance to justify their sustained attention]

¹⁵ [their subsequent complicity in the British imperial enterprise makes it difficult for colonized peoples outside Britain to accept their identity as post-colonial]

constantemente maneiras de diferenciar-se dos irlandeses enquanto raça. McClintock (1995) resgata relatos nos quais os irlandeses eram chamados de negros brancos (*white negroes*) ou ainda Calibans Celtas (*Celtic Calibans*), na tentativa de denegrir os irlandeses enquanto povo. Mas a autora sugere que, o racismo dos ingleses apoiava-se fortemente no conceito de *barbarismo doméstico* ao representar a moradia dos irlandeses como decadentes e os proprietários em posições de descanso como que alheios a própria condição. “Eu sugiro que a iconografia da *degeneração doméstica* foi amplamente utilizada para mediar as diversas contradições na hierarquia imperial¹⁶” (MCCLINTOCK, 1995, p.53).

1.3.1 A Literatura pós-colonial

A produção de literatura sob a égide do pós-colonialismo se deu em três fases distintas, mas não obrigatoriamente cronológicas, e inclui toda a produção literária “afetada pelo processo imperial, desde o primeiro momento da colonização europeia até o presente¹⁷” (ASHCROFT et al, 1994, p.2). Bonnici (2009b) destaca que essa literatura surge progressivamente a partir da conscientização nacional e a crença no distanciamento da literatura produzido pelo império; e divide-se em três fases distintas, mas não necessariamente cronológicas.

A primeira fase inclui os textos literários produzidos por membros da hegemonia colonizadora como os viajantes, administradores e suas esposas e soldados. Em sua maioria esses autores debruçavam-se sobre descrições de costumes e paisagens, num estudo calculado daquilo que poderia ser explorado para gerar lucro. Esses escritos faziam parte da empreitada colonizadora e transpareciam a clara intenção de dominação como meio de expansão econômica. Um exemplo deste tipo de produção em terras irlandesas vem do poeta Edmund Spenser em sua prosa *View of the present state of Ireland* (1596). Escrito em formato de diálogo, o texto traz dois ingleses discutindo porque até aquele momento não haviam sucedido em domar os irlandeses e quais seriam as melhores estratégias para fazê-lo. Nesse mesmo período os irlandeses já escreviam textos de resistência, mas ainda em gaélico, que seria a sua língua principal até o início do século XVII, mas que no contexto já antecipavam as características de resistência e

¹⁶ [I suggest that the iconography of *domestic degeneracy* was widely used to mediate the manifold contradictions in imperial hierarchy]

¹⁷ [affected by the imperial process from the moment of colonization to the present Day]

ruptura características da terceira fase. Tamanho era o alcance e força desses textos, que Spenser sugeriu que os poetas fossem decapitados. (HOOPER, 2002, p.16).

A segunda etapa inclui os escritos produzidos pelos próprios nativos sob a supervisão do colonizador, fossem eles funcionários do governo ou educados na metrópole, sua voz era ratificada pelos olhos de um “superior”. Já nesses escritos era possível distinguir os traços de questionamento e insubordinação que surgiam em meio ao povo, mas nem autores nem leitores pareciam conscientes da potencialidade desse meio. Também os padrões de escrita eram copiados do império. Um exemplo desse tipo de produção na literatura irlandesa pode ser encontrado nas obras de Oscar Wilde, cujos temas e estética predominantemente imperial, não raramente o classificam como um escritor inglês e não somente de língua inglesa.

Contudo, é só em um terceiro momento que os nativos se apropriam da literatura pós-colonial, diferenciando-se gradualmente até uma ruptura total. Esse movimento de ruptura faz com que muitas vezes a escrita de resistência se confunda com toda a produção cultural desses grupos. Loomba (2000) problematiza que nem toda obra produzida neste período é um gesto pós-colonial. Surge a árdua e infrutífera tarefa de se separar cultura da arte que nos leva a questionar se é realmente possível escrever nessas sociedades sem levar em consideração as marcas da colonização; seria o mesmo que produzir ficção científica onde é preciso se imaginar mundos além do nosso. Não há como negar que a experiência colonial molda a cultura, para o bem e para o mal.

A literatura oferece uma possibilidade de se explorar todas essas experiências em busca de semelhanças e diferenças e tentar montar um panorama geral do impacto da colonização em uma sociedade. Surge o questionamento de porque países e sociedades que passaram pela mesma experiência reagiram de maneiras tão diferentes a ela, uma maneira de se investigar isso é através da produção literária.

A literatura, particularmente no ocidente, é utilizada como uma forma do sujeito contar sua história, a história de seu povo, sempre numa busca por entender a si mesmo. Nada mais natural então que as culturas expostas ao mecanismo de colonização tenham utilizado esse mesmo recurso de formas variadas e em diferentes momentos, para relatar suas experiências, e tentar fazer sentido delas. Na Irlanda ainda ocupada, poetas como W. B. Yeats se utilizavam de sua poesia para cantar a Irlanda do passado, a Irlanda livre, ainda que essa fosse apenas uma ideia que nunca realmente existiu. Uma nação de literatos, como Joyce e Shaw, essa nação também produziu sua leva de literatura pós-colonial. Durante as décadas de 80 e 90 houve um ressurgimento desse tema que a

maioria dos críticos atribuiu ao momento de crescimento pela qual a Irlanda passava e a necessidade de se olhar pra trás e rever a própria história para, novamente, tentar se definir enquanto nação. O romance *Amongst Women*, de John McGahern, faz parte dessa leva de obras que revisitam o passado para rever sua história e tentar lançar uma nova luz às consequências futuras.

2. TEORIA DE DESCOLONIZAÇÃO E OUTREMIZAÇÃO

2.1 Outro/outro

Uma das linhas das quais a teoria pós-colonial se ocupa é a análise da complexa relação existente entre colonizador e colonizado. Para tal, faz-se mister a familiaridade com os conceitos de outro, o Grande Outro e o outro simbólico a partir dos estudos de Lacan. Na teoria lacaniana a individualidade se forma a partir de processos de identificação do sujeito. Ashcroft (2001) afirma que para Lacan nós não existimos enquanto indivíduos senão na nossa relação com o outro, “a existência dos outros é crucial na definição do que é ‘normal’ e na localização de indivíduo no mundo¹⁸” (ASHCROFT et al, 2001, p.169).

O outro, na teoria lacaniana, é o que se assemelha a mim, que é como o eu. A compreensão desse outro acontece durante o Estádio do Espelho. Ainda nos primeiros anos de vida, ao enxergar somente as partes de seu corpo diante de seus olhos, a criança compreende o ser como um conjunto dessas partes e não como um todo. É durante o Estádio do Espelho que ela se torna capaz de reconhecer a si própria no espelho, assimilando a completude de seu corpo. Vendo-se completa apenas no reflexo do espelho, numa superfície exterior a ela mesma, estabelece sua própria identidade através da relação com esse outro corpo, fora de si: “essa imagem que é sua, é reconhecida como sendo a de outro e, inversamente, que a imagem do outro é percebida como sendo a de seu próprio corpo” (PALMIER, 1977, p.25).

Define-se assim a identidade do sujeito que eternamente buscará essa identidade no campo do outro, em seus semelhantes, uma vez que, “uma insistência no caráter primordial da experiência do espelho [...] reforça o entendimento do fenômeno mais como modelo a atravessar a vida toda do sujeito” (SALES, 2005, p.115). Já o Outro não é uma entidade real podendo assim ser personificada por diferentes figuras de autoridade ou mesmo o inconsciente.

Na teoria pós-colonial o outro se refere ao marginalizado, ao colonizado, indivíduos que constroem e buscam a validação de sua identidade a partir da sua relação com seus semelhantes, os outros. Nesse contexto, Ashcroft et al (2001) comparam o Outro ao centro imperial, ao discurso imperial ou ao império. Essa comparação se estabelece de duas maneiras: ao oferecer os termos a partir dos quais o colonizado

¹⁸ [the existence of others is crucial in defining what is ‘normal’ and in locating one’s own place in the world]

adquire seu senso de identidade como o “outro”; e ainda, ao tornar o império o “polo absoluto de direcionamento”, o esquema lógico de compreensão do mundo utilizado pelo colonizado. Portanto,

a ambivalência do discurso colonial se reside no fato de que ambos processos de ‘outremização’ ocorrem ao mesmo tempo, o sujeito colonial sendo concomitantemente um ‘filho’ do império e um sujeito primitivo e degradado do discurso colonial. A construção do *Outro* imperial dominante ocorre no mesmo processo no qual os outros coloniais passam a existir¹⁹ (ASHCROFT et al, 1998, p.171)

Ao classificar o colonizado como outro, o discurso imperial estabelece um binarismo que visa autenticar a natureza da superioridade do colonizador. Consequentemente, a subjetividade do colonizado estará continuamente localizada no olhar do Outro imperial.

2.2 Outremização

O termo ‘outremização’ foi cunhado por Gayatri Spivak (1985) para definir o processo no qual os ‘outros’ são criados através do discurso imperial, explorando as diferentes maneiras em que esse discurso pode ser utilizado na criação desses sujeitos coloniais. Esse processo dialético, ao mesmo tempo em que se utiliza do discurso para criar e validar o Outro, utiliza-se do mesmo discurso para produzir o colonizado como sujeito. Enquanto o discurso estabelece o Outro como o foco do desejo ou do poder em relação ao qual o sujeito é produzido, o outro é o sujeito excluído ou dominado criado pelo discurso do poder.

O processo de *wordling*, termo também cunhado por Spivak (1985), se dá em três momentos específicos. Primeiro, estabelece-se o Império como ponto de referência de maneira que, tudo aquilo que for diferente na terra do colonizado, seja considerado oposto e inadequado. O mundo colonial vai se construir a partir desse binarismo. Segundo, foca-se na diminuição da cultura e dos costumes do nativo através da maneira com que são descritos. É no ato de colocar em palavras a cultura e os hábitos dos povos locais que o colonizador traz a vida esse sujeito como o outro colonial, subjugado, diminuído. Todorov (1991) afirma que é no ato de se falar *sobre* o outro e não *com* o outro que o colonizador se permite enxergá-los como objeto e não sujeito. “Ora, é

¹⁹ [The ambivalence of colonial discourse lies in the fact that *both* these processes of ‘othering’ occur at the same time, the colonial subject being both a ‘child’ of empire and a primitive and degraded subject of imperial discourse. The construction of the dominant imperial *Other* occurs in the same process by which the colonial *others* come into being]

falando **ao** outro (não dando-lhe ordens, mas dialogando com ele), e somente então, que reconheço nele uma qualidade de *sujeito*, comparável ao que eu mesmo sou” (TODOROV, 1991, p.128, grifo nosso). Finalmente, o colonizador deve sempre se referir a si mesmo e aos nativos como elementos separados.

Ao colonizador não interessa conhecer a cultura do nativo, entender seus hábitos, ele simplesmente os ignora, ou considera exóticos, seu objetivo é substituí-los pelos seus próprios hábitos, sua cultura, ainda assim eles nunca serão iguais. Ao enxergar o nativo como um objeto, como inferior, o colonizador se convence da grandeza do gesto de levar novos hábitos a esses povos. Essa seria quase uma obrigação daqueles que sabem mais, que sabem melhor e cuja bondade ainda reafirma a naturalidade da necessidade da intervenção europeia. O colonizador se torna aquele que não somente descobriu esse novo mundo, mas que, capaz de enxergar suas mazelas e maus hábitos foi sistematicamente salvando os colonizados de sua própria ignorância e, nesse processo, constrói os estereótipos do colonizador benevolente e superior e do nativo ignorante e inferior. Entretanto, apesar da pré-disposição imperial em educar os povos colonizados, essa educação incluía somente o tipo de conteúdo que o colonizador julgasse apropriado, uma vez que o objetivo era manter os nativos sob seu domínio e não trazê-los ao seu nível.

Em sua obra, *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, Albert Memmi (1977) explora as nuances dessa relação que representam polos opostos. Para o autor a oposição entre esses polos vai muito além das diferenças religiosas, linguísticas ou raciais, seu núcleo encontra-se na discrepância de interesses e objetivos. Enquanto o colonizador enxerga a colônia como um empreendimento econômico que deve ser modificado e moldado indiscriminadamente para gerar o maior lucro possível, o colonizado busca na presença do colonizador uma oportunidade de assimilação de conhecimento para crescimento próprio e está sempre na luta por um país independente.

Não obstante, o colonialismo é um regime totalitário apenas em relação a colônia, em relação ao resto do mundo, ele se torna parcial e o colonizador não consegue manter os olhos do colonizado cegos à sua situação de opressão por muito tempo. Jornais, revistas, cinemas, a realidade de sua situação chega de alguma maneira até ele. Um exemplo dessa parcialidade se expressa na maneira contraditória com que o colonizador se comporta na metrópole, as verdades que clama em sua própria terra e seu comportamento na colônia e o discurso que professa em terras estrangeiras.

2.2.1 O Colonizador

Durante muito tempo se retratou o colonizador como um herói romântico, um homem aventureiro que saía da segurança de seu mundo para conquistar novas terras com coragem, lutando contra as intempéries para levar conhecimento e progresso aos povos menos favorecidos. Entretanto, entende-se que a mais recente onda de colonização - iniciada ao final do século XIX - pouco tem a ver com uma aventura perigosa e sim com poder e recompensa. Memmi (1977) problematiza que até mesmo o jovem que chega na colônia alheio às verdadeiras condições de vida não tardará em enxergar a realidade do mundo colonial. Ao passar pelo processo de descoberta do lucro, do privilégio e da usurpação, todo recém-chegado compreende as vantagens econômicas e pessoais que a vida na colônia oferece e rende-se a sua nova condição.

Confrontado com a realidade da colônia o colonizador é levado a assumir diferentes posicionamentos: o colonizador que se recusa; o colonialista; e o colonizador que se aceita. Raros são os colonizadores que se recusam a aceitar sua condição de usurpadores. Diante da impossibilidade de mudarem o *establishment* acabam por limitar suas críticas ao seu discurso enquanto na prática desfrutam dos privilégios que lhe são oferecidos. Por mais que o colonizador se sensibilize com a situação do outro ele “tem diante de si outra civilização, costumes diferentes dos seus, homens cujas reações frequentemente o surpreendem, com os quais não possui afinidades profundas” (MEMMI, 1977, p.37). E são justamente essas diferenças que – mesmo que consideradas como interessantes inicialmente - vão se materializando em motivos que tornam a cooperação entre opressor e oprimido inviável.

Qualquer traço de empatia existente nesse colonizador será posta em xeque diante do revide violento do colonizado, pois essa é uma situação que expõe o quão tênue é a diferença entre colonizador e nativo pode ser. Na gênese da luta pela libertação surge também no colonizado a necessidade de justificar o uso da violência e assim como o colonizador constrói através do discurso uma imagem favorável de si mesmo, também os nativos se utilizarão do discurso para incitar o povo a lutar. Os líderes dos colonizados vão se utilizar de sua fé e de sua esperança para lançá-los na busca da libertação, pregando ideais sociais e democráticos que serão facilmente abandonados uma vez que a libertação seja efetivada.

Diante dessa realidade, esse colonizador é enfim confrontado com a complexidade dos rótulos impostos aos atores do mundo colonial. Ambas as lideranças pouco sabem ou desejam saber das massas, eles lhes servem enquanto agentes de suas

vontades, e estão dispostos a qualquer coisa para validar suas posições. Memmi (1977 p.50) conclui que esse é um indivíduo que ocupa uma posição histórica impossível. Sua convicção impede que tenha uma vida próspera na colônia e a aplicação dessa ideologia condena sua própria existência? Sua opção final é instalar-se na ambiguidade.

Na contramão do colonizador que recusa a situação colonial se encontra aquele que a aceita, a quem Memmi chama de *colonialista*. Ao contrário do colonizador que se recusa, o colonialista vai concentrar seus esforços na legitimação da empreitada colonial, “em resumo, *o colonialista é a vocação natural do colonizador*” (MEMMI, 1977, p.52). Geralmente jovens e de espírito adaptável, chegam à colônia cegos à miséria e à injustiça e não têm dificuldade em justificar o funcionamento do sistema, uma vez que partem da metrópole para ocupar um lugar definido na engrenagem colonial. Mesmo os que chegam tímidos e modestos não tardam a levantar suas cabeças e incorporar a importância de sua nova posição. Inflammados pela nova vida e seduzidos pela nova posição social, mesmo aqueles que partiram a contra gosto, farão de tudo para justificar o mundo colonial.

Aos colonizadores que se adaptam ao sistema, Memmi (1977, p.53) atribui como principal característica a mediocridade. Para esses, o que vale é a importância dos cargos, a pompa das cerimônias, tudo que sirva para lembrá-lo constantemente de seu valor. O autor não questiona a competência de todos os colonizadores que ocupam cargos relevantes, entretanto, não é difícil encontrar homens de capacidade limitada cuja única qualidade é sua procedência metropolitana. Políticos, especialistas e administradores incompetentes e enferrujados se aglomeram uma vez que “é preciso dizer, em verdade, que a melhor gestão da colônia não faz parte, de modo algum, dos propósitos da colonização” (MEMMI, 1977, p.54). São justamente as pessoas menos qualificadas que fazem da colônia um projeto de vida e lutam com todas as suas forças e armas para salvaguardar seu estilo de vida.

Entretanto, existe uma ambiguidade latente em aceitar o papel de colonizador. Por um lado, cerca-se de privilégios, mas por outro, tem também que se lidar com o fato que a posição que agora ocupa é malquista por aqueles que não fazem parte da mesma realidade. A aceitação dos privilégios, entretanto, não garante que a aceitação de si mesmo. As mesmas questões enfrentadas pelo colonizador que se recusa estão em jogo aqui, mas, o colonialista opta, mesmo que conflituosamente, por aceitar-se como usurpador. Para justificar essa usurpação, para legitimá-la é preciso expor os méritos do usurpador de tal maneira que requeiram uma recompensa, ou ainda, enfatizar os

deméritos do usurpado a tal ponto que fique claro que atraíram a própria desgraça. Essa justificativa depende de dois movimentos, inversamente proporcionais, de enaltecimento de uns e execração de outros.

Através de seus relatos e jornais o colonizador irá difundir um retrato criado por ele mesmo do colonizado, suprimindo assim sua necessidade de legitimação na colônia, na metrópole e no resto do mundo. Simultaneamente, surgem dois retratos, pois ao criar o retrato do colonizado o colonizador cria o seu nas diferenças. Um exemplo de como o indivíduo retratado no discurso não é necessariamente verdadeiro, é o homem que teria sido um democrata na metrópole e na colônia se transforma em reacionário, o pai afetuoso que apoia a tortura, o amigo sensível que justifica do massacre, o democrata que se torna opressivo e discrimina em nome de seus interesses e dos novos laços criados na colônia: “mecanismo é quase fatal: a situação colonial fabrica colonialistas, como fabrica colonizados” (MEMMI, 1977, p.59). Mas independentemente das justificativas, para Memmi todo colonialista carrega em si uma dose de culpa.

Essa culpabilidade faz com que o fato de ele acreditar em sua missão não seja o suficiente, é preciso também o aval da metrópole, afinal de contas é em seu nome e para o seu engrandecimento que ele trabalha. Frequentemente, o colonialista demonstra um patriotismo exacerbado como corroboração da sua verdade, primeiro porque lá é um lugar onde sua imagem de superior aos colonizados pode ser facilmente corroborada e, segundo, porque sendo um mundo estranho ao colonizado ele jamais irá prevalecer nele. Agarra-se ao patriotismo para lembrar sempre, tanto aos outros quanto a si mesmo, da sua ligação com o centro hegemônico. Reproduz as maneiras da metrópole e constrói para si um mundo a parte onde é aceita a exclusão do colonizado. Acredita que é o verdadeiro patriota porque leva suas tradições para além da metrópole, ama seus símbolos e as manifestações ostensivas de poder acima de tudo, pois tudo isso “corresponde a uma profunda necessidade da vida colonial: trata-se tanto de impressionar o colonizado quanto de tranquilizar-se a si mesmo” (MEMMI, 1977, p.61).

Uma das armas utilizadas na luta pelo pertencimento é a institucionalização do racismo e “o racismo colonial está tão espontaneamente incorporado aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais, que parece construir uma das mais sólidas estruturas da personalidade colonialista” (MEMMI, 1977, p.69). Primeiro ao identificar e expor as diferenças entre colonizador e colonizado. Em segundo lugar, ao estabelecer as diferenças, o racista sempre as usará em seu favor, valorizando quaisquer características

que lhe sejam atribuídas. Finalmente, essas diferenças são tratadas como absolutas e definitivas e o colonizador reforça essa verdade através de suas ações. Memmi define o racismo como um “elemento consubstancial do colonialismo” (MEMMI, 1977, p.71). Ao mesmo tempo em que o racismo é a materialização da relação entre os sujeitos coloniais também estabelece a imutabilidade dessa relação.

Concluindo, é ao construir a imagem do colonizado e a sua mesma que o colonizador encontra a justificativa perfeita da empreitada colonial. E, apesar de ser uma imagem inventada fixou-se na História: a imagem do herói histórico, detentor da sabedoria e do conhecimento que arrisca cabeça e membros para levar o progresso aos povos menos desenvolvidos e nada pede em troca. Se alguma vantagem lhe é oferecida por seu sacrifício, tanto melhor. Diante dessa imagem de si mesmo o colonialista finalmente se permite viver em paz, pois tudo o que faz é doação, nada é dever e “tendo instaurado essa nova ordem moral, na qual, por definição, é senhor e inocente, o colonialista ter-se-ia enfim dado absolvição. É preciso ainda que essa ordem não seja posta em questão pelos outros e principalmente pelo colonizado” (MEMMI, 1977, p.73).

2.2.2 O Colonizado

Assim como a imagem de herói histórico do colonizador perdurou ao longo da História, também a imagem do colonizado nasce através do mito. A criação dessa imagem do colonizado vem atender as mais variadas necessidades do colonizador: ela é cômoda porque justifica às atitudes do opressor, enobrece ao refletir no colonizador qualidades opostas e ainda é economicamente proveitosa. Entretanto, a principal característica associada ao colonizado é a da preguiça: “nada poderia legitimar melhor o privilégio do colonizador que seu trabalho; nada poderia justificar melhor o desvalimento do colonizado que sua ociosidade” (MEMMI, 1977, p.78). Sua incapacidade para o trabalho também vai justificar os baixos salários com que são remunerados os colonizados e surge mais um dos binarismos das relações coloniais, o nativo preguiçoso e o estrangeiro trabalhador.

Memmi questiona a autenticidade de se acusar todo um povo do mesmo “defeito”, ignorando as características particulares de cada indivíduo. Para o autor esse é o motivo que confirma a ilegitimidade de tal acusação. Que se insista em fazê-la somente ressalta a intenção do colonizador de tentar transformar uma inverdade cultural e uma verdade social e histórica. “De fato, não se trata absolutamente de uma anotação

objetiva, diferenciada, pois, sujeita então a prováveis transformações, porém de uma *instituição*: pela sua acusação, o colonizador institui o colonizado como ser preguiçoso” (MEMMI, 1977, p.79). Assim como todos os demais defeitos associados ao colonizado, é preciso estabelecer que a preguiça está na essência desses indivíduos e independe das condições externas impostas a eles. Através desse mesmo mecanismo, vão-se agregando à imagem do colonizado todos os defeitos que convém ao colonizador: ele é um débil, o que justifica sua ausência nos cargos mais elevados e mais ainda, quando rotula o colonizado de perverso, ladrão, e sádico legitima não somente a presença da polícia e do exército, mas também sua violência debilitante.

Assim todas as ações autoritárias e usurpadoras praticadas pelo colonizador passam a ser uma reação justificada à natureza destrutiva dos nativos. Porque o colonizado é também violento, o colonizador precisa achar meios para contê-los, sempre com a melhor das intenções deixando claro que, se interfere, é porque sozinho eles são incapazes de resolver seus conflitos. E apesar da sua natureza justa e da sua intervenção benéfica, o colonizado insiste em criticá-los simplesmente porque é, acima e tudo, um ingrato. “Na base de toda construção, enfim, encontra-se a mesma dinâmica: a das exigências econômicas e afetivas de colonizador que nela faz as vezes da lógica, comanda e explica cada um dos traços que atribui ao colonizado” (MEMMI, 1977, p.80).

E quais seriam as reais características do colonizado? Ao colonizador a verdade pouco importa, pois, tudo o que espera do nativo é sua submissão e que se esforce em se adaptar ao molde que mais convém. Memmi afirma que essa tentativa de remodelar o colonizado se dá em um primeiro momento através da negação, esclarecendo ao colonizado tudo aquilo que ele não é. Ele não é trabalhador, não é capaz, não é pacífico. Acabam assim por destruir tudo aquilo que faz do colonizado um ser humano até extrair-lhe a humanidade. Ainda outra forma de despersonalizar esses sujeitos é tratá-los como uma massa uniforme, ignorando quaisquer características que distingam uns dos outros. Se um empregado faltar ao trabalho, agirá como tal porque toda a gente é imprevisível e, eventualmente, os indivíduos deixam de existir senão como uma extensão de um todo. Por fim o colonizador nega ao colonizado sua liberdade e se convence de que sua única função, como a de todas as coisas da colônia, é servi-lo, “nesse caso, o outro era reduzido, pode-se dizer, ao estatuto de objeto” (TODOROV, 1991, p.126).

O retrato mítico construído pelo colonizador ganha vida quando o colonizado passa a agir como se espera que ele aja. Nesse momento, o colonizador se permite esquecer que tudo que pensa sobre o nativo foi fundado em mentiras e passa a reagir diretamente a ele. Quanto mais o colonizado age de acordo com o que o colonizador espera dele, mais se materializam os motivos que justificam sua opressão. E após mitificar e desumanizar o nativo em prol de sua empreitada, o colonialista vai oficializar a sua conduta através de situações concretas e instituições que garantem sua legitimidade, afinal, “esse mito está [...] solidamente apoiado em uma organização bem real, uma administração e uma jurisdição; alimentado, renovado, pelas exigências históricas, econômicas e culturais do colonizador” (MEMMI, 1977, 86).

A esse sujeito lhe é negado seu lugar na História. Memmi estabelece uma comparação entre a passividade social e política de um cidadão livre e um colonizado. É comum aos cidadãos livres também se sentirem oprimidos em países democráticos: se sentem enganados pelos governantes e não concordam com os rumos da economia, no entanto, reconhecem que possuem o direito de interferir na ordem das coisas caso assim o desejem. Ao colonizado, não lhe é dado direito algum, nem mesmo de se sentir enganado porque ele simplesmente não conta enquanto sujeito da História. Vencidos, retirados da História, reprimem qualquer memória de liberdade e são relegados ao posto de meros expectadores do próprio destino. Compreendem que qualquer tentativa de reverter a situação desencadeará a fúria do colonizador que dispõe de meios para detê-lo e, “tudo foi empregado a fim de nele destruir a coragem de morrer e de enfrentar a visão do sangue” (MEMMI, 1977, p.88). Ainda assim, a necessidade de polícia e exércitos estarem sempre alerta é prova suficiente de que, se o colonizado aceita essa situação, não o faz naturalmente.

O autor afirma que a sociedade colonizada, inerte em sua estrutura, leva o colonizado à letargia social e à história. O colonizado não tem futuro porque esse lhe foi roubado, mesmo seu presente não lhe pertence, e seu passado fica cada dia mais distante. O colonizador ignora o passado do nativo porque aquele povo para ele nasceu no momento de sua chegada. Extirpado de seu país, de seu governo, de seus negócios, suas terras, seus costumes e sua cultura, “o colonizado parece condenado a perder progressivamente a memória” (MEMMI, 1977, p.94). Muito da história de um povo depende de suas instituições e as instituições do colonizado foram substituídas pelas do colonizador, de maneira que a história do segundo se mantém intacta e lentamente sobrepuja a do primeiro. Também as celebrações são as do colonizador, e mesmo

quando se conservam algumas celebrações do nativo, elas se tornam vazias de significado porque nada na história desse povo merece ser festejado. Nem a história material está a salvo: estátuas, monumentos, nomes de ruas, etc. são substituídos, removidos e aos poucos se remove também do pensamento qualquer lembrança do que já foi. Finalmente, aquilo que permanece nada mais é que um lembrete de sua derrota e seu exotismo diante do colonizador.

A escola é uma dessas instituições que deveria preservar a herança do povo, mas no colonialismo acaba sendo também uma das grandes armas de esquecimento usada pelos colonizadores. Os legados de um povo são repassados através das gerações dentro da família e na escola, infelizmente as famílias se calam e a maioria das crianças colonizadas não frequenta a escola. E aquelas que têm a sorte de serem aceitas em uma instituição de ensino aprenderam sobre a herança do colonizador, como se esse fosse seu verdadeiro legado. Os livros de História e de histórias falam de um mundo que essa criança não reconhece como, mas insistem os mestres, é seu. As famílias ali representadas não são a sua, “longe de preparar o adolescente para assumir-se totalmente, a escola estabelece em seu seio uma definitiva dualidade” (MEMMI, 1977, p.96). Pennycook (1998) acredita na importância do idioma tanto no ensino quanto na aquisição de uma nova cultura uma vez que é através da língua que adquirimos todos os traços culturais, padrões de comportamento, etc. O autor afirma que nas escolas das colônias o ensino da língua do colonizador era uma maneira de infundir os valores do império “escondidos” na língua.

Memmi problematiza que a colonização é sempre falha, tanto para o colonizado, excluído da história, quanto para o colonizador, o eterno estrangeiro que nunca conseguiu transformar a colônia em lar. Ainda assim, seu maior crime terá sido contra o colonizado porque simplesmente torna nulo o tempo em que o oprimiu. Nunca será possível saber o que teria sido deles sem o colonialismo, teriam sido mais ricos, mais pobres, ainda atrasados, essa é uma impossibilidade histórica. Será que o colonizado nada lucrou com a presença dos colonialistas? Em nada progrediu? Mas como garantir que, deixados à própria sorte, não teriam esses mesmos indivíduos alcançado as mesmas benesses?

Após vários decênios de colonização, a multidão de crianças na rua ultrapassa de longe aquelas que estão no colégio! O número de leitos dos hospitais é tão irrisório diante do número dos doentes, a intenção no traçado das estradas tão clara, tão desenvolta ao olhar do colonizado, tão estritamente submetida às necessidades do colonizador! Por tão pouco, em verdade, a colonização não era

indispensável [...] Existem, afinal de contas, possibilidades de influência e intercâmbio entre os povos além da dominação. Outros pequenos países se transformaram profundamente sem ter tido necessidade de serem colonizados (MEMMI, 1977, p.101-102).

Nunca será possível afirmar qual seria a atual situação dos povos colonizados sem a colonização, mas é possível e necessário afirmar que devido à colonização a situação atual desses povos é ruim. A ignorância não justifica o erro.

Diante da realidade apresentada, onde a imagem construída pelo colonizador não é aquela que realmente descreve o colonizado, um ser de carência e opressão, o colonizado tem duas respostas possíveis. Ele vai seguir por estes dois caminhos, talvez progressivamente, talvez equidistantemente, mas “o colonizado tenta *ou tornar-se outro, ou reconquistar todas as suas dimensões*, das quais foi amputado pela colonização” (MEMMI, 1977, p.106). Na análise do romance é possível perceber claramente o exercício dessas duas possibilidades nas personagens de Maggie e Luke. Em Maggie que procura no pai a imagem que deve construir de si mesma, e em Luke, que busca apagar tudo aquilo em sua vida que é relativo ao pai.

Em um primeiro momento, para sobreviver à colonização, o colonizado tenta transmutar-se. O molde mais atraente para ele será aquele que mais se distancia de sua carência, de sua pobreza, de sua ignorância e invisibilidade: o colonizador. Ele tenta assemelhar-se ao colonizador em busca de seu amor e aprovação e possível assimilação. Não obstante, nesse processo precisa negar a si mesmo e negando aquilo que representa, nega toda a situação colonial. Ao mesmo tempo em que, ao dispensar seu amor ao colonizador, odeia a si mesmo. Empenha-se exageradamente em reproduzir e glorificar tudo o qual parte do colonialista e, assim como o faz seu novo padrão de medida, diminui tudo que é seu. Procura parecer-se o máximo possível com ele, imita seu jeito de vestir, aprecia sua música e se distancia o máximo possível de seus irmãos colonizados. Acredita que se imitá-lo por tempo suficiente se transformará naquele que copia e será enfim aceito e absorvido; contudo, essa é uma tarefa que já nasceu fracassada, pois qualquer assimilação é impossível no colonialismo. A própria existência do colonial apoia-se nessa distância, se fosse possível integrar os povos, não haveria colonização.

Eventualmente, cansado, o colonizado se choca com seu comportamento e cansa de renegar aquilo que por tanto tempo lhe serviu e que agora lhe foi roubado e negado. Ao perceber que o consentimento com a própria opressão não o tornou menos oprimido, ele percebe que, mais do que mudar a si mesmo, para que seu projeto de assimilação

fosse possível, seria preciso a aceitação do colonizador, e essa nunca lhe será oferecida. Percebe que todo seu esforço de parecer-se com o colonialista é visto não só como infrutífero mais digno de chacota e só serve para enfatizar mais uma característica que o colonizador lhe atribuiu: o ridículo. O colonizador

jamais chegará a identificar-se com ele, nem mesmo a reproduzir corretamente seu papel. Quando muito, se não quiser ferir o colonizado, o colonizador utilizará toda sua metafísica caracteriológica. Os gênios dos povos são incompatíveis; cada gesto é subentendido pela alma inteira, etc. Mais brutalmente dirá que o colonizado não passa de um macaco (MEMMI, 1977, p.109).

Mesmo quando o imita, o faz mal o que só comprova sua inferioridade e incapacidade, toda e qualquer tentativa que o colonizado faça para romper com a imagem do mito, aos olhos do colonizador, é apenas mais uma prova de sua mediocridade.

O colonizador fará todo o necessário para deixar claro a esse indivíduo que não existe aceitação. A possibilidade da assimilação e seu possível benefício para o império só serão levados em consideração com o fim da colonização, só então os opressores se permitirão repensar essas situações. Para tal, não bastaria que apenas alguns poucos indivíduos fossem aceitos na realidade do colonialista, mas sim todo o povo. E essa conjectura volta ao fato de que ao suspender aquilo que sustenta a colônia, a relação entre colonizador e colonizado, a própria colonização estaria extinta. “Para que a assimilação na colônia tivesse alcance e sentido, seria preciso que abrangesse um povo inteiro, isto é, que fosse modificada *toda a condição colonial*” (MEMMI, 1977, p.110).

Expulso da própria terra, ridicularizado e relegado à periferia da história da própria nação, incapaz de vestir a máscara designada pelo colonizador ao colonizado pouco resta ao colonizado, além de revoltar-se. Memmi esclarece que o surpreendente não é que haja revolta nas colônias, mas sim que sejam tão poucas e não tão violentas. Ciente do constante perigo, o colonizador vai agindo gradualmente contra o colonizado e faz tudo para reprimir tais levantes. A tentativa do colonizador em cegar o colonizado a sua real situação mesmo quando eficaz, é temporária, quanto mais impõe ao colonizado, mais o oprime, mais o empurra e a única solução possível e definitiva passa a ser a ruptura. “Renunciando à assimilação, a libertação do colonizado deve efetuar-se pela reconquista de si mesmo e de uma dignidade autônoma” (MEMMI, 1977, p.112).

Esse movimento, não necessariamente sucessivo ou total, vai acontecendo aos poucos, e ao mesmo tempo em que é oprimido, o colonizado aceita e recusa essa opressão. Mais um dos paradoxos do colonialismo, ao mesmo tempo em que renega o

colonizador, o nativo o admira. E então, esse indivíduo terá que se utilizar daquilo que mais odeia no colonizador contra ele, a violência. Aos poucos se permite ver as falhas do opressor e sua verdadeira face, até o momento em que a tensão entre opressor e oprimido culmina em um enfrentamento e a convivência pacificamente imposta se torna menos tolerável. Nesses momentos o racismo é a lei e novamente se anulam os indivíduos e lutam povo contra povo: “mas, é preciso assinalar, ao mesmo tempo, que o racismo do colonizado é o resultado de uma mistificação mais geral: a mistificação colonialista” (MEMMI, 1977, p.114).

O colonizado é, finalmente, tomado pela consciência de sua verdadeira situação: segregado pelo racismo, excluído do mundo, vítima de um sistema criado pelo opressor para justificar seus abusos e que, quando colocado em prática, cria uma áurea de natural e biológico e acaba por justificar aos olhos do mundo sua empreitada. Essa exclusão é que vai fortalecer a ânsia pela luta do colonizado que agora se aceita como vítima e, então, “a mesma paixão que o fazia admirar e absorver a Europa, o levará a afirmar suas diferenças; já que essas diferenças, afinal de contas, constituem propriamente sua essência” (MEMMI, 1977, p.115).

2.3 A descolonização

Apesar da força e velocidade com que os impérios europeus avançaram sobre os novos territórios, esse movimento expansionista sempre enfrentou duras críticas e sofreu pressões constantes, tanto internas quanto externas, durante seu auge nos séculos XVIII e XIX. Pensadores como Rousseau, Montesquieu e Voltaire sempre tiveram um posicionamento crítico explícito, sobretudo quanto às questões da escravidão e do tráfico negreiro. Entretanto, é somente no século XX, especialmente após as duas guerras mundiais, que a pressão advinda principalmente das duas superpotências - EUA e URSS - iria levar a uma mobilização maior das sociedades e dos governos. Para Ferro (2008) são três os conjuntos de fatores que levaram ao que ele chama de “o eclipse dos Impérios”: “a exigência dos povos colonizados, o questionamento, na metrópole das vantagens do expansionismo, e, por último, a pressão vinda de fora, de concorrentes, ou de novas potências que lançavam um desafio” (FERRO, 1996, p.357).

Uma das primeiras tentativas de se tratar diretamente a questão das colônias já havia sido feita em 1919, ao final da primeira guerra mundial, quando a Liga das Nações - organização criada naquele ano e que mais tarde passaria sua responsabilidade para a ONU - foi formada e durante um encontro em Versailles redigiu-se o documento

conhecido como Artigo 22, parte integrante do Tratado de Versailles. Nesse documento a Liga das Nações expõe a necessidade de se dar autonomia às colônias europeias desde que se encontrem em condições sociopolíticas de se sustentarem sozinhas. Caso contrário, sugere-se uma transferência de tutela dessas colônias e territórios para nações mais avançadas que se proponham a auxiliar o processo de independência, mantendo a ordem pública e moral desde que garantindo a liberdade de pensamento e religiosa.

No final das contas, o documento de nada serviu para melhorar a situação dos colonizados já que sugeria pouco mais do que legalizar a ‘posse’ de um território menos avançado por outro mais avançado o qual deveria, acima de tudo, “assegurar oportunidades iguais de troca e comércio dos demais Membros da Liga²⁰” (Em: <http://avalon.law.yale.edu/20th_century/leagcov.asp#art22>. Acesso em 24 julho 2013). A preocupação dos líderes parecia estar mais em garantir o comércio das colônias com quaisquer outros países e não somente sua metrópole. Assim como a maioria dos documentos oficiais referentes às colônias, em nenhum momento o documento menciona que o processo de colonização foi ditatorial ou que crimes contra a população local foram cometidos. Le Sueur considera que a maneira com que os impérios manipularam os documentos resultou na ideia de que “a história imperial tenha adquirido uma reputação de ser isolada e indigna de atenção²¹” (LESUEUR, 2003, p.2)

Contudo, um ponto relevante levantado pelo documento foi o quão variado eram os estágios de desenvolvimento político, econômico e social em que se encontravam as colônias e, conseqüentemente, a mobilização dos movimentos de libertação existente dentre fronteiras. Passadas as duas guerras mundiais, esses movimentos se tornaram mais evidentes no cenário mundial e, segundo Ferro (1996), incluíam países cujos habitantes haviam auxiliado sua metrópole na luta armada e agora, desiludidos com sua situação, incitavam a revolta. Em outros casos, houve o surgimento de novas elites ou o ressurgimento das antigas que agora se sentiam fortes o suficiente para se voltarem contra o colonizador. Havia ainda países nos quais o povo se encontrava dividido entre aqueles em busca da independência e aqueles fiéis à metrópole, esses lutavam entre si. Finalmente, em algumas colônias, qualquer tentativa de revolta foi direcionada para criação de alianças políticas gerenciadas pelas metrópoles como foi o caso da *West Indies Federation*.

²⁰ [secure equal opportunities for the trade and commerce of other Members of the League]

²¹ [imperial history has acquired a reputation for insularity and inattention]

Historicamente, o processo de descolonização refere-se, mais especificamente, aos movimentos nacionalistas ou acordos políticos que culminaram com a independência política das ex-colônias europeias. Mas, a conquista da independência é sempre apenas um primeiro passo, é necessário que haja, conseqüentemente, a mesma transformação na economia, na sociedade e na cultura, e esses são invariavelmente processos mais lentos e complexos. Enquanto as metrópoles se questionavam se, afinal, o colonialismo havia compensado e as novas potências lutavam pelos seus direitos de ter acesso a esses novos mercados, dentro das colônias a tensão entre invasores e colonizados continuava e as ex-colônias lutavam para resgatar um passado que não mais existia e construir um futuro ainda incerto. A descolonização então seria muito mais do que a simples independência política e econômica, ela seria “os processos de exposição e dismantelamento do poder colonialista em todas as suas formas²²” (ASHCROFT et al, 1994, p.63).

De acordo com Loomba (2000) esse é um processo que começa no momento em que um povo decide invadir e dominar outro, criando uma relação intrínseca entre os sistemas de colonização e descolonização, ambos sendo eventos intrincados e que se desenrolam de maneiras variadas em diferentes culturas e a metrópole “ao firmar a *missão colonizadora* com a qual se justificava e se legitimava, não podia deixar de levar consigo o gérmen de sua própria destruição: os colonizados, uma vez atingida a “maturidade” intelectual, se voltariam contra o colonizador” (LINHARES, 1983, p.37). Le Sueur reitera que “pensar o colonialismo e a descolonização como dialógicos é crucial, eu acredito, porque dessa maneira ambos se tornam igualmente relevantes²³” (LE SUEUR, 2003, p.2).

A literatura é um dos campos em que a colonização e a descolonização vão se entrelaçar. Pennycook (1998) acredita que os discursos aderem às línguas já que é através dela que adquirimos traços culturais e padrões de comportamento. Assim como os impérios se utilizaram da literatura para disseminar sua cultura, o colonizado vai reclamar sua posse na busca por sua libertação. Bonnici (2009b) estabelece três princípios da descolonização que se encontram refletidos na Literatura: o questionamento das interpretações eurocêntricas, a confrontação da universalidade dessas interpretações e, num terceiro momento, a instauração de um contradiscurso

²² [the processes of revealing and dismantling colonialist power in all its form]

²³ [thinking of colonialism and decolonization as dialogical is crucial, I believe, because in this way metropolitan and indigenous voices carry equal weight]

através da negação e violação das formas e normas literárias da metrópole. A ordem e duração de cada uma dessas fases variam de acordo com cada realidade, assim como o processo em si. Em algumas sociedades uma maneira de se expurgar o colonizador se dá através da recusa em se adotar sua língua, ou a aceitação da língua numa tentativa de se fazer ouvir, outras tentam recuperar uma cultura pré-colonial, enquanto outras aceitam uma identidade binária influenciada pelo movimento de globalização. Em todos os casos a busca é por uma literatura descolonizada que “passa a ser polifônica em lugar de monocêntrica, híbrida no lugar de pura, carnavalesca em lugar de persuasiva” (BONNICI, 2009b, p.273).

As mesmas manifestações diversas se dão em outras áreas da cultura e da sociedade em geral. Ashcroft (2001) observa como em algumas sociedades surge a necessidade de se apagar todos os traços do colonizador através do resgate da cultura pré-colonial. Esse movimento é conhecido como nativismo e sua impraticabilidade jaz na dificuldade de se reestabelecer um sistema socioeconômico que era, na realidade, tão multifacetado quanto histórico. No caso irlandês, fosse tal movimento bem sucedido, ele resultaria em uma volta ao sistema de clãs, o que na época da independência, no início de século XX, já havia se tornado impraticável para a sobrevivência política e econômica do país em plena era da globalização. Esse desejo parece advir mais de uma ânsia em expurgar as marcas da colonização do que da vontade legítima de se retornar aos antigos sistemas.

Outras sociedades buscam também no resgate da língua a tentativa de se resgatar toda a sua antiga cultura, ainda que, para tanto, se utilize de formatos trazidos pelo colonizador como a novela televisiva, as revistas e os romances. A verdadeira dificuldade parece estar no fato de que independente do quão bem sucedido seja o resgate das línguas nativas, elas acabam por se dar na contramão das necessidades econômicas dessas novas sociedades, uma vez que não é de hoje que o mundo está conectado pela língua inglesa imposta através da hegemonia econômica dos Estados Unidos.

Já nas colônias de povoadores (*settler*)²⁴ a transição se deu de forma mais igualitária devido ao surgimento de uma elite nativa que herdou os costumes dos europeus e passou a se utilizar dos mesmos termos e instituições para governar o povo agora livre. Muitos que se diziam nacionalistas adotaram as práticas do colonizador,

²⁴ Colônias como Estados Unidos da América e Canadá aonde as línguas nativas foram quase extintas, prevalecendo as línguas europeias (BONNICI, 2009b, p.263)

sendo assim, após a independência o modelo europeu perdurou. O autor atenta para o fato de que, para vários estudiosos, as metrópoles só permitiram ou aceitaram a independência dessas colônias quando já havia sido criada através de “práticas educacionais hegemônicas” uma elite que manteria o sistema benéfico para o império, que somente se livraria do ônus do sistema colonial.

Contudo, para que a descolonização resulte na libertação total do sistema colonial é preciso que haja, acima de tudo, a descolonização da mente, termo engenhosamente utilizado por Ngugi wa Thiong’o (1994) para dirigir-se a essa necessidade de se ir muito além da política e economia na busca pelas influências do império, e manter-se alerta para como também se coloniza um povo através da cultura e, conseqüentemente, se instala na mente dos colonizados.

a maior arma realmente empunhada e diariamente disparada pelo imperialismo contra aquela bravata coletiva é a bomba cultural. O efeito de uma bomba cultural é aniquilar a crença que as pessoas tem em seus nomes, suas línguas, seus ambiente, sua herança de luta, sua unidade, sua capacidade e, por fim, em si mesmas. Ela as faz enxergar seu passado como um deserto de insucessos e faz com que queiram se distanciar desse deserto. Faz com que queiram se identificar com aquilo que está o mais removido possível de si mesmo; por exemplo, com a língua dos outros ao invés da própria [...] Entrelaçado neste deserto de sua própria criação, o imperialismo se apresenta como a cura²⁵ (THIONG’O, 1994, p.3)

Para o autor, mais do que a retirada física do opressor é necessária a retirada das ideias opressoras do pensamento dos indivíduos. Mais importante que a liberdade do corpo, é a liberdade da mente e o desejo de recuperar o valor de quem se era, ou ainda, de quem se pode ser além do opressor.

2.4 A descolonização de Fanon

São os efeitos sociais, culturais e psicológicos que julgamos mais relevantes para a análise que se seguirá, ainda que cientes da impossibilidade de se ignorar as conseqüências políticas e econômicas intrínsecas. Tais aspectos estão presentes na obra *Os Condenados da Terra* (2005) do argelino Frantz Fanon que em “sua análise insiste

²⁵ [the biggest weapon wielded and actually daily unleashed by imperialism against that collective defiance is the cultural bomb. The effect of a cultural bomb is to annihilate a people’s belief in their names, in their languages, in their environment, in their heritage of struggle, in their unity, in their capacities and ultimately in themselves. It makes them see their past as one wasteland of non-achievement and it makes them want to distance themselves from that wasteland. It makes them want to identify with that which is furthest removed from themselves; for instance, with other people’s languages rather than their own [...] Amidst this wasteland which it has created, imperialism presents itself as the cure]

nas consequências da submissão não só dos povos, mas também dos sujeitos, e nas condições de sua libertação, que é, antes de tudo, uma libertação do indivíduo, uma ‘descolonização do ser’” (CHERKI apud FANON, 2005, p.12). Em sua carta aberta de demissão do hospital psiquiátrico Saint-Alban - que levaria a sua expulsão da Argélia - Fanon explicita sua indignação diante do sistema colonial na Argélia apontando como suas tentativas de curar seus doentes haviam se tornado vãs uma vez que era impraticável “situá-los de novo em seus lugares num país onde o não-direito, a desigualdade e o assassinato se erigem em princípios legislativos, onde o autóctone, alienado permanente no seu próprio país, vive num estado de despersonalização absoluta” (FANON, 2005, p.10).

E apesar do autor estar se referindo à situação em seu país de origem e de ser inquestionável nos dias de hoje o fato de que a colonização teve muitas faces, ele poderia estar se referindo a qualquer país subjugado por um império. Parece ser exatamente na maneira com que esse sistema aprisiona e oprime os indivíduos que as semelhanças se fazem visíveis.

Frantz Fanon acredita que “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (FANON, 2005, p. 51). Entretanto, a violência não se justifica como um fim em si mesmo, mas sim como parte integral de um *processo* de descolonização. Também a violência não se restringe à luta armada, ela deve ser vista aqui como algo muito mais amplo, como a desconstrução de uma realidade, de sujeitos e de paradigmas. Este ato de desvendamento, de surgimento de um novo olhar para o mundo pode ser, para alguns indivíduos, tão violento e aterrador quanto o empunhar de uma arma. É ainda um processo doloroso e lento de questionamento da própria identidade, de suas lealdades e de seu lugar no mundo, que levará ao surgimento de uma nova consciência, e essa é indispensável para o desenrolar da descolonização.

Para Fanon (2005), esse é um fenômeno desejado e temido com a mesma intensidade porque lança os indivíduos num futuro desconhecido. Tanto para a nação quanto para o povo, a descolonização não é um simples acontecimento histórico e político, como a troca de presidentes em uma república, mas sim um evento caótico que não se instaura de repente e não tem conclusão definitiva ou previsível. Esse processo se dá num encontro e num embate entre duas vontades distintas que, ao mesmo tempo em que se entrelaçam, pois se encontram em um mesmo espaço, se repelem, porque não podem coexistir. É um processo apocalíptico, é o fim anunciado e necessário para o

renascimento de um novo mundo, mas esse novo mundo não começará imaculado, intocado, mas sim imbuído de tudo que já passou e carregará isso em suas entranhas.

A descolonização é ainda um processo histórico cujas linhas são delineadas e melhor compreendidas com o passar dos anos. Ademais, pode ser vista como um segundo movimento histórico precedido por outro tão ou mais violento: a colonização. A violência do processo de colonização reside no fato de que uma vez que duas culturas se chocam, não há como voltar atrás, uma estará eternamente marcada pela outra. Pratt (1999) chama de *zona de contato* esse espaço “de encontros coloniais, no qual as pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstância de coerção, desigualdade radical e obstinada” (PRATT, 1999, p.31). E uma vez que iniciado esse contato não há como voltar atrás, a tentativa de descolonizar-se significa extirpar uma parte indesejada, mas ainda assim componente de si.

Não obstante, qualquer movimento de descolonização é bem sucedido porque sua gênese está na tomada de consciência do colonizado. Fanon (2005) acredita que esse é um procedimento de transformação que exige o surgimento de um novo indivíduo, que é como uma faísca que surge no íntimo de cada sujeito a partir do momento em que ele passa a questionar integralmente sua condição colonial, e então a descolonização “introduz no ser um ritmo próprio; trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos” (FANON, 2005, p.52/3). A descolonização exige então o apagamento da imagem construída do colonizado e o ressurgimento do sujeito pré-colonial que necessita não tanto uma reconstrução, já que é impossível que esse sujeito retorne ao estado pré-colonial, mas sim uma nova construção. Para o colonizado, esse processo acarreta um paradoxo, ao mesmo tempo a necessidade de extrair o europeu, o que não é possível sem perder parte de si, e resgatar o pré-colonial, mas esse não é mais atingível porque é histórico. Resume-se na necessidade e à impossibilidade de apagar completamente algo que nesse momento já se encontra circunscrito na própria história.

Ainda que seja impossível vislumbrar o destino final desse novo homem, ao longo desse processo o colonizado se descobre/redescobre e afirma enquanto indivíduo, o que o levará a um enfrentamento do colonizador, pois é preciso retirar, ainda que parcialmente, o que já existe para que dê lugar ao que se deseja. Inevitavelmente, esse gesto de substituição gerará a violência e, ao se lançarem nessa empreitada, os sujeitos estarão conscientes da necessidade do enfrentamento e do uso da violência, mesmo que

não possam antever os resultados. Essa nova forma de se olhar a realidade torna possível ao colonizado enxergar a sua verdadeira situação, é como se lhe tirassem a venda dos olhos para que ele possa finalmente ver que “o mundo colonial é um mundo compartimentado [...] é um mundo cortado em dois” (FANON, 2005, p.54).

Diferente da sociedade capitalista na qual os governantes esforçam-se para mascarar a exploração imposta aos trabalhadores enquanto a maioria das pessoas se mantém subjugada à máquina e respeita a ordem social por um falso senso de pertencimento social e expectativa de recompensas, nas colônias essa exploração é constantemente lembrada e reforçada através de intermediários, entre eles a polícia e os soldados. Esses, por sua vez, fazem a ponte entre o colonizador e o colonizado, reforçam o discurso do colonizador agindo como seus porta-vozes e são autorizados a recorrerem à agressão física, a se rebaixar ao status do colonizado que por sua vez se vê exposto de um lado, à violência contra o corpo e do outro, à violência contra a mente.

E não somente as estruturas sociais, mas também as físicas, agem como uma constante lembrança ao colonizado de sua verdadeira condição de inferioridade; a habitação do colonizado é diferente da do colonizador, eles vivem em mundos físicos que se tocam, mas raramente se enlaçam. Mas se a moradia é diferente, os arredores também são opostos; o bairro do colonizador é limpo e sólido enquanto os arredores da casa do nativo é sujo e mal formado. São zonas opostas que reafirmam os binarismos sobre os quais o discurso colonial vai sendo construído: “A originalidade do contexto colonial é que as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida não conseguem nunca mascarar as realidades humanas” (FANON, 2005, p.56). Colonizador e colonizados são espécies diferentes.

2.4.1 Colonizador X Colonizado

O colonizador é um exibicionista que se enxerga como o principal agente da história e necessita reafirmar frequentemente a sua posição de superioridade. Ele é o estranho que invadiu, conquistou e trouxe consigo todo progresso. Ele legitima sua superioridade pela diferença, pelo seu pertencimento a outra espécie de homens, estrangeira e, automaticamente, superior. Comporta-se como se nada houvesse antes dele, ou pelo menos, nada de valia, “O colono faz a história. Sua vida é uma epopeia, uma odisseia. Ele é o começo absoluto: ‘Esta terra, fomos nós que a fizemos’” (FANON, 2005, p.68). O colonizador é também um homem de negócios assim como a colonização é uma empreitada capitalista com fins lucrativos, mas somente o lucro não

autoriza a dominação territorial, é preciso justificar sua permanência garantindo benefícios também para os nativos. Então o colonizador se fantasia de salvador, aquele que veio trazer até esse povo selvagem a verdadeira moral e os verdadeiros valores. A ele não interessa quais são os valores morais do colonizado desde sejam substituídos pelos seus sem demora ou resistência.

Caso o nativo os aceite sem pestanejar, faz-se possível vislumbrar uma convivência pacífica, mas sempre existem aqueles, não raramente a maioria, que insistem em não cooperar e então “o indígena é declarado impermeável à ética. Ausência de valores, e também negação de valores. Ele é, ousamos dizer, o inimigo dos valores. Nesse sentido ele é o mal absoluto” (FANON, 2005, p.58). Nesse contexto, ao mesmo tempo em que se enxerga como criador, o colonizador não hesita em se utilizar do fatalismo religioso para criar a ilusão de que seu destino é prescrito por Deus e o destino do colonizado não está realmente em suas mãos. E em inúmeros casos, o colonizado “aceita assim a dissolução decidida por Deus, agacha-se diante do colono e diante do destino e, por uma espécie de reequilíbrio interior, chega a uma serenidade de pedra” (FANON, 2005, p.72).

Diante da resistência do colonizado, o colonizador vai buscar então características nele que autorizem sua dominação e escravização por outro povo. É o discurso do colonizador que vai construir a imagem do colonizado já que “foi o colono que fez e continua a fazer o colonizado. O colono tira sua verdade, isto é, seus bens, do sistema colonial” (FANON, 2005, p.52). O nativo passa a ser representado por tudo aquilo que o colonizador não é, e se o colonizador veio até essa nova terra para “disciplinar, domesticar, domar e [...] pacificar” (FANON, 2005, p.350) é porque os nativos são desobedientes, selvagens, indóceis e violentos. O colonizado, à margem, deve a ele todo o progresso trazido como prolongamento de sua metrópole. O nativo aprende a ficar no seu lugar, a respeitar os limites do colonizador, criando uma imobilidade e parte dessa aparente imobilidade e hostilidade está em sua eterna culpabilidade, pois o colonizado é sempre culpado de alguma coisa. Ele vive em um eterno estado de alerta porque não sabe quando será acusado de infringir regras que talvez até desconheça. Ele tem culpa até pelo que ainda não fez e sendo assim o colonizado está sempre acuado, mas nunca inteiramente convencido de sua ignorância, de sua inferioridade, nunca domesticado.

Fanon (2005) acredita que essa imobilidade aparente só acaba à noite porque é somente nos sonhos que o colonizado é livre e pode correr. Essa energia que vai se

acumulando, se *sedimentando nos músculos* ao longo do dia, não raramente, será liberada contra seus próprios irmãos. Justamente porque o colonizado se encontra em um estado de tensão permanente que o torna mais reigente aos estímulos físicos, enquanto seu lado psíquico se retrai para se proteger. No nível individual, o nativo também sente a necessidade de se defender dos outros colonizados e lutar entre si cria a ilusão de que o colonizador não existe; nessas lutas se liberam as tensões. No período de colonização, a violência contra o colonizador não pode ser realizada, pois é o policial quem espanca o nativo que, por sua vez, não podendo revidar o colonizador, se volta contra o próprio irmão.

Se a descolonização começa com a chegada do colonizador, o momento que, segundo Fanon, antecede a investida do colonizado é o da “violência atmosférica”; uma violência que é engolida, remoída, ruminada e que vai, invariavelmente, explodir em ação. O colonizador percebe quando há essa mudança, quando se aumenta o silêncio e o colonizado não é mais tão receptivo como antigamente. Os partidos se agitam e os colonizadores se inquietam. As autoridades decidem agir, aumentando o efetivo da polícia, prendendo alguns líderes, mas “as demonstrações, os exercícios belicosos, esse cheiro de pólvora que, agora, domina a atmosfera, não fazem o povo recuar” (FANON, 2005, p.89) e incidentes banais, que até então seriam facilmente contornados agora, provocam reações intensas. A repressão que imobilizava agora fortalece.

Até aqui, o colonizado assistiu imóvel enquanto o colonizador faz a história. Há ainda a sujeira, a falta de espaço e a animalização que fazem parte do seu dia a dia e, eventualmente, ele passará a cobiçar as coisas do colonizador, que por sua vez, temerá esse olhar. “O mundo do colono é um mundo hostil, que rejeita, mas ao mesmo tempo é um mundo que dá inveja” (FANON, 2005, p.69) Não obstante, Fanon acredita que, apesar da constante invalidação sofrida pelos nativos, durante o processo de descolonização ele perceberá em seu íntimo a manipulação empregada pelos colonizadores, o que servirá para alimentar sua vontade de lutar e “a imobilidade à qual é condenado o colonizado só pode ser questionada se o colonizado decidir pôr termo à história da colonização, à história da pilhagem, para fazer existir a história da nação, a história da descolonização” (FANON, 2005, p.68).

A partir do momento em que o colonizado se enxerga como *igual* “explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado” (FANON, 2005, p.57). Nesse novo contexto o colonizado se percebe tal qual ao

colonizador; entende que seu coração bate e ele respira como o colonizador, ele se vê como o outro, com tanto valor quanto o outro e a presença do dominador não mais o constrange, incomoda ou imobiliza e é desse sentimento que advém a força e a segurança revolucionária do colonizado.

Desse ponto em diante, o colonizado não busca simplesmente acesso ao mundo do colonizador ou uma união entre os dois mundos, ele busca a sublimação do colonizador, quer ocupar seu lugar de direito “destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la no mais fundo solo ou expulsá-la do território” (FANON, 2005, p.57). Em nenhum momento ele para e pondera que esse é um trabalho impossível, que mesmo que o colonizador seja expulso, é impossível apagar a história, e resíduos desse encontro permanecerão eternamente.

Fanon problematiza o que leva os indivíduos a investirem com violência na sua libertação. Ele acredita que, no caso dos colonizados, o que choca é a violência advinda de onde não se espera. Se exércitos, polícias e até partidos políticos radicais se utilizam da violência, não nos chocamos, mas quando o povo se utiliza da mesma tática, sim. O choque surge no fato que o colonizador percebe que não está seguro e que apesar de suas armas e do seu discurso, eles não são invencíveis.

Ao fim da luta pela libertação, assinam-se documentos e se repassam cargos e, agora sozinhas, as novas nações precisam buscar caminhos para se sustentarem com as próprias pernas e muitas questões devem se levadas em consideração, a começar pelo sistema de governo. A violência não desaparece instantaneamente e permanece permeando as decisões mais relevantes que também ecoam internacionalmente e moldam as opiniões estrangeiras. Os recém-libertos finalmente são capazes de enxergar além de suas fronteiras e se descobrem somente mais uma peça na máquina política e econômica mundial. “A atmosfera de violência, depois de impregnar a fase colonial, continua a dominar a vida nacional” (FANON, 2005, p.95)

Os novos líderes receiam a presença de estrangeiros - políticos e jornalistas - porque acreditam que esses já chegam com a opinião formada de que as coisas não andam bem depois da saída dos colonizadores. Esses povos são jogados em um quadro internacional onde as superpotências se armam até os dentes e não hesitam em declarar guerras cujo objetivo velado é conquistar maiores mercados. Mas “essa atmosfera de violência, esses mísseis acenados, não amedrontam e não desorientam os colonizados [...] entre a violência colonial e a violência pacífica na qual está mergulhado o mundo

contemporâneo, há uma espécie de correspondência cúmplice, uma homogeneidade” (FANON, 2005, p.99).

Ainda assim, a descolonização devolve aos indivíduos seu senso de dignidade e moral, mas essa sensação ainda não existe em termos concretos de uma sociedade. Existe um vácuo e muitos assumem uma neutralidade, perdem o foco daquilo que reivindicavam e se abrem para todas e quaisquer influências externas em uma vontade dúbia de não serem esmagados por, mas fazer parte dessa engrenagem política internacional. Surge um certo desconforto ao se compreender que uma ex-colônia do império é agora mais um colônia de outro império, este global.

No capítulo seguinte as teorias de outremização e descolonização expostas acima serão aplicadas ao romance *Amongst Women*, de John McGahern.

3. OUTREMIZAÇÃO E DESCOLONIZAÇÃO EM *AMONGST WOMEN* – O ROMANCE

3.1 Breve resumo da obra

O romance *Amongst Women* (1990), de John McGahern, narra a história de Michael Moran, um ex-soldado do IRA²⁶ que, após a Guerra da Independência, se recolhe em sua fazenda, Great Meadow, no Condado de Leitrim, no interior da Irlanda. Lá, passa a viver uma vida simples e reclusa na companhia dos filhos, Luke, Maggie, Sheila, Mona e Michael e, anos mais tarde, da segunda esposa, Rose. Moran é um homem complicado e autoritário. Ele foi líder de seu pelotão na guerra pela independência e, após a libertação, desiludido com o rumo que os novos governantes escolhiam para o país, decide retirar-se do jogo político e acomodar-se no campo.

O romance abrange um período que vai do início do cortejo de Rose por Moran até a sua morte. Luke, o filho mais velho, não mora mais em casa e os detalhes de sua partida nunca são totalmente esclarecidos, existem apenas referências aos constantes abusos do pai e que isso o teria levado a mudar-se para a Inglaterra e cortar os laços com o pai, mas não com os irmãos. Apesar da ausência física, Luke está sempre presente na narrativa seja nas conversas entre os irmãos ou nas represálias do pai. Já na Inglaterra, ele se estabelece profissionalmente e no decorrer da história recebe Maggie e auxilia Michael quando esses também decidem deixar a Irlanda. Independente dos pedidos dos irmãos, Luke nunca volta à fazenda e só reencontra o pai uma vez, no casamento de Sheila em Dublin.

O romance começa *in ultima res* apresentando um personagem principal enfraquecido e já às portas da morte enquanto suas filhas, tentando reanimá-lo, revivem uma antiga tradição familiar: Monaghan Day - o dia da feira Mohill todo final do mês de fevereiro. Durante muitos anos, esse era o único dia do ano em que a casa recebia uma visita na pessoa de McQuaid, antigo companheiro de pelotão de Moran. A amizade entre Moran e McQuaid surgiu durante o período de guerras quando Moran era líder do pelotão a que pertenciam. Após a libertação, Moran emprestou dinheiro para McQuaid começar seu negócio de criação de gado e sua convivência então se restringiu a uma visita anual. Na obra apenas o último encontro está presente e durante a visita, McQuaid

²⁶ A origem do IRA remonta à Irmandade Republicana Irlandesa (IRB), popularmente conhecida como *Fenians*, fundada em Dublin e Nova York em 1858. Em 1919, o IRA seria reconhecido pelo Sinn Féin como o braço armado da República Irlandesa – sendo incluídos os recrutas dos Voluntários Irlandeses – para lutar na Guerra de Independência (1919-1921). (COOGAN, 2000)

vai se irritando com as opiniões inflexíveis de Moran, a ponto de dar por encerrada a amizade de tantos anos.

Nos dias que seguem à visita de McQuaid, Moran continua a se encontrar com Rose. O relacionamento dos dois havia começado em um encontro casual no correio enquanto Rose, que trabalhava como governanta na Escócia, passava alguns dias na Irlanda após a morte de seu pai. A convivência entre os dois foi progredindo ao longo de outros encontros semelhantes após os quais eles voltavam juntos para suas respectivas casas. Ainda nos primeiros encontros, Rose é alertada por sua mãe sobre o temperamento de Moran, mas ela ignora os avisos e foca sua atenção na oportunidade de finalmente se casar e ter a própria casa. Eles enfim se casam e Rose se muda para Great Meadow.

Uma vez instalada em sua nova casa, Rose e os filhos de Moran estabelecem uma convivência pacífica entre eles, que só é interrompida pela presença de Moran. Sempre que ele está presente, os demais se colocam em estado de alerta porque nunca se sabe qual será sua reação diante deles e de suas atitudes. Aos poucos, os filhos vão partindo. Rose convence Moran que Maggie, apesar de ter abandonado os estudos, deve ter uma profissão e a mandam estudar enfermagem em Londres. Sheila e Mona terminam os estudos com boas notas, o que acarreta algumas ofertas de emprego em cargos públicos. Sheila recebe também uma bolsa de estudos para estudar Medicina, mas é coagida pelo pai a desistir da universidade.

Com a partida das meninas resta Michael que, até então protegido pelas irmãs e por Rose, passa a ser o principal foco da atenção de Moran. Os conflitos começam logo após a partida de Sheila e Mona porque o pai acha que o filho não se empenha o suficiente no cuidado com a fazenda, apesar de achar tempo para sair com amigos e voltar tarde da noite para casa, bêbado. Quando Moran descobre que Michael está matando aulas para se encontrar uma com uma garota mais velha, ele dá um ultimato ao filho. Michael continua com seu comportamento rebelde e a violência passa de verbal para física, culminando na fuga de Michael para a Inglaterra, onde busca refúgio em Luke.

Nos anos que se seguem, sozinho com Rose, Moran fica cada dia mais enfraquecido. As meninas o visitam regularmente e ele ainda tenta controlá-las como pode. Maggie e Sheila se casam e têm filhos e Mona escolhe ficar solteira, apesar dos constantes relacionamentos que tem. Michael também se casa e tem filhos e acaba voltando à fazenda e encontrando uma forma de se relacionar com o pai, evitando

maiores conflitos. Em uma última tentativa de convencer Luke a voltar para casa, Moran escreve uma carta a ele pedindo desculpas se causou algum mal e dizendo que tudo o que fez foi com boas intenções, pensando que aquilo era o melhor para o filho. Tudo o que consegue é uma carta em resposta em que Luke diz que tudo foi esquecido e não guarda nenhum rancor. Moran morre pouco tempo depois cercado pela esposa e pelos filhos, exceto Luke.

3.2 Aspectos gerais da obra

Após a exposição das bases teóricas sobre descolonização e outremização passa-se a análise do romance e de que maneira as características particulares de cada processo são representadas na obra *Amongst Women*, de John McGahern.

Primeiro, pretende-se analisar alguns aspectos gerais da obra relevantes para esse trabalho e a análise específica que se seguirá.

Segundo, analisar como Moran através de seu discurso, representado aqui por suas falas e introspecções, constrói a imagem daqueles ao seu redor e, simultaneamente, sua própria imagem em uma tentativa de justificar seu comportamento de dominação. E ainda, o poder que seu discurso tem de afetar a imagem que seus familiares têm de si mesmos e dos outros.

Terceiro, investigar de que forma a relação entre Moran e McQuaid reflete as consequências do processo de descolonização em âmbito nacional e pessoal. Como as diferentes escolhas e posicionamentos de cada personagem levou a situações distintas dentre da nova realidade social e econômica da Irlanda. Pretende-se também discutir de que maneira a luta contra o colonialismo contribui para forjar muitas das características da personalidade de Moran que culminou na decisão de recolher-se à fazenda.

Finalmente, analisar-se-á quais táticas de opressão típicas do colonizador são reproduzidas por Moran na convivência com a esposa e os filhos. Consequentemente, de que forma filhos e a esposa reagem à opressão exercida pelo pai e se esses indivíduos, vítimas da colonização paterna, ao longo da história conseguem alcançar o status de indivíduos descolonizados.

Como acima mencionado, alguns aspectos estruturais da obra, ainda que esse não seja o objeto principal de análise deste trabalho, se fazem relevantes à análise que se seguirá. Destaca-se aqui o fato da história começar *in ultima res*, já no final da vida de Moran, alterando sensivelmente a maneira com que a personagem é construída. O primeiro contato com a personagem principal apresenta um homem velho e cansado que

“ao enfraquecer, [...] passou a temer suas filhas”²⁷ (MCGAHERN, 2008, p.1). Ele é um homem debilitado que aparentemente aceita sua atual situação de fraqueza, só no final da narrativa é que o narrador vai mencionar a relutância de Moran em aceitar suas limitações. Essa impressão criada de que ele aceita depender da esposa para as atividades mais simples acaba por criar a falsa imagem de que esse é um homem pacífico e resignado, quando nada poderia estar mais longe da verdade. A dedicação com que suas filhas e esposa o tratam também pouco reflete o amor, ou melhor, a falta dele, com que o pai e marido as tratou durante a vida. Sempre insatisfeito e sempre contrariado, Moran aceitava nada menos do que total obediência e respeito.

Também o tipo de narrador, em terceira pessoa, possibilita com que os eventos sejam analisados a partir de diferentes perspectivas que não só a de um personagem específico. Esse tipo de narrador é classificado por Friedman (1955) como “autor” onisciente intruso, e Franco Junior (2009) o classifica como aquele que “cria a impressão de que sabe tudo da história, das personagens, do encadeamento e do desdobramento das ações e do desenvolvimento do conflito dramático” (FRANCO JUNIOR, 2009, p.42). Apesar de ter acesso aos pensamentos e sentimentos de todas as personagens, os comentários do narrador são bastante sutis, mantendo-se, *aparentemente*, neutro ao declarar, por exemplo, sua inacessibilidade aos pensamentos de Moran e “o segredo inviolável em que se mantinha instintivamente envolto”²⁸ (MCGAHERN, 2008, p.19) ou ainda justificando que: “Moran era muito complicado para permitir que alguém soubesse o que pensava sobre as coisas”²⁹ (MCGAHERN, 2008, p.14), para logo em seguida dizer exatamente o que ele pensava.

O romance não é dividido em capítulos, mas há um espaçamento entre linhas que marca a mudança de focalização, quando o narrador passa a contar a história do ponto de vista de outra personagem. Existe uma sequência de apresentação das personagens bem definida. O livro abre com Moran já velho e a tentativa das filhas em reanimá-lo ao relembrar as visitas de James McQuaid, episódio esse que é seguido do *flashback* da última visita de McQuaid. Rose então é introduzida na narrativa e a focalização mantida nela até o dia do casamento sendo transferida então para Maggie. Com a ida de Maggie para Londres, o foco recai sobre Sheila e Mona até que elas também partem abrindo espaço, tanto físico quanto narrativo para Michael, o irmão

²⁷ [As he weakened, [...] became afraid of his daughters]

²⁸ [the inviolate secrecy he instinctively kept self]

²⁹ [Moran was too complicated to let anybody know what he thought of anything]

mais novo que até então não havia se destacado. Apesar do narrador se concentrar em Michael, ele inclui as meninas sempre que elas vêm até Great Meadow, e após a fuga definitiva de Michael é nesses momentos de encontro que a história recai. Raramente a narração segue alguém para além da fazenda, as exceções sendo os casamentos e, principalmente, os encontros de Maggie e Michael com Luke em Londres. Essa focalização gradual nas personagens permite explorar a relação de cada uma delas com Moran, a personagem principal.

Existem ao menos duas interpretações possíveis e complementares para o título do romance. A primeira é de cunho religioso, uma vez que, “*amongst women*”, cuja tradução para o português é “*entre mulheres*”, é parte da oração da Ave-Maria, a principal oração católica proferida durante a reza do terço. Também a escolha da palavra *amongst* em detrimento de *among* – sinônimos diretos - parece fazer referência à oração se levarmos em consideração que *among* é o vocábulo mais utilizado no inglês moderno. A escolha em manter a referência à oração católica faz referência direta à importância da religião católica, em especial da reza do terço para a trama do romance. Além disso, o fato das principais personagens que cercam Moran serem mulheres - esposa e filhas – e a relação entre eles ser mais explorada do que a relação com os filhos homens, complementa o significado do título.

Apesar de a narrativa percorrer várias décadas da vida de Moran, a história não é datada. A localização remota também dificulta o enquadramento exato do período histórico dos acontecimentos. Sabe-se que Moran lutou tanto na Guerra da Independência quanto na Guerra Civil e que então se recolheu à fazenda. Levando em consideração esse fato e a idade aproximada dos filhos de Moran é possível relacionar o período da narrativa às décadas 1940 e 1950.

3.3 Outremização no romance

As relações interpessoais estabelecidas pela personagem principal, Michael Moran, no romance *Amongst Women* possibilitam uma análise sob o viés da outremização considerando-se a maneira em que ele se relaciona com aqueles ao seu redor diante da realidade pós-colonial. É possível traçar um paralelo entre o comportamento dessa personagem e o comportamento do colonizador na colônia, uma vez que esse indivíduo reproduz dentro de casa muitas das idiossincrasias exibidas pelos colonizadores na época da empreitada colonial. A análise que segue apoia-se nos diálogos presentes no texto e no posicionamento das personagens diante do outro/Outro

explicitadas pelo narrador. Bonnici (2009a) contempla que “a outremização inclui a identidade e a diferença. Todo ser diferente ou excluído é um ser dialeticamente constituído” (BONNICI, 2009a, p.46).

Michael Moran é fruto de uma sociedade colonial na qual, apesar dos matizes, reinava uma ordem binária que dividia a sociedade em dois grupos com papéis específicos e claros. De um lado, havia o colonizador - *Outro* - que, ao clamar aquela terra para si, se comportava como o senhor de tudo; por outro lado, o colonizado – *outro* - que, tendo tido sua terra confiscada deveria se submeter a esse invasor. Fanon reitera que ainda que o mundo colonial que não fosse uma situação ideal para a maioria dos habitantes, ele “era simples: de um lado os maus, do outro os bons” (FANON, 2005, p.170). Nesse contexto, para Moran, os bons eram representados pelos irlandeses, especialmente seus companheiros de pelotão, e os maus pelos ingleses. Já no final de sua vida Moran confessa que “a guerra foi a melhor parte da vida **para pessoas como eu e McQuaid**. As coisas nunca mais foram tão simples e claras. Acho que nunca mais pegamos o fio da meada. Seria melhor se nunca tivesse acontecido³⁰” (MCGAHERN, 2008, p.6, grifo nosso). Por mais que essa fosse uma sociedade de opressão, o fato dos papéis sociais serem muito bem definidos era motivo de conforto para a personagem que e deixa claro que considera o mundo pós-colonial complexo e confuso.

Importante notar que Moran se diz feliz no período da guerra que, apesar de ainda apresentar muitas das características que compunham o mundo colonial, é um período na história das colônias em que o colonizado lentamente abre os olhos para sua situação e se torna incapaz de continuar vestindo a máscara designada pelo colonizador. O centro Imperial que representava aquilo que o colonizado almeja a ser passa a representar o contrário e os papéis irão se inverter. Não é mais o colonizador que recusa o colonizado, mas o colonizado que recusa o colonizador (MEMMI, 1977). Um exemplo é a maneira com que Moran descreve os ingleses: “Os ingleses não pareciam saber ao certo o que estavam fazendo. Acho que só estavam indo com a maré do que havia funcionado antes [...] Nós não matávamos mulheres e crianças como os soldados ingleses mas éramos um bando de assassinos³¹” (MCGAHERN, 1990, p.5). Não só o

³⁰ [for people like McQuaid and myself the war was the best part of our lives. Things were never so simple and clear again. I think we never rightly got the hang of it afterwards. It was better if it had never happened]

³¹ [The English didn't seem to know right what they were doing. I think they were just going through the motions of what had worked before [...] We didn't shoot women and children like the Tans but we were a bunch of killers]

colonizador deixa de ser admirável, mas mesmo os seus crimes são mais graves que o do colonizado.

E apesar da relação entre colonizador e colonizado se sustentar em binarismos, os papéis desempenhados pelos respectivos sujeitos não são estáveis e facilmente definidos, reflexo não somente da complexidade das relações humanas mas também da instabilidade da identidade nessa época que Bauman (2005) chama de *modernidade líquida* onde “as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta” (BAUMAN, 2005, p.19). Nesse sentido, a identidade do sujeito colonial, seja ele oprimido ou opressor, também é flutuante e cheia de matizes, altamente influenciada pela presença do outro e pela diversidade de situações que se apresentam.

Um exemplo da instabilidade das identidades está no relacionamento entre os companheiros de pelotão, representada na relação entre Moran e James McQuaid. Diante dos demais, ambos deveriam ter uma relação de igualdade já que têm o objetivo comum de expulsar o colonizador - representados por indivíduos ingleses e protestantes - e são considerados iguais, enquanto homens, irlandeses, membros do exército de libertação e católicos. Entretanto, nas relações internas há claramente uma questão hierárquica. Ao falar de Moran, McQuaid reconhece a posição de superioridade que Moran ocupa: “Ele (McQuaid) sempre disse que você (Moran) era o cérebro do pelotão. Que tudo que deu certo foi planejado por você até o último detalhe³²” (MCGAHERN, 1990, p.5). Também Moran reconhece sua importância ao expor as limitações do companheiro: “Você não consideraria, mas McQuaid era mais ou menos analfabeto” e ainda “não era tão simples quanto o pobre McQuaid achava³³” (MCGAHERN, 1990, p.5). Moran direciona a esse indivíduo - e aos demais inseridos neste contexto - o mesmo tratamento que, como colonizado, recebeu dos ingleses e, ao apontar aquilo que McQuaid *não é*, recorre a uma das estratégias que, segundo Memmi (1997, p.81), os colonizadores utilizavam na busca da submissão do colonizado.

O poder atribuído à Moran durante esse período vai influenciar todos os seus relacionamentos futuros. Foi durante esse período que Moran clama ter tido uma das experiências mais marcantes de sua vida. Ele desabafa: “o mais perto que já cheguei de

³² [He (McQuaid) always said you (Moran) were the whole brains of the column. That everything they ever went into was planned by you, down to last detail]

³³ [You'd never think it but McQuaid [...] was more or less illiterate]; “it wasn't as simple as poor McQuaid made out]

qualquer homem foi quando o tive na mira de um rifle e nunca errei³⁴” (MCGAHERN, 2008, p.7). A palavra perto (*close*) na língua inglesa se refere tanto à questão espacial, estar perto fisicamente de alguém, como a questão sentimental. *Close friends* são amigos íntimos e *to be close to someone*, pode significar *estar próximo* ou ainda *ser próximo* de alguém. Moran sentia-se próximo desde que estivesse empunhado um rifle, garantindo sua posição de vantagem. Já no final da frase quando ele diz “nunca errei” (*I never missed*), a interpretação semântica permite entender que ele nunca tenha errado (*miss*) um tiro ou ainda que nunca tenha deixado de perceber (*miss*) a força daquilo que sentia ao ter o destino dos outros em suas mãos.

Os episódios acima remetem a uma transformação da condição da personagem de sujeito colonizado, em um sujeito que toma consciência de sua condição e busca descolonizar-se e, durante esse processo, se descobre em uma posição, se não de colonizador, ao menos de detentor do conhecimento (o cérebro do pelotão). O processo de descolonização permite que ele se enxergue como um indivíduo: “a “coisa” colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual ela se liberta” (FANON, 2005, p.53). É possível ainda traçar um paralelo com a posição que Moran ocupa com própria a justificativa da empreitada colonial de levar à outros povos - as colônias - conhecimento e progresso quando na verdade visa somente lucro pessoal (FANON, 2005, p.350). Ao final da guerra, com a retirada dos ingleses, Moran acreditava que se tornaria um homem livre, mas a verdade é que ocorreu apenas um deslocamento de poder; não houve a aniquilação de uma classe dominante, mas sim a substituição dos colonizadores ingleses pela elite política irlandesa. As consequências desse processo de descolonização serão analisadas em detalhe ao longo desse capítulo.

Por hora, investigar-se-á de que maneira as diferentes posições sociais ocupadas por Moran e McQuaid ao final dos conflitos alteram sensivelmente sua relação de amizade. A narrativa apresenta o último encontro entre Moran e McQuaid e permite explorar como a relação entre eles muda com o passar dos anos. Moran se ressentia dos rumos tomados pelo país desde a independência: “Olhe o que isso (a libertação) nos trouxe. Olhe para o país agora. Governado por uma corja de gangsteres obtusos que só se preocupam com si mesmos³⁵” (MCGAHERN, 1990, p.18). Já McQuaid, conseguiu adaptar-se à nova ordem social e é através desse relacionamento é possível observar o

³⁴ [the closest I ever got to any man was when I had him in the sights of the rifle and I never missed]

³⁵ [Look where it brought us. Look at the country now. Run by a crowd of small-minded gangsters out for their own good]

posicionamento da personagem principal em relação àqueles que, ao contrário dele, conseguiram prosperar no mundo pós-colonial. McQuaid se torna a principal conexão de Moran com o mundo além da fazenda, já que “todas as suas relações tinham sido consigo mesmo e sua extensão familiar a qual havia sido unida ao acaso, pelo casamento ou por acidente: ele nunca foi capaz de sair de sua concha³⁶” (MCGAHERN, 2008, p.12).

A Inglaterra, até a partida dos ingleses, representava para a Irlanda o centro Imperial. Na teoria pós-colonial o ‘centro’ não é tanto geográfico quanto metafísico e “tudo que se encontra fora do centro era por definição à margem ou a periferia da cultura, do poder e da civilização” (ASHCROFT et al, 2001, p36-37). A Irlanda estava então na periferia. Com a saída dos colonizadores esse centro foi deslocado - aplica-se aqui o conceito de descentralização de Derridà (1995) - para os membros da elite política, econômica e cultural que passaram a governar o país. O centro passa a ser a elite e qualquer um que não faça parte dela permanece então à margem, como é o caso de Moran. Também o Outro pode ser comparado ao centro Imperial. Ao retomar-se a ideia de que a subjetividade do colonizado está continuamente localizada no olhar do Outro Imperial, conclui-se que com a retirada dos ingleses e a ascensão da elite nacional, essa passa a representar o Outro. Concluindo, McQuaid - enquanto membro da elite - se torna a medida que Moran utiliza para medir todos os indivíduos elitizados em relação a si. Moran deixa de ser o outro em relação aos ingleses e se torna o outro diante dos próprios compatriotas, perpetuando sua condição de colonizado.

Logo após a guerra Moran empresta dinheiro para McQuaid começar sua criação de gado, o que por algum tempo o mantém em situação superior em relação ao amigo, passando de comandante a financiador. Mas com o tempo o amigo foi enriquecendo e “McQuaid era o homem mais rico e mais poderoso³⁷” (MCGAHERN, 1990, p.14) entre os dois. Com o passar dos anos a presença de McQuaid, que antigamente trazia memórias da sua antiga glória, passa a refletir sua inabilidade de se destacar em um novo mundo. Dividido, ao mesmo tempo em que ele admira a habilidade do amigo para os negócios, se ressentido dessa inversão de posições e tem dificuldade em encarar o sucesso financeiro de McQuaid passando a questionar a própria integridade do ex-companheiro ao enfatizar que “o interessante sobre ele é que era **daquele** tipo de pessoa

³⁶ [All his dealings had been with himself and that larger self of family which had been thrown together by marriage or accident: He had never been able to go out from his shell of self]

³⁷ [McQuaid was the richer and the more powerful man]

que sempre dá sorte independente do que faça. [...] **Aquelas** pessoas sempre se dão melhor no mundo do que um homem decente³⁸” (MCGAHERN, 1990, p.4, grifo nosso). Incapaz de aceitar que o companheiro possa gozar do mesmo status que ele, redefine suas posições, se era decente e pobre, McQuaid, uma vez rico, seria o oposto. O uso do pronome demonstrativo *aquela* enfatiza a distância que Moran quer colocar entre ele e McQuaid.

No entanto, em nenhum momento Moran critica McQuaid diretamente, mas sim através de seus comentários sobre outras pessoas e profissionais que, como ele, se beneficiaram de alguma maneira da independência. O diálogo seguinte remete à pensão oferecida aos membros do IRA que participaram ativamente da guerra:

“Não faz sentido você não aceitar a pensão do IRA. Você mereceu. Poderia receber ainda pela manhã”, disse McQuaid.

“Jogaria nos dentes deles” Moran abriu e fechou as mãos enquanto falava.

“Nunca questiono a cor do dinheiro de alguém. Se me oferecem, eu pego”, mas Moran estava muito alterado para responder [...]”³⁹ (MCGAHERN, 1990, p.15)

McQuaid se sente no direito de receber a pensão enquanto para Moran aceitar a contribuição significa aceitar sua posição diante dessa nova ordem e, conseqüentemente, sua posição diante de McQuaid. Mas Moran se ressentia em especial dos médicos e dos padres, pois “foram os padres e médicos, e não os guerrilheiros, que emergiram como os mandachucas do país pelo qual Moran tinha lutado [...] os padres ao menos tinham que pagar com celibato e oração por sua posição. O médico recebeu todo o peso do ressentimento de Moran⁴⁰” (MCGAHERN, 1990, p.88). Não só isso, mas na infância Moran só teve a oportunidade de frequentar a escola até o oitavo ano antes de partir para se juntar a luta armada enquanto todos os seus colegas de sala continuaram estudando e se tornaram padres. Quando as filhas, Mona e Sheila, recebem diversas ofertas de emprego após a formatura Moran se afronta com todas as opções oferecidas as filhas:

³⁸ [The interesting thing about him is that he is one of **those** people who always turn out to be lucky no matter what they do [...] **Those** people always get on better in the world than the decent man]

³⁹ [‘It makes no sense your not taking the IRA pension. You earned it. You could still have it in the morning,’ McQuaid said.

‘I’d thrown it in their teeth,’ Moran clenched and unclenched his hands as he spoke.

‘I never question the colour of any man’s money. If I’m offered it I take it,’ but Moran was too consumed to respond[...]

⁴⁰ [It was the priest and doctor and not the guerrilla fighters who had emerged as the bigwigs in the country Moran had fought for [...] at least the priest had to pay for his position with celibacy and prayer. The doctor took the full brunt of Moran’s resentment]

“Aos que tem será dado demais. Aos que nada tem será dado um chute no rabo⁴¹” (MCGAHERN, 1990, p.87).

Por sua vez, McQuaid está confortável com o lugar que ocupa na sociedade que se formou após a independência. Ele pode ser comparado ao colonizado que Memmi qualifica como colonialista. O colonialista é adaptável, cego à miséria e à injustiça e seduzido pela nova posição social, fará de tudo para justificar o mundo colonial (MEMMI, 1977, 53). McQuaid não sente culpa por ter enriquecido, como justifica seu posicionamento: “neste mundo você não existe sem dinheiro. E talvez nunca haja outro mundo⁴²” (MCGAHERN, 1990, p.20). Ele não só justifica sua condição de usurpador como enfatiza os deméritos do usurpado, neste caso Moran, a tal ponto que fique claro que atraía a própria desgraça (MEMMI, 1977, p.57). McQuaid atribui ao próprio Moran sua condição social: “Você tinha uma ótima cabeça [...] só pra você poderia não dar em nada⁴³” (MCGAHERN, 1990, p.17).

No decorrer do episódio McQuaid vai se cansando das opiniões inflexíveis de Moran, sua “compulsão por dominar” e os silêncios calculados a que Michael recorre quando um assunto ou ponto de vista não são de seu agrado. Então, “McQuaid recostou-se na autoridade que tinha se tornado sua ao longo dos anos, autoridade essa que ofuscou a de Moran⁴⁴” (MCGAHERN, 2008, p.18). Cansado de sempre ceder, decide ir embora, dessa vez para sempre. Já de saída, ao entrar em sua Mercedes, vocifera: “Algumas pessoas não suportam vir em segundo⁴⁵” (MCGAHERN, 2008, p.22). Moran prefere perder a amizade de McQuaid do que admitir a inversão de posições que os anos acarretaram. Bonnici problematiza que para o sujeito colonial admitir que se está errado significa “renunciar à posição de sujeito que ele constrói, a todo momento, para si” (BONNICI, 2009a, p.232). Ao concordar com as opiniões de McQuaid ele estaria automaticamente validando a superioridade do outro.

Com exceção das visitas anuais de McQuaid, o contato de Moran com pessoas fora da família é restrito e ele não consegue adaptar-se ao convívio da comunidade ao seu redor. Acostumado a liderar, ele acredita em seu íntimo que todos lhe devem reverência e menospreza a todos que não o tratam com distinção, comportando-se como

⁴¹ [To those that have shall be given too much. To those that have nothing shall be given a kick in the arse]

⁴² [In this world you don't exist without money. And there might never be another world.]

⁴³ [You had a great head on you [...] only for you it couldn't have come to anything]

⁴⁴ [McQuaid felt for the authority he had slowly made his own over the years, an authority that had outgrown Moran's]

⁴⁵ [some people Just cannot bear to come in second]

o colonizador que se acha merecedor de respeito não por seus méritos pessoais, mas pelo simples fato de pertencer a esse grupo. (MEMMI, 1977, p.28). Porém, em uma sociedade livre e teoricamente igualitária ele é normalmente tratado como um outro qualquer e sua resposta a esse tratamento igualitário, que ele vê como impertinência, é manter-se em silêncio e ignorar a simples existência daqueles ao seu redor sempre que possível. Ao comparecer a um show comunitário “Moran não fez gesto algum, nem ao menos olhou ao redor⁴⁶” (MCGAHERN, 1990, p.32). Em outra ocasião, ao levar Maggie à estação de trem “permaneceu ereto e afastado na plataforma, totalmente separado enquanto olhava as montanhas do outro lado dos trilhos⁴⁷” (MCGAHERN, 1990, p.63). Negado um lugar de destaque, recusa-se a ocupar um lugar menos importante, “ele [...] não ocuparia um lugar menor. Não ocuparia lugar algum⁴⁸” (MCGAHERN, 1990, p.37).

Ao se recusar a ocupar um lugar na nova sociedade Moran vai retornar a um estado anterior àquele que lhe causa tanto desconforto: a situação colonial. Como discutido anteriormente, o binarismo do mundo colonial era uma condição que ele conseguia compreender. Entretanto, acostumado em dar ordens, vai clamar para si, não o papel de colonizado que ocupava anteriormente, mas sim a do colonizador. Isso só é possível porque ele passa a colonizar os próprios filhos. Há aqui um novo deslocamento do centro onde o pai se torna o centro Imperial e os filhos são relegados à margem. Se a dinâmica entre McQuaid e Moran permite estabelecer um paralelo entre a nova divisão de classes na Irlanda pós-colonial, a dinâmica entre Moran e os filhos remete ao antigo binarismo colonial, sendo Moran uma alegoria da Inglaterra e os filhos da Irlanda. O pai usa das mesmas estratégias de opressão do colonizador para subjugar os filhos. O fato de o pai assumir o papel do colonizador é condizente com a própria colonização, uma vez que o discurso colonialista é um discurso imbuído de patriarcalismo e exclusividade sexista (BONNICI, 2009b, p.262).

Uma das condições do colonizado inserido na situação colonial é a coletividade. Memmi afirma que “o colonizado jamais é caracterizado de maneira diferencial: só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo” (MEMMI, 1977, p.81). No romance, essa característica é explorada pela personagem principal para se dirigir aos filhos. Em alguns momentos, essa coletividade é adereçada de forma aparentemente positiva,

⁴⁶ [Moran made no gesture, did not even look around him]

⁴⁷ [stood erect and apart on the plataforma, totally separate as he gazed at the hill across the tracks]

⁴⁸ [he [...] would not take a lesser place. He would not take part at all]

criando a falsa sensação de que é um homem justo e todos são partes de um mesmo grupo: “Eu respeito todos os meus filhos igualmente⁴⁹” (MCGAHERN, 1990, p.13); ou ainda: “Considero toda a minha família como iguais. Não gosto de ver nem mesmo um tentando superar outro⁵⁰” (MCGAHERN, 1990, p.13). Mas em nenhum momento ele se refere à família como se fosse parte integrante desse conjunto, mas sim como mais uma de suas posses. Seu desejo de que os filhos não superem uns aos outros é na verdade um desejo de mantê-los afastados de seu próprio status.

Essa indistinção do sujeito com que Moran se refere aos filhos também é uma maneira eficaz de atribuir a todos o defeito de um. Memmi (1977), ao se referir ao colonizador, questiona a autenticidade de se ignorar as características particulares de cada indivíduo, mas ressalta que essa é só mais uma maneira do colonizador tentar negar ao colonizado sua identidade. Moran, ao mesmo tempo em que expõe os malfeitos e defeitos dos filhos, se desassocia desses. “Aprendi a nunca esperar nada de um burro além de um coice. Já deveria ter aprendido a nunca contar com alguém⁵¹” (MCGAHERN, 2008, p.40), é como reage quando seu irmão se atrasa, deixando subentendido que ninguém, além dele mesmo, é confiável. Em outro momento, diante da desobediência de Maggie, vocifera: “Tudo tem que ser repetido mil vezes? Deus, porque nada nunca fica claro nessa casa?⁵²” (MCGAHERN, 2008, p.8), se as coisas não ficam claras é porque os outros têm dificuldade de entender, ele nunca questiona sua habilidade de passar instruções. “Deus, Oh Deus, aonde já se viu tais pessoas!⁵³” (MCGAHERN, 2008, p.41), é como reage à demora dos filhos em entrarem no carro. A verdade é que raramente alguém é elogiado, somente quando esse é o último recurso, como veremos mais à frente.

Independente de considerar os filhos como um grupo homogêneo, demonstrando pouco se nenhum interesse neles enquanto indivíduos, ele tem consciência de que a imagem que os filhos apresentam para além da fazenda é um reflexo direto da sua. Assim como o colonizador trabalhava para que sua colônia fosse a mais lucrativa e seus trabalhadores os mais produtivos, também Moran quer que seus filhos o representem positivamente. Quando chega a hora de Mona e Sheila partirem ele pela primeira vez

⁴⁹ [I respect all my children equally]

⁵⁰ [I consider all my family equal. I don't like to see a single one trying to outdistance another]

⁵¹ [I've long learned never to expect anything from an ass but a kick [...] I should have learned now never to rely on anybody]

⁵² [Has everything to be drummed in a hundred times? God, why is nothing ever made clear in this house?]

⁵³ [God, O God, did you ever see such people!]

permite que comprem o que desejam: “Vocês tem que comprar o que querem. Devem ser capazes de manter a cabeça erguida como qualquer outro em Dublin. Comprem coisas boas⁵⁴” (MCGAHERN, 1990, p.89). É possível dizer que Moran acredita que somente ele tem o direito de oprimir os filhos, para fora de casa eles se tornam reflexos dele como sujeito e a eles lhes é emprestada a liberdade. As filhas por vezes se deixam impregnar pela aparente grandeza do pai e, como o colonizado tenta assemelhar-se ao colonizador, em busca de amor e aprovação e possível assimilação (MEMMI, 1977, p.107). “Para as meninas, as idas e vindas regulares restauravam a sensação de superioridade que tinham recebido intacta de Moran⁵⁵” (MCGAHERN, 1990, p.93).

Em certo ponto da história Moran se casa pela segunda vez. Sua noiva, Rose, e Moran são membros da mesma comunidade. Através dessa personagem tem-se acesso a opinião dos demais membros da comunidade sobre Moran. Devido a seu comportamento distante Moran é malquisto pela maioria de seus vizinhos, que o consideram frio e orgulhoso. Mas as características que os outros veem com desdém ela vê como “um senso distinto de distanciamento e orgulho que ela achava refrescante e o diferenciava de qualquer um dos homens locais que havia conhecido⁵⁶” (MCGAHERN, 2008, p.23). Vale questionar nesse caso se Rose realmente o via como um homem distinto e mal compreendido, ou se estava convencendo a si mesma que deveria enxergá-lo como tal para tentar mudar sua própria condição. Rose é mulher e “não há dúvida que a mulher desde a era colonial foi fixada como dominada e submissa ao homem, caracterizado como superior e dominador” (BONNICI, 2009a, p.352). Ao se interessar por Moran compreendia que, uma vez casada com ele, teria que se submeter a suas vontades. Por outro lado, sua única opção era trabalhar como governanta na Escócia. Em ambas as situações ela ia manter sua condição de submissão, fosse diante do patrão ou do marido. Rose decide se casar com Moran apesar das impressões alheias, no final das contas ela ao menos seria responsável pela própria casa.

Casada, Rose não demora a perceber o clima de constante tensão em que pai e filhos vivem. Logo no início do casamento ela é vítima da agressão de Moran. As poucas vezes em que tenta opinar em algum assunto, ela é atacada verbalmente: “Porque, em nome do Salvador, você tem colocar a sua ignorância à vista de todos”, ele

⁵⁴ [You must get what you want. You have to be able to hold your heads as high as anybody else in Dublin. Get the good stuff]

⁵⁵ [for the girls the regular comings and goings restored their superior sense of self, a superiority they had received intact from Moran]

⁵⁶ [a distinct sense of separateness and pride that she found refreshingly unlike any other local men she had known]

se voltou contra ela. “Você não sabe um nada sobre o assunto, mulher⁵⁷” (MCGAHERN, 2008, p.52). Moran deixa claro desde o princípio que a opinião de Rose não é requisitada ou aceita. Mesmo nos momentos em que Rose se pronuncia em uma tentativa de acalmar o marido, é rechaçada: “ele se virou na cadeira em um ataque de ódio [...] “Se você escutasse a si mesma com um pouco mais de cuidado falaria muito menos” Ela parecia alguém que havia sido atingido sem aviso⁵⁸” (MCGAHERN, 2008, p.52). Como qualquer mulher em um contexto pós-colonial, Rose é um sujeito duplamente colonizado: “ela é o objeto da historiografia colonialista e da construção do gênero” (BONNICI, 1990b, p.266). Sua opinião é duplamente descartável, porque ela, como mulher e colonizada, era duplamente ignorante diante de Moran no contexto daquela família em que ele é pai, marido e colonizador. Vale notar ainda que, ao diminuí-la diante dos filhos ele se reafirma como senhor do lar e das terras. Finalmente, ele deixa claro que a presença de Rose na casa será apenas tolerada: “Nós nos virávamos suficientemente bem antes de você aparecer por aqui⁵⁹” (MCGAHERN, 2008, p.69). Aos olhos de Moran Rose não tem nada a acrescentar.

O posicionamento de Moran diante da inferioridade das mulheres raramente é explicitado ao longo da história. Ele está subentendido na maneira com que espera que elas lhe sirvam e ainda no fato de que em momento algum as filhas são consideradas herdeiras de suas terras. Moran em diferentes momentos, como na partida de Maggie, deixa claro que, enquanto ele viver elas serão bem-vindas: “a casa que você deixou será sempre sua casa⁶⁰” (MCGAHERN, 1990, p.63). Contudo, ele nunca sequer as questiona sobre seu possível interesse na fazenda, suas terras sempre pertenceram aos filhos. Com Luke distante, a responsabilidade de assumir as terras automaticamente recai sobre Michael: “se o menino quisesse se juntar a ele, os dois poderiam fazer qualquer coisa. Poderia conduzir este lugar sem problemas. Com o tempo poderiam até **assumir o controle** de outras fazendas, algo que uma vez sonhou para seu filho mais velho⁶¹” (MCGAHERN, 199, p.108, grifo nosso). Os filhos homens são os únicos que Moran considera capazes de juntar-se a ele. Destaca-se nesse trecho ainda o uso da expressão *assumir o controle*, utilizada para tratar da aquisição de outras fazendas, reforçando a

⁵⁷ [‘Why in the name of the Saviour do you have top ut your ignorance on full display,’ he turned on her. ‘You don’t know the first thing about the business, woman.’]

⁵⁸ [he turned round the chair in a fit of hatred [...] ‘If you listened a bit more carefully to yourself I think you might talk a lot less’ She looked like someone who had been struck without a warning]

⁵⁹ [We managed well enough before you ever came round the place]

⁶⁰ [the house you left will always be your house]

⁶¹ [if the boy wanted to come in with him the two of them could do anything. They could run this place like clockwork. They could in time even **take over** other farms, a dream he once had about his oldest son]

visão colonizadora de Moran. Em uma sociedade capitalista, como é o caso, a maioria dos indivíduos pensaria em *adquirir* terras ou até mesmo *comprar* terras, Moran não, ele quer se tornar senhor.

Com a partida das filhas, os olhos do pai se voltam subitamente para Michael que até então havia se mantido distante sob a proteção das irmãs. Moran, pela primeira vez, se dá conta de que o Michael passa a maior parte do seu tempo cuidando do jardim ao lado de Rose:

Isso ao mesmo tempo em que surpreendeu, irritou Moran.
“Suponho que qualquer dia desses vai comprar uma saia”
[...] “Se plantasse algo como cenouras faria mais sentido. Demora para você comer aquelas flores”
“São divertidas de se olhar”
“Olhar não vai levar você muito longe neste mundo”, disse Moran.
Mas escondido no aceno de consentimento do garoto estava a mesma dose de desprezo pelo trabalho de Moran, o qual ele considerava nada além de escravidão voluntária⁶² (MCGAHERN, 1990, p.65)

Ao sugerir que Michael deveria comprar uma saia, o pai não só sugere que a jardinagem não é um trabalho digno para os homens, como é menos relevante que o plantio, uma vez que a cenoura ao menos se pode comer. Explicita-se aqui o posicionamento de Moran que acredita que responsabilidade dos homens é sustentar a casa, enquanto a função das mulheres é enfeitá-la. É possível vislumbrar ainda o desdém do filho pela ocupação do pai, o menino “não gostava de trabalho físico pesado e demora a ajudar Moran com a terra⁶³” (MCGAHERN, 1990, p.64).

O desinteresse crescente de Michael pelo trabalho da fazenda incomoda Moran, que se torna cada vez mais vigilante quanto às atitudes do filho. Mesmo quando Michael se presta a ajudar o pai, é criticado:

“Elas são tão estúpidas”, Michael como uma criança diante do pânico (das ovelhas).
“São como algumas pessoas”, Moran respondeu abruptamente.
[...] Michael começou a se entediar e começou a cometer erros. Moran quase o acertou quando ele deixou uma ovelha assustada fugir, empurrando Moran de lado, e fazendo com que ele derrubasse a lata de suplemento.

⁶² [This both amused and irritated Moran]

‘I suppose one of these days you’ll be getting yourself a skirt.’

[...] ‘If you grew something like carrots it’d make some sense. It’ll be a long time before you’d eat any of those flowers.’

‘They’re fun to look at.’

‘Looking won’t get you far in this world,’ said Moran.

But hidden in the boy’s answering nod was an equal contempt for Moran’s work, which he regarded as nothing short of voluntary slavery]

⁶³ [had no liking for hard physical work and he was slow to give Moran any help on the land]

“Deus, Oh Deus, O Deus. Se pudesse fazer isso sozinho. Você não consegue prestar atenção por um minuto, não consegue olhar por um minuto o que está fazendo”, Moran pegou a lata com força, derramando a medida ele mesmo.

“Eu não pedi pra fazer isso”, o menino chorou com a mesma força.

“Claro que não pediu para fazer isso. Tudo o que sempre pede é pra sentar o traseiro e entreter as mulheres⁶⁴” (MCGAHERN, 1990, p.107)

O trecho acima descreve apenas uma das situações em que Moran acusa Michael de não ajuda-lo suficiente ou corretamente. Na verdade, quando Moran percebe que Michael não tem gosto do trabalho na fazenda se dá conta que, também ele, um dia vai partir em busca de trabalho. A imagem que Moran tem de si mesmo está diretamente ligada à fazenda e quando os filhos renegam a fazenda, renegam a Moran. Quando eles acham que a fazenda é pouco pra eles, evidenciam sua pouca estima por Moran enquanto fazendeiro. Michael, mesmo que inconscientemente, reconhece o papel de colonizado que o pai desempenha diante do sistema dedicando-se a uma profissão de subsistência sem visar lucro. Nesse sentido, é possível traçar um paralelo com a situação colonial na qual Memmi (1977, p.91) postula que, os membros das novas gerações questionarão a passividade dos pais diante dos desmandos dos colonizadores e vislumbrarão novas saídas.

O peso da presença de Luke se faz sentir principalmente em sua ausência. Moran se ressentia profundamente da partida do filho, que ele atribuiu ao egoísmo de Luke: “nenhum pensamento para ninguém que não seja ele mesmo⁶⁵” (MCGAHERN, 1990, p. 35) e não a brutalidade a que o submeteu: “uma vez fez Luke tirar toda a roupa no quarto. Escutamos o som da surra⁶⁶” (MCGAHERN, 1990, p. 113), relembra Michael. O fato de Luke ser o irmão mais velho faz com que Moran o veja como uma possível ameaça para sua própria autoridade. Lacan (1981) ao definir os papéis dos membros da família postula que “o irmão dá também o modelo arcaico do eu. Aqui o papel de agente volta ao mais velho como o mais acabado” (LACAN, 1981, p.49). Moran se esforça para criar uma imagem de Luke, diante dos outros filhos, que o denigra constantemente

⁶⁴ [‘They’re so stupid,’ Michael laughed like a child at their panic.

‘They’re like some people,’ Moran responded tersely.

[...] Michael grew bored and started to make mistakes. Moran almost hit him when he allowed a startled sheep to break loose, knocking Moran aside; and then he dropped the can of drench.

‘God, O God, O God. If I could only do this on my own. You can’t watch for a minute what you’re doing,’ Moran seized the can violently and poured the measure himself.

‘I didn’t ask to do this,’ the boy cried with equal violence.

‘Of course you didn’t ask to do this. All you’d ever ask to do is sit on your arse and entertain women.’

⁶⁵ [No thought for anybody but himself]

⁶⁶ [Once he made Luke take off all his clothes in the room. We heard the sound of the beating]

porque precisa evitar que ele se torne esse exemplo. Ele representa uma ameaça a Moran talvez porque, ao se recusar a participar da dinâmica de opressão do pai, ele também o obriga a enxergá-la pelo o que realmente é: uma forma de fascismo.

Ao mesmo tempo em que Moran enxerga em Luke uma ameaça, ao servir de exemplo para os irmãos, ele também teme que o filho mais velho tome seu lugar. Quando Luke tenta sua opinião sobre qual profissão Maggie deve seguir a relação com o pai chega ao limite: “Luke tentou convencer Maggie a ir para a Inglaterra estudar enfermagem contra a oposição cerrada de Moran, mas como seu irmão mais velho e Moran brigaram Maggie cedeu a Moran e ficou, Luke partiu sozinho, sem contar ao pai⁶⁷” (MCGAHERN, 1990, p.49). Ao tentar influenciar o futuro da filha, a reação do pai é a de um homem que vê outro tentando tomar seu lugar de direito. Para Bhabha (1998), a reação desse sujeito se justifica pois, “é sempre em relação ao lugar do Outro que o desejo colonial é articulado” (BHABHA, 1998, p.76).

Contra Luke o pai se utiliza da mesma arma de opressão brandida contra os demais, suas palavras. Seja para censurar sua ausência: “Qualquer pessoa normal estaria com sua própria família no Natal⁶⁸” (MCGAHERN, 1990, p. 98), quanto para classificar qualquer boa intenção como um ataque: “Claro que ele não estava interessado no que era bom ou ruim para as meninas. Ele estava fazendo isso contra mim⁶⁹” (MCGAHERN, 1990, p.50). Com o passar dos anos, ao saber, através dos irmãos, do sucesso financeiro do filho, Moran vai questionar a idoneidade do seu sócio: “Viu, ele não demorou a encontrar os desqualificados⁷⁰” (MCGAHERN, 1990, p. 67); e a estabilidade do negócio “Tudo isso vai para o buraco um dia desses⁷¹” (MCGAHERN, 1990, p.98). A partida e consequente sucesso financeiro de Luke levantam a questão, assim como o caso de McQuaid, da inversão de papéis. Enquanto Luke morava na fazenda, ele era como os irmãos e Moran se sentia no direito de controlá-lo. Ao partir, ele deixa de fazer parte da colônia que Moran criou para si, anulando o poder do pai sobre ele. A relação de Luke e Moran, que até então se era definida pela realidade criada pelo pai, passa a ser definida em termos de igualdade diante da sociedade capitalista. Ao enriquecer, Luke passa a ocupar o lugar de destaque reservado àqueles que, como

⁶⁷ [Luke had tried to get Maggie to go to England to learn nursing against Moran’s fierce opposition, how their older brother and Moran had fought, and when Maggie yielded to Moran and stayed, Luke had gone on his own without telling his father]

⁶⁸ [Anybody normal would be with his own family at Christmas]

⁶⁹ [Of course he wasn’t interested in what was good or bad for the girls. He was doing it against me]

⁷⁰ [You see, it didn’t take him long to find the riff-raff]

⁷¹ [That’ll all blow up in his face one of these days]

McQuaid, fazem fortuna em uma sociedade comandada pelos valores econômicos. Luke passa de colonizado a colonizador.

Cabe ainda uma analogia entre a personagem de Luke e o colonizador que nascido na situação colonial, deixa a colônia mesmo sabendo que seria esperado dele que substituísse o pai um dia, no caso dele assumindo o controle da fazenda por herança. “Mas o fato colonial não é uma pura ideia: conjunto de situações vividas, recusá-lo é subtrair-se” (MEMMI, 1977, p.33). Luke não pode aceitar as condições de vida criadas pelo pai, então ele se retira completamente do convívio do pai. A decisão de Luke de subtrair-se para evitar conflitos é manipulada pelo pai e apresentada aos irmãos como soberba, como se Luke tivesse partido porque se considerava superior aos demais. É frequente, ao falar de Luke, Moran reforçar sua posição explorando a ideia de que não faz diferença entre os filhos: “Todos os membros da minha família são iguais mesmo se pensem o contrário⁷²” (MCGAHERN, 1990, p.98). Não só Moran reitera seu posicionamento imparcial diante dos filhos como destaca a arrogância de Luke.

O pai, em certo momento, proclama que o comportamento de Luke não é aceitável porque não é *natural*: “não há nada de natural naquele cavalheiro⁷³” (MCGAHERN, 1990, p.51). Na conjuntura colonial, o colonizador se ocupa de identificar e expor as diferenças entre ele e colonizado na tentativa de transformar diferenças culturais em fatos biológicos. Atribui-se as diferenças a uma essência imutável e metafísica e não aos costumes adquiridos através da cultura. Assim como os homens durante séculos tentaram atribuir a submissão feminina à sua natureza, também o colonizador o faz com o colonizado e seu discurso “legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2005, p.33). A explicação da partida de Luke se explicaria por algum *defeito* da pessoa e não o resultado de uma situação de opressão. Tamanha é o efeito das palavras do pai que os irmãos de Luke passam à enxergá-lo através da imagem distorcida criada pelo pai: “Eles sentiam que o comportamento de Luke não era natural, era inflexível e implacável⁷⁴” (MCGAHERN, 1990, p.143).

⁷² [All the members of my family are equal even if they think otherwise]

⁷³ [there's not a natural bone in that gentleman's body]

⁷⁴ [They felt that Luke's whole behaviour was unnatural and hard and unforgiving]

3.4 Aspectos da descolonização no romance

Amongst Women, enquanto uma obra literária é em si um produto do processo de descolonização, pois apresenta características de presentes nos textos literários produzidos durante esse processo. A principal característica é a representação de uma história a partir da visão do colonizado, permitindo assim o questionamento das interpretações eurocêntricas (BONNICI, 2009b). Mas ao questionar as consequências da descolonização o romance também permite um questionamento, em um momento posterior à independência, das ações das elites dominantes e de como a história continua a ser escrita por aqueles no poder.

As consequências do processo de descolonização - enquanto o período de reorganização política e social após a retirada dos colonizadores do território - permeiam sutilmente toda a narrativa na maneira com que Moran se refere a seus compatriotas, ou ainda ao comentar sua insatisfação com a situação política e econômica do país. Corbisier aponta que “a descolonização é um processo lento, difícil e doloroso, comparável à convalescença de uma longa e grave enfermidade” (CORBISIER apud MEMMI, 1977, p.3). O período de luta armada contra o Império, quando ocupou uma posição de liderança, foi vital para a definição de muitos aspectos da personalidade de Moran. A análise da cena introdutória do romance e do *flashback* que se segue permitem acessar o posicionamento da personagem principal, no caso Michael Moran, sobre três momentos distintos ainda que interligados do processo de descolonização da República da Irlanda: (1) o momento da luta pela libertação, mesmo que brevemente; (2) o período de indefinição política e pessoal que se seguiu à independência e; (3) as consequências do processo de descolonização mais tardiamente.

Moran nunca questiona o fato dos irlandeses terem lutado contra os ingleses para a libertação do território nacional. Assim como qualquer um dos povos colonizados, os irlandeses sonhavam com uma pátria livre, governada pelos seus. Foi Patrick Pearse, mártir do Levante da Páscoa⁷⁵, quem expressou tal sentimento.

Uma Irlanda livre não deveria, nem poderia, ter fome em seus vales férteis e miséria em suas cidades. A Irlanda possui recursos para alimentar cinco vezes a sua população; uma Irlanda livre viabilizaria tais recursos. Uma Irlanda livre drenaria seus pântanos, otimizaria seus rios, [...] iria, resumindo, governar a si mesma como nenhum

⁷⁵ O levante da Páscoa foi o movimento de libertação mais significativo do séc XX na Irlanda desde a rebelião de 1798 porque apesar de mal sucedido, plantou a semente que levaria ao país a Guerra de Independência. (COOGAN, 2000)

poder externo – nem mesmo um governo de anjos e arcanjos poderia governá-la⁷⁶ (PEARSE apud BROWN, 2004, p.3)

Nesse espírito, milhares de jovens partiram para a luta armada, impelidos pela ideologia nacionalista pregada pelos líderes do movimento pela libertação, que previam um futuro próspero e feliz após a derrota do colonizador. Não é da luta armada em si que ele parece sentir saudades, mas sim da sensação de pertencer a algo maior do que ele, palpável e fácil de nomear. Durante a Guerra de Independência existiam apenas dois posicionamentos ideológicos possíveis: ou se estava a favor dos ingleses ou contra eles. A população se dividiu em dois grupos bem definidos que tinham objetivos muito claros em comum, cada qual agindo como uma só consciência. É Mannheim (1976) quem afirma que

a multiplicidade de modos de pensar não se pode tornar um problema em períodos em que a estabilidade social fundamenta e garante a unidade interna de uma visão de mundo. Enquanto os mesmos significados das palavras, as mesmas maneiras de se deduzir ideias, são desde a infância inculcados em cada membro do grupo, não podem existir nesta sociedade processos de pensamentos divergentes (MANNHEIM, 1976, p.34)

Nesse momento, conceitos como liberdade e autonomia eram compartilhados entre todos aqueles que acreditavam que a Irlanda deveria ser um país livre do poder inglês. Moran não romantiza a realidade da guerra: “Não deixe ninguém te enganar. Foi horrível [...] a guerra foi o frio, a humidade, ficar em pé dentro de um cano na altura do pescoço a noite toda com cães de caça no seu encaço, sem saber como daria o próximo passo em direção ao fim da longa marcha⁷⁷” (MCGAHERN, 1990, p.5). Moran enxergava as dificuldades da guerra, mas lutava pelo que acreditava. Nesse período ainda existia a chance de transformação futura, como ele mesmo diz, não sabiam para onde iam, nem como, mas sabiam que estavam a caminho.

Entretanto, uma vez alcançada a independência o que se seguiu foi a substituição do governo inglês pela elite política irlandesa⁷⁸ e Moran se sente roubado do seu sonho uma vida nova e livre para todos. Mesmo décadas após a libertação o resultado ainda

⁷⁶ [A free Ireland would not, and could not, have hunger in her fertile vales and squalor in her cities. Ireland has resources to feed five times her population; a free Ireland would make those resources available. A free Ireland would drain the bogs, would harness the rivers, [...] would, in short, govern herself as no external power – not even a government of angels and archangels could govern her.]

⁷⁷ [Don't let anybody fool you. It was bad business [...] the war was the cold, the wet, standing to your neck in a drain for a whole night with bloodhounds on your trail, not knowing how you could manage the next step toward the end of the long march]

⁷⁸ Homens como Michael Collins e Éamon de Valera que haviam sido líderes do movimento de libertação passaram a brigar entre si por questões políticas, colocando seus desejos pessoais a frente do bem da nação (COOGAN, 2000)

parece insatisfatório e a personagem se pergunta: “E o que ganhamos? Um país, se acredita neles. Alguns dos nossos nos altos cargos ao invés de alguns ingleses. Mais da metade da minha família trabalhando na Inglaterra. A coisa toda foi um embuste⁷⁹” (MCGAHERN, 1990, p.5). Para Fanon (2005), esse é um sentimento comum à todos os colonizados que lutam ativamente contra a situação colonial, já que “ao mesmo tempo em que demole a opressão colonial, ele contribui, paralelamente, para construir um outro aparelho de exploração” (FANON, 2005, p.170).

O interessante no caso de Moran é que como ele havia sido líder de um pelotão, existia a possibilidade dele participar das novas acomodações políticas. Após a assinatura do Tratado em 1921, o IRA foi reconhecido como exército nacional e suas atividades, até então paramilitares, passaram à legalidade (COOGAN, 2000). Diante desse fato, imagina-se que ele teria seu lugar garantido: “Eles dizem que você devia ter ido para o topo no exército depois da guerra mas, foi barrado⁸⁰” (MCGAHERN, 1990, p.5). Em resposta Moran explica: “Eu fui barrado, é verdade, mas não foi tão simples quanto o pobre McQuaid achava. No exército, em tempos de paz, você tem que puxar o saco e conhecer as pessoas certas. Eu nunca fui bom com pessoas⁸¹” (MCGAHERN, 1990, p.6).

O posicionamento de McQuaid diante da situação de Moran é dúbio mas, ao mesmo tempo, ilustrativo de como a relação entre os dois se modificou com o passar dos anos. Em um primeiro momento, McQuaid afirma que Moran não teria se recusado a servir aos nacionalistas, mas teria sim, sido barrado e lamenta: “Você tem sido desperdiçado desde então⁸²” (MCGAHERN, 1990, p.15). Ainda durante a conversa, ao retomar o assunto, McQuaid sugere que talvez Moran não tenha realmente sido barrado do novo governo, mas que seu temperamento o tenha impedido de conquistar uma posição na Irlanda do pós-guerra: “você tinha uma grande inteligência, Michael. Somente para você isso poderia não dar em nada⁸³” (MCGAHERN, 1990, p.17). Quando McQuaid conclui que os talentos de Moran foram desperdiçados, ele estaria se referindo à Moran como o líder, que planejava e executava seus planos com exatidão, o

⁷⁹ [What did we get for it? A country, if you'd believe them. Some of our own johnnies in the top jobs instead of a few Englishmen. More than half of my own family works in England. What was it all for? The whole thing was a cod]

⁸⁰ [They say you should have gone to the very top in the army after the war but you were stopped]

⁸¹ [I was stopped all right but it wasn't as simple as poor McQuaid made out. In an army in peacetime you have to arselick and know the right people if you want to get on. I was never any good at getting on with people]

⁸² [You've been wasted ever since]

⁸³ [You had a great head on you, Michael. Only for you it couldn't have come to anything]

homem que lutou ao lado de McQuaid na guerra. Esse outro Moran, o que não conseguiu se beneficiar de sua posição de líder na nova realidade, mesmo sendo inteligente, o mesmo que emprestou dinheiro ao amigo mas não soube fazer fortuna, é o homem que Moran se tornou aos olhos de McQuaid e cujo comportamento o enfurece.

E, apesar do romance explorar somente a vida do protagonista, a verdade é que ele não estava sozinho em sua amargura contra os novos governantes. Medeiros afirma que “não seria fácil acomodar os militantes nacionalistas, entre os quais antigos membros do IRA, em tal *establishment*” (MEDEIROS, 2004, p.481). A verdade é que a igualdade de pensamento e de condições sociais que em princípio uniam os soldados, não tardaram a cair por terra, é Medeiros quem comenta que “as acomodações políticas do período pós-guerra tiveram sabor de traição para muitos membros que participaram da guerra de independência” (MEDEIROS, 2004, p.481). Todos aqueles de se sentiram usurpados do sonho da grande nação se tornaram opositores à ideologia dos nacionalistas, os ideais que os uniam simplesmente perderam seu valor.

Para Moran, enquanto sujeito, a descolonização começa no momento da tomada de consciência da situação colonial. Já em âmbito nacional, é um processo que começa muito antes. De acordo com Loomba (2000) esse é um processo que começa no momento em que um povo decide invadir e dominar outro, criando uma relação intrínseca entre os sistemas de colonização e descolonização, ambos sendo eventos intrincados e dialógicos. É o dialogismo existente entre ambos os processos que permite que Moran, insatisfeito com os caminhos da descolonização, renegue esse processo apegando-se aos aspectos do colonialismo. Ainda que ele não deseje a volta da situação como a anterior à guerra, porque também nela era um colonizado, ele deseja reencaminhar o processo de descolonização de maneira que suas expectativas pessoais sejam atendidas. Diante da impossibilidade da realização desse desejo no cenário nacional, ele vai se recolher a sua fazenda e criar sua própria realidade pós-colonial. O problema que surge é, que Moran está insatisfeito com a situação atual mas não conhece as alternativas, tudo o que conhece é o colonialismo e a situação atual que não deixa de ser um colonialismo político e econômico. Então, juntam-se sua insatisfação e sua compulsão por dominar e ele acaba recriando em casa, não uma descolonização, mas sim uma nova colonização, neste caso, da família.

Como discutido anteriormente, a fazenda se torna uma colônia e Moran, um colonizador, não obstante Moran seja um colonizador sem metrópole pois sua empreitada colonial não nasce do desejo de conquistar novas terras, mas sim de sua

necessidade de se sentir no controle da própria condição. Sua metrópole é seu etos. Suas táticas de opressão, as mesmas do colonizador: a outremização através do discurso, como discutido previamente, a religião, a violência física contra os filhos homens e principalmente o constante clima de opressão. Interessante notar que em todos os momentos Moran tem consciência de seu papel diante da família, como colonizador, e diante da sociedade, como colonizado. Em casa Moran se sente verdadeiramente bem: “como um lorde com sua família⁸⁴” (MCGAHERN, 1990, p.74) enquanto qualquer contato com o exterior o deixava apreensivo: “ele nunca foi capaz de lidar com o mundo lá fora⁸⁵” (MCGAHERN, 1990, p.12). Ele não sabe ocupar outro lugar que não o de liderança.

Um soldado sem exército e, por vezes, um tirano sem nação, Moran reproduz em sua casa a única realidade que conheceu, a opressão, uma vez que “ele nunca, em toda sua vida e em relação à nada, se curvou à um mero Outro⁸⁶” (MCGAHERN, 1990, p.178). Ainda que para a teoria pós-colonial o Outro, com letra maiúscula, seja representativo do Império, no caso de Moran, esse Outro engloba muito mais do que o Império e sim qualquer tentativa de submissão. Ele resistiu aos ingleses, ao novo governo, aos novos ricos, à religião e por fim, ao próprio Deus. Entretanto, não é possível dizer que ele se tornou um indivíduo descolonizado, pois o único artifício que encontrou para garantir sua libertação foi a opressão dos que o cercavam, mantendo em sua casa a mesma condição colonial da qual havia sido vítima na juventude.

Devido ao temperamento volátil de Moran, sua família vive em um constante estado de tensão, cientes de que ele pode ir do riso à fúria em questão de minutos, mesmo que nada acontece para desencadear tal mudança: “seus humores eram instáveis como os humores de uma criança ao longo de um dia⁸⁷” (MCGAHERN, 1990, p.131). Na tentativa de evitar qualquer tipo de conflito “se mantinham obstinadamente quietos, com uma aparência miserável, a camuflagem que haviam aprendido a usar para manterem-se a salvo⁸⁸” (MCGAHERN, 1990, p.68). Moran criou em sua casa um ambiente característico do mundo colonial no qual o colonizado vive em um eterno estado de alerta porque não sabe quando será acusado de infringir regras que talvez desconheça. Fanon (2005, p.55) alega a convivência pacífica entre colonizador e

⁸⁴ [like a lord with his family]

⁸⁵ [He had never been able to deal with the outside]

⁸⁶ [He had never in all his life bowed in anything to a mere Other]

⁸⁷ [His moods were as changeable as the moods in the long day of a child]

⁸⁸ [they remained obstinately silent, abject looking as well, the camouflage they had learned to use for safekeeping]

colonizado depende da submissão total desse, qualquer ação vista como uma tentativa de resistência será punida. Os poucos momentos de liberdade só eram possíveis quando os filhos se afastavam da fazenda sem a companhia do pai: “Deixar para trás a tensão onipresente de Great Meadow era como tirar roupas formais rijas ou chutar pra longe sapatos apertados⁸⁹” (MCGAHERN, 1990, p.33).

É diante dessa opressão de Moran que os filhos homens vão se diferenciar das filhas e da esposa. Luke, o filho mais velho, nunca aceitou as críticas do pai e por isso vai embora de casa e corta relações com ele. Michael, o mais jovem, não aceita as imposições do pai e o enfrenta. O conflito entre os dois chega a escalar para a violência física. Já as mulheres, com exceção de alguns momentos pontuais, jamais vão entrar em conflito direto com Moran. Elas respondem à violência com o mesmo silêncio de impotência com que Moran responde às mudanças da sociedade ao seu redor. No contexto colonial elas se assemelham aos “sujeitos coloniais” que “tentavam contornar a situação impostam pelos colonizadores e revidavam sem violência” (BONNICI, 2009a, p.246). Os colonizados oferecem resistência de outras maneiras ao mesmo tempo em que fingem aceitar as imposições do colonizador para evitar punições. Através da cortesia civilizada, da mímica e da paródia revidam a opressão indiretamente enquanto conservam sua subjetividade. Porém, ainda que a resistência oferecida seja pacífica, como qualquer prática de um processo de descolonização, ela é violenta. Para Fanon (2005, p.51), a violência do processo de descolonização está na tomada de consciência, no surgimento de um novo olhar para o mundo e não somente na forma de revidar.

Na narrativa é possível destacar o momento em que Rose tem essa compreensão enquanto observa a maneira cuidadosa com todos se movem na presença de Moran.

Era possível perceber a enorme tensão necessária para se deslizar silenciosamente. Rose tinha percebido isso e tinha associado este comportamento a reverência e respeito com que o homem que ela tanto amava era quisto, e estava relutante em ver algo diferente agora. [...] A violência que Moran tinha voltado contra ela, ela escolheu ignorar⁹⁰ (MCGAHERN, 1990, p.53)

Rose de repente se enxerga diante de uma realidade totalmente diferente daquela que tinha imaginado. Após o casamento e presa à fazenda, ela se torna mais um dos oprimidos de Moran. Rose passa então a ter dois tipos de atitudes diferentes em relação

⁸⁹ [to leave the ever-present tension of Great Meadow was like shedding stiff, formal clothes or kicking off pinching shoes]

⁹⁰ [the nervous tension of what it took to glide about so silently show. Rose had noticed this and she had put it down to the awe and respect in which the man she so loved was held, and she was loath to see differently now [...] the violence Moran had turned on her she chose to ignore]

a Moran. A maior parte do tempo, ela opta por ignorar a violência do marido aprendendo rapidamente a adaptar seu comportamento aos humores de Moran, a tal ponto que quando ele estava de bom humor “Rose dividia esses dias com ele ainda mais extravagantemente do que se os dias tivessem sido seus⁹¹” (MCGAHERN, 1990, p.64). Memmi classifica este tipo de comportamento, no caso do romance, apresentado por Rose, de cegueira interessada uma vez que “há, em todo colonizado, uma exigência fundamental de mudança. E o desconhecimento do fato colonial (ou a cegueira interessada) deve ser imenso para ignorá-la” (MEMMI, 1977, p.105-106).

Tamanha sua necessidade de convencer-se das qualidades do marido que não raramente inventa para si e, quando necessário, para os outros, desculpas para justificar o comportamento de Moran: “Tenho certeza que Papai nunca teve a intenção de causar mal algum⁹²” (MCGAHERN, 1990, p.69). Em apenas duas ocasiões Rose se posiciona contra Moran. Logo no início do casamento quando ela opina sobre Luke e Moran a chama de ignorante e, de novo, quando desconfia que ela leva comida de casa para a casa da mãe. Ao invés de questioná-la ele passa a tratá-la mais agressivamente que o normal, até o dia em que a agride verbalmente na frente dos filhos: “Não tem porque você virar a casa de cima a baixo. Nós nos virávamos suficientemente bem antes de você aparecer por aqui⁹³” (MCGAHERN, 1990, p.69). E ambas as ocasiões ela termina seu serviço em silêncio e se recolhe ao quarto e não participa da reza do terço. Ela se permite essa pequena rebelião, que em seu silêncio dizia ao marido que ele não podia enganá-la com sua falsa fé e que ele não conseguiria transferir aos desígnios divinos a crueldade praticada contra ela. Da primeira vez, um simples pedido de desculpa foi o suficiente para fazê-la perdoar o marido e aceitar sua justificativa, mas da segunda vez, mais consciente dos abusos de Moran ela se permitiu questionar sua atitude e “falou com a quietude e autoridade desesperada de alguém que descobriu que não poderia ceder mais e sobreviver⁹⁴” (MCGAHERN, 1990, p.71).

Para Rose não existe descolonização além da tomada de consciência e de pequenas vitórias. A ruptura definitiva não é possível. Para que houvesse a descolonização, Rose deveria ver a realidade de sua situação e, ao admitir a verdade sobre o homem com quem havia se casado, abandoná-lo. Agindo assim, como o

⁹¹ [Rose shared those sort of days with him even [more extravagantly than if the days had been her own]

⁹² [I'm sure Daddy never meant any harm]

⁹³ [he said as quietly as if he were taking rifle aim, 'There's no need for you to go turning the whole place upside down. We managed well enough before you ever came round the place]

⁹⁴ [she spoke with the quietness and desperate authority of someone who had discovered they could not give up no more ground and live]

colonizado que, uma vez desperto para a consciência da situação colonial não enxerga outra saída que não o extermínio do colonizador. Mas também para Rose, a única saída seria a destruição do opressor, nesse caso, seu marido, o que colocaria em risco aquilo que tanto desejou: seu casamento.

Ao contrário de Rose, as filhas de Moran nunca vão chegar a se posicionar contra o pai. A maior ousadia de Maggie é, ainda muito jovem, participar da brincadeira de Mona enquanto cozinhando: “elas começaram a se empurrar, imitando Moran ruidosamente: ‘Deus, Oh Deus, o que foi que eu fiz para merecer essa corja? Deuus, Oh Deuus, nem as coisas simples ficam claras⁹⁵” (MCGAHERN, 1990, p.9). Ao imitar o pai ridicularizando-o elas fazem com que suas palavras percam o poder de afetá-las, como em uma paródia. Segundo o *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, a paródia é “a imitação de palavras, estilo, atitude, tom e ideia de um autor de maneira a torna-los ridículos⁹⁶” (1999, p.640).

Quando tem a oportunidade de partir para a Inglaterra com Luke e o pai os proíbe, ela cede ao desejo do pai e fica. Anos depois, quando o pai sugere que vá para Inglaterra enfim, ela vai. Maggie nunca questiona os motivos do pai e sempre se alegra com qualquer atenção que o pai dispensa a ela: “Papai é maravilhoso,” disse Maggie com orgulho⁹⁷” (MCGAHERN, 1990, p.61). Maggie é a única das meninas que ecoa as desculpas que Rose inventa para explicar o comportamento de Moran. Maggie não somente ama seu pai, mas também sente orgulho de seu jeito de ser e se espelha nele na hora de olhar para os outros. Quando chega o dia de embarcar para Londres, ela para em pé ao lado do pai na estação e

ficou em silêncio. Ela também, apesar dos bailes e dos concertos que haviam frequentado ultimamente, conhecia bem menos pessoas do que Rose. Maggie olhou para o isolamento que ele havia construído ao redor deles como distinção e força. Em seu coração sentiu que Rose era um pouco comum por conhecer tantas pessoas⁹⁸ (MCGAHERN, 1990, p.63)

Ao olhar o mundo pelos olhos do pai, ela passa a enxergar nos outros aquilo que o pai diz existir. A devoção de Maggie a Moran e à família é tamanha que altera até a maneira

⁹⁵ [they started to push one another, boisterously mimicking Moran: ‘God, O God, what did I do to deserve such a crowd? Gawd, O Gawd, not even the simple things are made clear,’ falling into chairs laughing]

⁹⁶ [The imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous]

⁹⁷ [‘Daddy is great,’ Maggie said with pride]

⁹⁸ [Maggie was silent. She too, in spite of the dances and concerts they had been attending lately, knew far fewer people at the station than Rose. Maggie looked on this isolation he had built around them as distinction and strength. In her heart she felt that Rose was a little common in knowing so many people]

com que o marido enxerga a situação de opressão em Great Meadow. Ao chegar à fazenda ele logo nota que “aqui todos estavam sempre alertas. Era como se mover em uma zona de guerra⁹⁹” (MCGAHERN, 1990, p. 135). Com o passar dos dias Mark se adapta à rotina da casa e é apresentado a todos os vizinhos e, assim como Maggie, “apesar da severidade da família estava começando a sentir que era envaidecedor estar ligado a essa casa, que estava no centro do ser de Maggie¹⁰⁰” (MCGAHERN, 1990, p.139).

Neste contexto, Maggie e Mark se comportam como “o colonizado” que “participa de um mundo superior, do qual não pode deixar de recolher automaticamente os privilégios” (MEMMI, 1977, p.28), já que, apesar da opressão imposta pelo pai dentro de casa, diante dos outros membros da comunidade, ela se sentia como uma extensão de Moran e exigia para si a mesma autoridade. E como o colonizado que procura transmutar-se vai tentar parecer-se o máximo possível com o colonizador, imita seu jeito de vestir, aprecia sua música e se distancia o máximo possível de seus irmãos nativos. Acredita que se imitá-lo por tempo suficiente se transformará naquele que copia e será enfim aceito e absorvido. Mas no mundo colonial não existe aceitação (MEMMI, 1977, p. 107). Para que haja aceitação, é preciso que o colonizador se redima, mas ele nunca “admite que esteja errado, em nenhum momento, pois isso seria renunciar à posição de sujeito que ele constrói, a todo momento, para si” (BONNICI, 2009a, p.232). Para Maggie não há chance de descolonização, pois para que o processo se desenrole é preciso que haja primeiro a tomada de consciência.

As personagens de Mona e Sheila, apesar de terem personalidades diferentes, funcionam como uma unidade e sua reação a dominação exercida pelo pai também é análoga. Ao contrário de Maggie, ambas cedem as decisões do pai, mas têm consciência de sua situação de subjugo. Bonnici (2009a) alega que “para que a fixidez e a hegemonia de sua autoridade (do colonizador) sejam demonstradas e respeitadas, a autoridade colonial exige do sujeito colonial a narrativa sincera de qualquer evento ou acontecimento” (BONNICI, 2009a, p.62). A cortesia civilizada se refere à recusa do colonizado em acatar essa requisição do colonizador. Ao questionarem as reais intenções do pai, elas se colocam em uma posição de desvendamento das justificativas utilizadas por ele para corroborar sua dominação. Elas se mantinham mais distantes do

⁹⁹ [Everybody was watchful here. It was like moving about in a war area]

¹⁰⁰ [in spite of the severity of the family he was beginning to feel that it was flattering to be connected to such a house, this house that was at the centre of Maggie’s being]

pai e, ao contrário de Rose e Maggie, não inventavam desculpas para seu comportamento, deixando claro que o achavam injusto e questionavam suas atitudes regularmente. Mas elas nunca o enfrentavam e sempre acolhiam sua palavra final, apenas se conformavam: “ele é assim - Mona respondeu - nunca está feliz com o jeito que as coisas são¹⁰¹” (MCGAHERN, 1990, p.75).

Mona e Sheila vão conseguir sair da fazenda e da dominação direta do pai através da educação. Durante o colonialismo as escolas eram mais um meio de disseminar a herança cultural do colonizador, através da língua e dos livros ao colonizado eram ensinados os valores do povo dominante como a única versão da verdade (MEMMI, 1977, p.95). No contexto pós-colonial o objetivo das escolas continua ser preparar os estudantes para futuramente ocuparem um lugar na sociedade. Tanto é verdade que as meninas recebem junto com os resultados de seus exames finais ofertas de empregos nas repartições públicas. Sheila recebe também uma oferta de bolsa de estudos. Moran não gosta da ideia e, ao saber que a filha pretende estudar Medicina, ele “não se esforçou para influenciar Sheila **diretamente**, mas a retirada de seu suporte foi total¹⁰²” (MCGAHERN, 1990, p.88, grifo nosso). Discutiui-se previamente o desgosto de Moran pelos médicos e a posição que ocupam na nova sociedade irlandesa. O fato de sua própria filha escolher seguir uma profissão que automaticamente a colocaria em uma posição acima da sua, é uma ameaça a Moran. Entretanto, se Moran confessar suas objeções aos planos de Sheila, ele acabará por expor sua verdadeira índole. Frente a esse impasse ele, faz Sheila se sentir culpada por querer algo além daquilo oferecido aos irmãos. No mundo colonial, o nativo aprende a ficar no seu lugar, a respeitar os limites do colonizador, criando uma imobilidade e parte dessa aparente imobilidade e hostilidade está em sua eterna culpabilidade (FANON, 2005, p.69).

Ao acatar a vontade do pai, Sheila não somente valida a posição de superioridade do pai como perde a única chance verdadeira que teria de continuar seu processo de descolonização ao quebrar a imobilidade imposta a ela pelas táticas de opressão do pai. Na contramão, esse episódio se não garantiu a emancipação de Sheila a imbuíu de uma revolta silenciosa que lhe permite enfrentar o pai daquele dia em diante, mesmo que no fim acabe sempre se desculpando, fingindo arrependimento. Mona nunca alcança o mesmo grau de descolonização que Sheila. Assim como a irmã ela enxerga os desmandos do pai pelo que eles realmente são, palavras vazias usadas para fundamentar

¹⁰¹ [That's him – Mona answered – He's never content with things the way they are]

¹⁰² [Moran Did not attempt to influence Sheila **directly** but his withdrawal of support was total]

um capricho pessoal. Ela luta contra a própria disposição para não criar conflito: “cheia de violência disfarçada, era condescendente contra sua natureza, temendo que sua própria obstinação fosse exposta¹⁰³” (MCGAHERN, 1990, p.89). Mas ao contrário de Sheila, nunca questiona as idiossincrasias do pai.

Independente dos acontecimentos dentro ou fora da fazenda, as filhas se mantêm ligadas à propriedade e ao pai até o dia de sua morte, “esse homem que um dia havia sido poderoso estava tão implantado em suas vidas que elas nunca tinham realmente deixado Great Meadow¹⁰⁴” (MCGAHERN, 1990, p.1). Lacan, ao analisar as relações intrafamiliares, atesta que “entre todos os grupos humanos, a família desempenha um papel primordial na transmissão da cultura [...] ela preside aos processos fundamentais do desenvolvimento psíquico, a esta organização das emoções segundo tipos condicionados pelo ambiente” (LACAN, 1981, p. 15). O poder de Moran sobre as filhas advinha de sua condição tanto de pai como de déspota da situação de opressão que ele criou ao seu redor, representando assim a complexidade tanto das relações familiares quanto da situação colonial.

Luke é uma personagem interessante no que diz respeito à tentativa de descolonização, sendo possível analisar a sua situação enquanto filho de Moran e ainda como irlandês. Enquanto filho ele é aquele que sempre contestou a autoridade de Moran. Durante um período em que Moran está sendo particularmente cruel com Rose, Mona compara: “ele costumava ser assim quando Luke estava aqui, Rose; mas era pior” (MCGAHERN, 1990, p.69). Certamente a relação entre Luke e Moran era mais complicada, pois ao mesmo tempo em que Moran quer exercer sua autoridade sobre o filho, ele também quer moldá-lo para que ele um dia o substitua. Mas para que isso aconteça Moran precisa que Luke compactue com suas práticas, que aceite o molde criado pelo pai. Luke não deixa de ser comparável ao colonizado, cuja imagem é criada pelo colonizador. Nesse sentido, ao recusar essa imagem, Luke busca se descolonizar, uma vez que, segundo Fanon (2005, p.54), a descolonização exige o apagamento da imagem construída pelo colonizador e o surgimento do verdadeiro nativo.

Ironicamente, Luke ressurgue enquanto sujeito na Inglaterra. Ao lhe ser negado um lugar na própria terra, ele vai, assim como milhões de colonizados, buscar refúgio na ex-metrópole. Os motivos da ida de Luke à Inglaterra não estão claros na narrativa.

¹⁰³ [Full of hidden violence, she was unnaturally acquiescent, fearful that her own unyieldingness would be exposed]

¹⁰⁴ [this once powerful man was so implanted in their lives that they had never really left Great Meadow]

Uma possível explicação seria que, assim como Maggie e Michael, os irmãos que acabam por juntar-se a ele na Inglaterra, Luke não tenha concluído os estudos. Luke não só vai embora, como corta toda comunicação com o pai. Todo o acesso do pai a Luke é feito pelo intermédio dos irmãos.

Sua decisão de retirar-se da vida familiar fica exposta durante o casamento de Sheila, o único encontro entre pai e filho, após a partida de Luke. Diante da apreensão de todos com o reencontro Luke garante que não tem intenção de causar desconforto ao pai: “Não vou existir hoje¹⁰⁵” (MCGAHERN, 1990, p.152). Luke não poderia “existir” na presença de Moran sem expor a verdade do comportamento do pai, sem expor o poder que o pai exerce sobre Rose e suas irmãs. Quando Moran faz seu discurso durante a festa exaltando a importância da família, Rose e as filhas vão às lágrimas. Para Luke o discurso e as lágrimas são apenas prova da eficácia do engodo de Moran: “Havia momentos em que a sensação de auto importância parecia dominá-lo¹⁰⁶” (MCGAHERN, 1990, p.153). Luke assiste a tudo calado, deixando Moran criar uma imagem de sua família e de si mesmo que pouco se assemelha com a realidade. Luke é um homem descolonizado em relação a tirania do pai, uma vez que suas palavras não têm mais o poder de influenciar sua auto imagem.

Entretanto, ao buscar novas referências naquilo que é oposto à Moran, Luke utiliza contra o pai as mesmas armas que foram utilizadas contra ele e busca ser tudo aquilo que o pai não é: “O homem é louco. Pelo menos é como me lembro dele [...] É sério. Lunáticos existem, certo? [...] Ou eu sou louco, ou ele é¹⁰⁷” (MCGAHERN, 1990, p.146). Há aqui uma inversão de papéis onde o filho assume o papel do colonizador em relação ao pai, primeiro ao enxergá-lo como o ‘outro’ e depois, ao ter sucesso financeiro, ocupando uma posição similar a de McQuaid no que diz respeito a Moran.

A personagem de Michael serve como uma alegoria ao processo de descolonização violenta. A tomada de consciência de Michael acontece gradualmente. Primeiro com a partida de Luke e de suas irmãs que acaba por colocá-lo no centro das atenções de Moran. Depois quando percebe que o pai espera que ele se interesse pelo trabalho da fazenda e siga seus passos. E finalmente quando começa a se desviar do

¹⁰⁵ [I won't exist today]

¹⁰⁶ [There were times when the sense of his own importance seemed to overwhelm him]

¹⁰⁷ [The man is mad. Or that's how I remember him [...] I'm serious. There are lunatics, right? [...] Either I'm crazy or he is]

caminho que o pai imaginou pra ele e passa a tomar decisões sem o consentimento do pai, o conflito se instala.

“O que você estava fazendo na cidade?”

“Teve um baile.”

“Você pediu para ir ao baile?”

“Não.”

“Não *o que*? Não, porco!”

“Não, Papai.”

Moran acenou para que ele entrasse e quando ele passava pelo corredor estreito o segurou e atingiu violentamente na cabeça.

“Vou te ensinar a não voltar uma hora dessas! Vou te ensinar a não ir aos lugares sem pedir!”¹⁰⁸ (MCGAHERN, 1990, p.92)

A tensão entre pai e filho cresce diariamente, quanto mais Michael resiste ao pai, mais violento ele se torna. Michael tenta manter a mesma cortesia civilizada de Sheila e Mona, mas enquanto as meninas guardavam para si suas opiniões contrárias, Michael age: “ele não podia mais suportar sua vida naquela casa. Ao ir pelo caminho que estava indo certamente haveria uma crise. Agindo como agia certamente teria o seu. Mas até lá não precisaria enfrentar sua situação¹⁰⁹” (MCGAHERN, 1990, p.110). Memmi afirma que raramente a ruptura com a condição colonial é imediata e total, um comportamento que pode ser comparado ao distanciamento gradual de Michael, mesmo após uma explosão de violência “recomeça a existência cotidiana, um pouco mais dramatizada, um pouco mais irremediavelmente contraditória” (MEMMI, 1977, p.113).

Michael continua tendo atitudes que desagradam o pai e Moran continua tentando convencê-lo que os verdadeiro valores morais são os que ele prega e ameaçando o filho fisicamente caso ele não mude suas atitudes. Diante das ameaças do pai, Michael teme em igual medida o confronto violento e a submissão. Como o colonizado diante da inflexibilidade do colonizador, o “que resta, então, ao colonizado fazer? Não podendo deixar sua condição de acordo e em comunhão com o colonizador, tentará libertar-se contra ele: vai revoltar-se” (MEMMI, 1977, p.111). Michael parte para a Inglaterra abandonando a dominação do pai.

¹⁰⁸ [‘What were you doing in town?’

‘There was a dance.’

‘Did you ask to go to the dance?’

‘No.’

‘No *what*? No, pig!’

‘No, Daddy.’

Moran beckoned him to come in and as he was passing hi in the narrow hallway he seized him and struck him violently about the head.’

¹⁰⁹ [He could not endure his life in the house any longer. By going the way He was going the crisis was certain to come from without. By doing what he was doing he was certain to bring it on. Not until then would it have to be faced]

A diferença de Michael e de seus irmãos é que, ao contrário de Luke, passado o mal estar inicial, ele vai voltar constantemente a Great Meadow e construir a relação com o pai. E, ao contrário das irmãs, sua subjetividade não está ligada à fazenda. Ele não precisa voltar à fazenda para se lembrar quem é porque constrói sua identidade em relação à toda a situação social, não somente ao convívio familiar. Michael é a única personagem que alcança a descolonização da mente ao reconstruir sua relação com o pai nos parâmetros familiares: “Michael foi maravilhoso,” Moran escreveu para Maggie após uma visita inesperada¹¹⁰. (MCGAHERN, 1990, p.170).

Outra arma de opressão de Moran é a reza do terço. Todas as noites antes de se retirarem para seus quartos todos os membros da família devem se ajoelhar para juntos rezarem o terço. Como é de hábito dos católicos, o terço pode ser rezado por uma intenção específica, e é esse recurso que Moran utiliza para manipular sua família quando precisa convencê-los de que tinham tomado a atitude certa, reforçar uma decisão ou simplesmente quando deixava de ser o centro das atenções. Quando ele oferece o terço, ao mesmo tempo em que passa a responsabilidade de suas decisões para Deus e se exime de qualquer responsabilidade, deixa claro que é o único na casa que possui essa conexão com o Todo Poderoso. Um exemplo ocorre quando decide se casar com Rose. Primeiro ele conta sua decisão para Maggie e quando ela cai no choro, ele precisa se controlar para não bater nela. Antevendo a reação dos demais, naquela mesma noite oferece a reza do terço da seguinte maneira: “Gostaria de oferecer uma prece final para Deus que Ele possa guiar o pai de vocês no caminho certo [...] tem uma pessoa especial que quero que conheçam amanhã no show. Espero que todos gostem dela. Ela é a Senhorita Brady¹¹¹” (MCGAHERN, 1990, p.31). Não somente Moran coloca nas mãos de Deus algo que ele já havia decidido fazer, como se posiciona como pai e não como homem para reforçar a ideia de que sua busca por uma nova esposa era um ato altruísta de preocupação com os filhos e não egoísta de um homem que ao perceber que seus filhos estavam crescendo tinha medo de ficar sozinho.

A reza do terço é um dos fios condutores da narrativa. Todas as vezes que é preciso tomar uma decisão, encerrar uma discussão, convencer alguém ou simplesmente desviar a atenção de uma pessoa ou conversa, Moran se levanta, joga uma folha de jornal no chão, ajoelha e começa a rezar. Entretanto, em nenhum momento se faz a

¹¹⁰ [‘Michael was marvellous’, Moran wrote to Maggie after one sudden visit]

¹¹¹ [I want to offer a final prayer to God that He may guide your father on the right course [...] there is a special person I want you to meet at the concert tomorrow. I hope you’ll all like her. She’s Miss Brady]

relação entre o terço e a fé, ao contrário, apesar de lutar contra os protestantes “Ultimamente, ele se identificava mais com essa classe sitiada do que com seus vizinhos Católicos ¹¹²” (MCGAHERN, 1990, p.163). Essa atitude de Moran não é tão surpreendente, ao levar-se em consideração as particularidades da questão religiosa na Irlanda. Filhos de irlandeses e mais tarde membro do IRA, o fato de Moran ser católico era quase que inevitável: era um ato de amor à pátria e também um ato de rebeldia contra os colonizadores protestantes. Não é de todo surpreendente que, uma vez que os católicos passaram à classe dominante, aquela à qual Moran não conseguia se encaixar, que ele fosse ressentir também sua escolha religiosa.

¹¹² [now he identified much more with this beleaguered class than his Catholic neighbours]

4. TEORIA DE ADAPTAÇÃO E TELEVISÃO

O presente capítulo se propõe a fazer uma breve exposição das teorias sobre adaptação e narrativa televisiva que serão usadas como ferramenta auxiliar na análise da minissérie *Amongst Women*. Primeiro apresentar-se-á uma breve introdução sobre as adaptações de acordo com os escritos da teórica canadense Linda Hutcheon. Hutcheon (2011) se parte da premissa de que toda adaptação é também uma obra original e deve então ser analisada como tal e não em comparação com o texto fonte. Em seguida se discutirá as principais características da mídia televisiva e alguns conceitos relevantes quando se adapta um romance para a televisão.

4.1 Adaptações são adaptações

As adaptações não são uma atividade nova no meio cultural. Shakespeare já adaptava suas peças para o palco no século XVI, assim como os antigos gregos encenavam seus mitos e contos de fada eram coreografados em produções de dança. Entretanto, o surgimento de novas mídias fez com que a palavra *adaptação* se tornasse multifacetada e, conseqüentemente, de difícil definição. Linda Hutcheon (2011) esclarece que o termo pode ser usado atualmente para se referir a três aspectos bastante distintos: um produto formal, um processo de criação e um processo de recepção. A análise de uma obra adaptada enquanto um produto exige que levemos em consideração os modos de engajamento, contar, mostrar e interagir, e ainda, a nova forma (mídia) escolhida para a reescritura do texto fonte. Como um termo globalizante, a adaptação engolfa inúmeras possibilidades de transposição, o modo de engajamento pode ser mantido - de uma poesia para um romance - ou modificado - de um romance para um filme - acarretando também uma mudança de mídia. Entretanto, nos engajamos de diferentes modos com diferentes mídias, assim também “cada modo [...] *tem* sua própria especificidade, se não sua própria essência” (HUTCHEON, 2011, p.49).

Outro conceito importante e bastante debatido professa que a relação entre qualquer adaptação e a obra fonte deve ser abertamente discutida, ainda que as adaptações não sejam um simples recontar, mas sim um remodelar e reaparelhar de uma obra existente dentro de uma nova mídia. Thompson estabelece que “se presumirmos que cada mídia apresenta suas próprias restrições e expressa possibilidades, então os

artistas devem mudar uma narrativa existente significativamente para torná-la apropriada para uma nova obra em uma mídia diferente¹¹³” (THOMPSON, 2003,p.76).

Mas apesar de estarem presentes há tanto tempo, as adaptações continuam a ser vistas com desconfiança pelos críticos e professores, aqueles a quem Lefevre (2007) chama de “leitores profissionais”. A maioria destes leitores tende a ver as adaptações como obras menores, que devem ser qualificadas pela fidelidade que mantêm ao texto fonte, já que este deve ser sempre visto como superior criativamente. Por mais simples que a ideia de mudança de formato possa parecer, especialmente do texto pra tela, o maior obstáculo parece estar enraizado na noção de superioridade do texto escrito. Os livros vieram antes e ninguém ousa questionar sua senioridade ao rádio, à TV, ao cinema, aos quadrinhos e principalmente aos *games* e, infelizmente, essa noção se enovelou com a de qualidade do conteúdo. Para muitos, do público em geral aos acadêmicos, os livros são melhores pelo simples fato de serem livros. Entretanto, nada é tão simples nos dias de hoje. Também os livros estão mudando. As delicadas edições em capa dura foram quase que totalmente substituídas pelo *paperback*, alguns se transformaram em *audiobooks* e quase todos estão à venda hoje em formatos de *e-book*. Nosso acesso às narrativas se modificou, a maneira com que lemos esses textos não é mais a mesma, sendo assim, esta parece ser uma hora apropriada para se reavaliar a noção de originalidade e adaptação em geral.

Mudanças atraem mudanças e não é incomum nos dias de hoje que um livro seja escrito tendo em mente a futura adaptação cinematográfica, assim como se tornou indisputável o fato de que o acesso das novas gerações aos clássicos se dá através dos filmes, quando não da televisão. Muitos estudiosos, como Hutcheon (2011) e Thompson (2003), concordam que a sobrevivência de inúmeras obras clássicas só é possível graças as constantes adaptações produzidas a partir delas. Desnecessário dizer que se as obras de Shakespeare não tivessem sido transpostas para os palcos, o cinema, a TV, etc. elas não teriam o alcance que possuem na atualidade. Se compararmos sua popularidade entre o grande público com a de James Joyce – um autor tão bem estimado pela academia quanto o bardo – talvez seja possível começar a compreender a importância das adaptações na disseminação e sobrevivência dos clássicos. E ainda, as adaptações parecem ter suscitado um paradoxo no qual os adaptadores contam com o sucesso da

¹¹³ [if we assume that each medium has its own constraints and expressive possibilities, then artists must change an existing narrative significantly in appropriating it for a new work in a different medium]

obra fonte e a audiência não para de consumir essas obras enquanto reclama de sua abundância e infidelidade recorrente ao texto fonte.

É interessante perceber como mesmo no ramo da Literatura, onde a memória desempenha um papel tão importante, os principais articuladores parecem sofrer da falta desta. As mudanças não são novidade para a Literatura, desde a epopéia e o ditirambo até o romance psicológico e a poesia concreta, a arte da palavra escrita nunca foi estanque e veio se adaptando em novas formas e gêneros. O próprio gênero literário é tema de debates acalorados que, não somente estão longe de findos como, em muito, lembram em discussões em torno das adaptações pois

[...] encontra-se ligado a conceitos como tradição e mudanças literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, e à correlação entre estruturas estilístico-formais e estruturas semânticas e temáticas, entre classes de texto e classes de leitores, etc. (AGUIAR E SILVA, p.340).

Bhabha (1998) é taxativo ao afirmar que os indivíduos são propensos a travar embates entre o que é conhecido e confortável e o que é novo, essa heresia que insiste em clamar um lugar para si em um mundo que parece previamente organizado. Uma vida é muito pouco para vivenciarmos o consolidar de uma obra e acontece que nascemos sob a égide de autores e obras que parecem eternos e inquestionáveis. Raramente nos lembramos que muitos desses autores e seus trabalhos também já foram rechaçados e tiveram que lutar para encontrar o lugar que agora ocupam.

É através das traduções, atualizações e adaptações que as obras são muitas vezes apresentadas a um novo público. Hutcheon acredita que “as histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos” (HUTCHEON, 2011, p.58). Em sua obra *Uma teoria da adaptação*, 2011, a teórica menciona a relação levantada por Robert Stam entre as adaptações e a evolução de Darwin - assim como sugerida no filme *Adaptação (Adaptation)*, de Spike Jonze. As adaptações para Stam seriam uma forma de o romance sobreviver, mudando para se adaptar as novas realidades. Assim como os homens e animais precisaram evoluir e se modificar biologicamente para não desaparecerem da face da terra, também a Literatura precisa enxergar as mudanças que a mais de um século vem ocorrendo a sua volta, cada vez mais rapidamente, e aprender a usar essas novas mídias em seu favor.

Quando pensamos a adaptação como um processo de criação é preciso levar em consideração quem é o adaptador e quais os motivos que o levam a escolher determinado texto. O adaptador enquanto responsável pela transposição da obra, seja

para um novo modo ou uma nova mídia, é antes de tudo um intérprete uma vez que “o texto adaptado não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado” (HUTCHEON, 2011, p.123). A autora acredita que quando a adaptação é um trabalho coletivo, como um filme ou série de TV, ainda que exista uma pessoa responsável pela reescritura do texto fonte, essa não é uma noção simples. Afinal, quem é o adaptador? O roteirista que *reescreve* uma nova história, os atores que dão vida à essa história ou ainda o diretor que coordena os esforços de todos os profissionais que participam do processo de criação? Não existe somente uma resposta correta. Hutcheon (2011) postula que de todos os profissionais envolvidos nesse processo, o diretor e o roteirista são aqueles com uma relação mais próxima da obra adaptada uma vez que os demais profissionais provavelmente norteiam seu trabalho pelo *script*, mas esse detalhe está longe de resolver a questão para os estudiosos do assunto, ainda que, para o público “o Rei-Sol, é claro, é o diretor” (HUTCHEON, 2011, p.121).

Também o desenvolvimento tecnológico influencia o processo. “a tecnologia provavelmente sempre estruturou, para não dizer conduziu, a adaptação, uma vez que as novas mídias constantemente abriram a porta para novas possibilidades para todos os três modos de engajamento” (HUTCHEON, 2011, p.55). Quando surge uma nova mídia, os adaptadores vão em busca de material, adaptam porque é mais seguro e o público é garantido.

São inúmeros os motivos que levam um artista a optar por adaptar uma obra já existente entre eles, motivos econômicos e de restrições legais ou crítica social e cultural. Entretanto, a principal razão parece ser mesmo uma escolha pessoal, uma vez que os adaptadores “não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela” (HUTCHEON, 2011, p.133). A teórica sugere que ao analisarmos uma adaptação, a questão da intencionalidade do autor não pode ser deixada de lado, apesar das inúmeras críticas sofridas nos últimos tempos por autores como Roland Barthes.

Finalmente, podemos olhar para a adaptação como um processo de recepção. Hutcheon concebe as adaptações como palimpsestos, textos que carregam em si ecos de outras obras, mas que não deixam de ser obras originais em si mesmas, e é também dessas duas maneiras bastante distintas que o público pode recebê-las. É possível experienciar uma adaptação como um texto qualquer, lido pela primeira vez, mas “para experienciar uma adaptação *como adaptação*, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas

memórias junto com o que experienciamos” (HUTCHEON, 2011, p.166). O receptor da adaptação como adaptação, está consumindo algo conhecido em uma nova embalagem, enquanto o noviço pode desenvolver um interesse pelo texto fonte ou encerrar a experiência ali. Para aqueles que já conhecem a obra, a atração das adaptações parece ser a repetição com a diferença, a busca pelo novo e o conforto do conhecido, o que nos torna capazes de ler nas entrelinhas usando nosso conhecimento prévio da obra. Alguns adaptadores contam com esse conhecimento a ponto de condicionar sua obra aos conhecedores do texto fonte, contrariamente, Hutcheon (2011, p.166) acredita que uma boa adaptação deve atingir e agradar a ambos os públicos. Se a obra adaptada é canônica, podemos, a rigor, não reconhecê-la diretamente, mas é possível contar com “uma memória cultural geralmente disponível (ELLIS, 1982, p.3)” (HUTCHEON, 2011, p.168).

4.2 Características da mídia televisiva

A televisão é costumariamente considerada uma mídia inferior às demais, especialmente quando comparada ao cinema. Vista como pouco mais que um eletrodoméstico, poucos profissionais se preocuparam em analisar seu conteúdo e a maioria, incluindo os profissionais do meio televisivo, acreditaram durante muito tempo que nada produtivo se criava para a televisão. Porém, com o passar dos anos tornou-se impossível ignorar o alcance da televisão e o desenvolvimento tanto tecnológico quanto artístico sofrido pela mídia. Impossível de ignorar é também o fato de que há décadas, a maioria das crianças é apresentada à narrativa televisiva antes mesmo do que aos livros. Na verdade, assistir a uma história é mais inerente às novas gerações do que lê-las. Thompson (2003) acredita que as pessoas compreendem encenações dramáticas melhor do que narrativas escritas e são mais propensas a acompanhar um enredo complexo de um filme do que uma estrutura narrativa textual complexa, porque o primeiro é mostrado. Se adicionarmos ainda o fato de que os filmes e programas de TV estão disponíveis em grande quantidade, teremos espectadores que, graças às narrativas visuais: “podem ter se tornado consumidores levemente sofisticados de narrativas¹¹⁴” (THOMPSON, 2003, p.79).

E apesar dos estudos televisivos terem nascido na sombra dos estudos cinematográficos, “a televisão não é o primo pobre do cinema que não pode ser

¹¹⁴ [may have become fairly sophisticated consumers of narrative]

estudado separadamente¹¹⁵” (THOMPSON, 2003, p.1). Atualmente, os estudos televisivos já são uma disciplina à parte com uma história própria e um *corpus* de estudo particular. Mas apesar de ser um campo independente, os estudos televisivos ainda não garantem que muitos enxerguem a TV como um produto menor que produz um conteúdo efêmero. Ainda assim, parece irrelevante discutir a superioridade de uma arte sobre a outra, sendo que muito mais produtivo é aceitar que há espaço para todas as diferentes mídias e julgar suas produções separadamente levando em conta as características peculiares de cada meio e como elas podem influenciar a criação de seus produtos e as escolhas dos criadores.

Atualmente, graças a produções de canais como a britânica BBC e a americana HBO, os programas produzidos primeiramente para a televisão tem provado que é possível se produzir programas com qualidade e ousadia, mudando a maneira com que o público em geral e também a academia costuma perceber as obras televisivas. Um dos objetivos desse trabalho é analisar as características da mídia televisiva presentes na mini-série *Amongst Women* e como essas características contribuem para a construção de uma narrativa eficaz.

São muitas as semelhanças entre o cinema e a televisão. Ambas são mídias cujo modo de engajamento é *mostrar*, são também mídias multimodais que fazem uso da junção da imagem e do som para contar uma história, ou ainda, no caso da TV, entreter e informar. Um dos fatores de ligação entre os dois meios é o intercâmbio de equipamentos técnicos, especialmente na era digital. Os avanços tecnológicos nas áreas de captação de imagem e som, iluminação, edição, etc. podem ser compartilhados entre as produções televisivas e cinematográficas, mais especificamente na produção de narrativas.

Mas as semelhanças não se restringem às áreas técnicas. Muitos dos elementos que compõe uma narrativa fílmica se assemelham aos da narrativa televisivas. Essas semelhanças não provem somente do intercâmbio de equipamentos, mas sim do fato da televisão ter herdado do cinema a maneira de se contar histórias. Ao se analisar a maioria dos programas de ficção da TV é possível identificar a mesma estrutura narrativa usada por Hollywood desde o início do século XX. As normas que serviam para tornar os filmes de fácil compreensão e envolventes foi a marca do cinema americano até os anos 60 e “muitas dessas normas foram adotadas ou adaptadas pela

¹¹⁵ [television is not a poor cousin of film that cannot be studied on its own]

televisão justamente porque servem para contar histórias de maneira envolvente e direta¹¹⁶” (THOMPSON, 2003, p.19).

A estrutura básica dessas narrativas se baseia na simples fórmula de causa e consequência de maneira cíclica e progressiva apoiando-se em apenas um enredo central. Essa receita casa-se perfeitamente com as restrições temporais do formato televisivo; entretanto, a partir dos anos 80 a TV vem cada vez mais apresentando narrativas com enredos mais complexos e múltiplas personagens. Mas seja o enredo simples ou elaborado, uma das principais recursos narrativos utilizados pelos criadores de narrativas televisivas são as “*dangling clauses*” – informações ou ações apresentadas em um determinado momento que só serão retomadas posteriormente. “Essa técnica contribui muito para nossa habilidade de seguir narrativas interrompidas, incluindo por comerciais¹¹⁷” (THOMPSON, 2003. 21). Durante a narrativa esses indícios, sejam na forma de diálogos, ações ou até mesmo objetos são trazidos à atenção dos espectadores aparentemente sem consequência alguma e, posteriormente, são retomadas de maneira que se faz central para a resolução de um conflito.

Semelhantes as *dangling clauses* são os motivos visuais e verbais utilizados para fixar causas, estratégias ou comportamentos na mente dos telespectadores. Os motivos visuais tendem a ser objetos ou gestos que representam uma ideia relevante ao enredo e, sendo assim, adquirem, ao longo do história, um simbolismo próprio que será resgatado em momentos cruciais da trama para aumentar a dramaticidade. Um exemplo é a camiseta caqui de manga longa usada pelo personagem Dexter do seriado homônimo. Dexter é um serial killer com boas intenções que durante o dia leva uma vida comum e durante a noite mata criminosos que a justiça deixa escapar. Ao longo de sete temporadas, num total de 84 episódios, todas as vezes que o personagem se prepara para cometer um assassinato ele veste a mesma camiseta, a partir dos primeiros episódios já fica claro para o telespectador qual direção a história seguirá então. Os motivos verbais tem o mesmo objetivo e podem ainda ajudar a estabelecer o estado de espírito de determinada personagem ou suas motivações. Um exemplo de motivo verbal que contribui para o significado de um enredo é a frase: “*Not that there’s anything wrong with that.*” [Não que haja nada de errado nisso] do personagem Seinfeld do seriado homônimo. Jerry é um comediante que se orgulha de não ter preconceitos ainda que todas as vezes que um

¹¹⁶ [many of these norms have been adopted or adapted by television precisely because they have been so suited to telling straightforward, entertaining stories]

¹¹⁷ [this technique contributes a great deal to our ability to follow narratives across interruptions, including commercial breaks]

assunto tabu seja levantado ele responda com a mesma fala deixando o telespectador na dúvida de seus verdadeiros sentimentos.

Os motivos verbais ajudam a estabelecer os traços da personalidade das personagens, traços esses que devem ser reforçados ao longo da história. No caso do personagem Seinfeld o motivo ajuda a reforçar sua personalidade evasiva. Por ser um comediante ele constantemente fala coisas sérias em tom de brincadeira ou se leva a sério as piadas dos amigos, nunca sabemos o que a personagem está realmente sentindo e essa característica é enfatizada pela dualidade das situações em que uso o motivo verbal. A ideia de redundância é inerente a narrativa televisiva, pois funciona para aclimatar os novos telespectadores aos programas que são recorrentes. Quando alguma situação obriga uma personagem a agir de maneira inesperada fica sempre claro que aquele não é seu comportamento habitual. Na verdade, a maior parte das personagens, tanto de novelas quanto de seriados, tende a ser estereotipada ou, ainda que complexas, a repetir comportamentos que permitam que os recém-chegados tenham um bom entendimento de sua psicologia. “Os enredos televisivos dependem de cadeias de ação fortes – causas e efeitos geradas pelas personagens e motivadas por seus traços e objetivos¹¹⁸” (THOMPSON, 2003, p.37).

O tempo é outra característica dos programas televisivos. Em sua maioria os programas são desenvolvidos a partir de uma grade de programação específica independente do conteúdo e é preciso encaixar a história em determinada margem temporal. É preciso ainda despertar o interesse do telespectador de maneira a garantir não só que ele assistirá ao próximo episódio, mas que ele continuará assistindo após o intervalo. Uma maneira de garantir a fidelidade da audiência é a inserção de “*cliffhangers*” - quebrando a narrativa segundos antes de momentos cruciais de resolução de conflitos para manter a curiosidade do espectador e garantir seu retorno. Essa técnica era utilizada pelos cinesseriados de ação apresentados antes dos filmes no cinema no início do século XX, para garantir que os espectadores viriam ao cinema na semana seguinte, o curta sempre acabava com o herói em perigo eminente, prestes a despencar em um abismo ou preso a explosivos. Apesar de amenizada, essa técnica é utilizada pelos programas de televisão.

O grande paradoxo televisivo parece residir na questão do tempo. Por um lado, o tempo escasso limita as possibilidades de criação de um programa, mas que por outro

¹¹⁸ [television plots depend on strong chains of action – causes and effects generated by characters and motivated by those characters’ traits and goals]

lado, gera a necessidade de se produzir uma infinidade de programas para preenchê-lo. É justamente nesse cenário que as adaptações surgem como uma das opções mais atraentes para os executivos de televisão. Sempre em busca de novos materiais para preencher a grade horária, adaptar uma obra já existente, teoricamente, parece menos complicado do que criar algo inédito. “Enquanto em um nível esta atividade verifica a demanda insaciável da televisão por histórias, em outro nível deixa claro que a notoriedade e reputação literária estabelecida do texto e do autor são razões importantes para sua adaptação em primeiro lugar¹¹⁹” (COOK, 1994, p.132).

4.3 Adaptando romances para a televisão

A maior e mais óbvia diferença entre um romance e um programa de televisão é que enquanto um romance conta uma história, a televisão mostra. O romance permite que o leitor imagine sem pressa os cenários e os personagens e as vozes que emanam através desses personagens. É uma suposição inegável que cada leitor, ao ler um livro, escreve sua própria história; entretanto, todos os espectadores assistem à mesma narrativa audiovisual. É possível que cada espectador assista uma versão própria do programa, prestando maior atenção a diferentes características, mas as imagens são as mesmas e previamente arranjadas e enquadradas de acordo com a vontade do diretor. Uma narrativa audiovisual “vai além da imaginação do telespectador: ela não faz de conta, ela se presume real¹²⁰” (BRADY, 1994, p.7).

De um livro espera-se que desperte a imaginação enquanto o leitor alterna períodos de imersão no romance e de volta à realidade, uma narrativa audiovisual deve parecer real, como espiar pela janela o desenrolar das vidas dos personagens durante duas ou três horas. O telespectador precisa acreditar, ao menos enquanto durar o programa, que aquelas pessoas são reais, têm vidas e problemas reais, do contrário, a ilusão não funciona. De acordo com Brady (1994) essa suspensão da incredulidade atrair o espectador em dois níveis: o cognitivo (pensamento) e inconsciente (sentimento) de forma que ao mesmo tempo em que sei que estou sendo enganado, aceito a luta dos personagens como minha. Hutcheon (2011) explica que

o contar exige do público um trabalho conceitual; o mostrar solicita suas habilidades decodificadoras perceptivas. No primeiro, imaginamos e visualizamos um mundo a partir das marcas pretas nas

¹¹⁹ [while at one level this activity testify to television’s insatiable demand for stories, at another it is clear that the established literary reputation or notoriety of text and its author are important reasons for its adaptation in the first place]

¹²⁰ [ventures beyond the viewer’s imagination: it does not pretend, it presumes to be real]

páginas brancas enquanto lemos; no segundo; nossa imaginação é apropriada enquanto percebemos, e então damos significado a um mundo de imagens, sons e palavras vistas e ouvidas no palco ou na tela (HUTCHEON, 2011, p.178)

Quando os adaptadores escolhem uma obra para adaptar, devem levar em consideração que a audiência precisa ter algum tipo de ligação com a história. É preciso que haja personagens viáveis, enfrentando conflitos com os quais a maioria das pessoas possa de identificar, para que o público então aceite participar dessa jornada ao lado dessas pessoas até que resolvam seus conflitos, com sucesso ou não, e estejam prontos para seguir em frente. Para Brady “o grau de sucesso de uma encenação¹²¹ dependerá amplamente do riqueza desse significado¹²²” (BRADY, 1994, p.10). Além do mais, o autor postula que quanto mais próximo da realidade o problema do personagem estiver, mais os telespectadores estarão dispostos a se render e aceitar a narrativa. Esses conflitos são geralmente divididos em três categorias: homem X homem, homem X natureza e homem X ele mesmo.

Para que a transição de um romance para uma narrativa audiovisual seja eficaz, existem diversos aspectos que devem ser considerados, sendo o tema central um dos mais relevantes e o qual “deve sempre contribuir para a progressão da história¹²³” (HUTCHEON, 2011, p.11). A definição do tema central permite que muitos dos temas periféricos, aqueles que não são vitais para a compreensão da trama central, sejam eliminados e uma consistência possa ser estabelecida através da narrativa. São os adaptadores quem fazem a escolha de qual tema deve sobressair-se aos demais, é somente preciso ser cauteloso para não se desviar muito dos temas contidos no romance. É aceitável que o tema se foque no aspecto romântico de uma história de guerra desde que esse aspecto realmente faça parte da história fonte; entretanto, é desaconselhável adicionar um tema a uma história no qual ele não exista previamente.

Outro aspecto que deve ser considerado pelos adaptadores é resistir à tentação de encaixar todas as nuances de um romance em uma narrativa audiovisual, resultando em um desfile de personagens e situações de nenhuma ou pouca importância para a trama central sendo contada. A alternativa de se trabalhar com menos informações, ainda que possa ser considerada, uma perda de conteúdo, “é simplesmente uma redução no escopo: modifica-se a extensão, eliminando detalhes e alguns comentários (PEARY and

¹²¹ A palavra utilizada no original é *play* e refere-se igualmente à *screenplays* (roteiros de cinema) e *teleplays* (roteiros de televisão)

¹²² [the degree of a play's effectiveness will depend largely upon the rightness of that meaning]

¹²³ [must always serve the story action]

SHATZKIN apud HUTCHEON, 2011, p.66). A máxima “menos é mais” funciona perfeitamente para o enriquecimento das narrativas visuais. Ainda outro aspecto que pode influenciar negativamente a trama é a resolução precipitada do conflito principal. Uma vez que o conflito principal é resolvido, há pouco mais com o que se trabalhar em termos de narrativa, o que significa que mesmo as narrativas audiovisuais podem se apoiar em enredos periféricos. A história deve apresentar um enredo principal e outros periféricos que serão resolvidos um após o outro, culminando na resolução do conflito principal criando assim uma cadeia de eventos que “gira em torno das decisões que o protagonista é forçado a tomar para que lide com as alternativas que lhes são apresentadas¹²⁴” (BRADY, 1994, p.25).

A escolha de quais personagens serão mantidos também representa um elemento essencial para uma adaptação bem sucedida. É com eles que o telespectador precisa se identificar, se não diretamente ao menos ao ponto no nível de empatia, ou seja, mesmo que seja impossível para alguém se colocar no lugar de um personagem, ele precisa se envolver o suficiente na história para se importar com o destino do protagonista. Quanto mais complexo o personagem, mais possivelmente o público o aceitará e “é o personagem do protagonista - a singularidade de seus valores - que determina a direção do enredo¹²⁵” (BRADY, 1994, p.37).

¹²⁴ [revolve around the decisions that the protagonist is forced to make as he or she attempts to deal with the alternatives that are presented]

¹²⁵ [it is the character of the protagonist – the uniqueness of his or her values – that determines the direction of the play]

5. DESCOLONIZAÇÃO E OUTREMIZAÇÃO EM *AMONGST WOMEN* - A MINISSÉRIE

5.1 Aspectos gerais da obra e momento histórico

Amongst Women é uma minissérie em quatro episódios produzida em conjunto pela [BBC Northern Ireland](#) e pela [Radio Telefís Éireann](#) (RTÉ) - o principal canal de televisão e uma empresa semi-estatal da Irlanda. Adaptada do romance homônimo de John McGahern, a obra foi escrita por Adrian Hodges - escritor e produtor indicado ao Oscar por trabalhos anteriores - e dirigida por Tom Cairns. A minissérie, levada ao ar em 1998, recebeu diversos prêmios, entre eles o BAFTA de Melhor Série Dramática. O personagem principal, Michael Moran, foi interpretado pelo ator Tony Doyle, um artista de renome e conhecido do público por vários trabalhos prévios em seriados populares de TV, e sua participação na minissérie lhe rendeu o prêmio da Academia Irlandesa de Filme e Televisão (IFTA – *Irish Film and Television Academy*).

A decisão de se adaptar a obra para a televisão pode ser vista a partir de dois pontos de vistas distintos, mas complementares. Primeiro, levando-se em consideração o fato de John McGahern ser um dos principais autores modernos da literatura irlandesa e *Amongst Women* - apesar do pouco tempo entre o lançamento e a adaptação - ter rapidamente se tornado a obra mais conhecida do autor. Segundo, o fato do romance fazer parte da lista de possíveis obras recomendadas para o *Leaving Certificate Examination*, a prova realizada para a conclusão do ensino médio nas escolas irlandesas. Conseqüentemente, a adaptação do romance permitiu não somente levar a obra mais relevante do autor a um público, mas para um público cujo interesse extrapolava o mero entretenimento. Entretanto, engana-se quem acredita que a minissérie substitui a leitura do romance. No processo de adaptação, muitas das escolhas dos criadores, ao destacar e diluir diferentes elementos da obra fonte, acabaram por criar uma nova obra.

Apesar de apenas oito anos separarem o lançamento do romance e a realização da minissérie, as obras foram produzidas em realidades sociais bastante distintas. O livro foi lançado em 1990, o ano que marcava o final da década de 1980, aquela que havia sido um dos piores períodos do século XX para a sociedade irlandesa, “a extrema pobreza do passado, da qual a Irlanda parecia ter escapado nas décadas de 1960 e 70, é algo que pode ter rapidamente voltado no final dos anos 1980¹²⁶” (BROWN, 2004, p.

¹²⁶ [the grinding poverty of the past, from which Ireland had apparently escaped in the 1960 and ‘70s, was indeed something which might have rapidly returned in the late 1980s]

353). O passado de pobreza e fome parecia mais uma vez assombrar o povo que durante as últimas duas décadas havia experimentado uma situação mais segura. Segundo Brown (2004) escândalos sexuais na igreja católica e a corrupção no governo marcaram a década de 1980 como um período difícil para os irlandeses. Foi nesse cenário negativo que McGahern escreveu e lançou seu romance. Carregado de conteúdo político e religioso, a história de Moran, apesar de particular, pode ser vista como um questionamento da história irlandesa do século XX, de como as decisões e ações dos indivíduos os trouxeram até o momento presente. Diante de um presente incerto, o autor volta seu olhar para o passado.

Contudo, em 1998, a época da realização da minissérie, a realidade na Irlanda havia se transformado sensivelmente e o Tigre Celta era agora um país em crescimento, mergulhado em otimismo e com seu olhar fixo no futuro. Em meados da década de 1990, o país passou de um dos mais pobres para um dos mais ricos da Europa e “uma sensação de sucesso, nacional e internacionalmente, deu ao país uma confiança de que seus problemas podiam ser superados. Um fatalismo inveterado sobre o papel da nação no mundo foi substituído por um espírito de empreendedorismo e expectativa¹²⁷” (BROWN, 2004, p.386). Brown (2004) acredita que, pela primeira vez na História, os irlandeses se permitiram um distanciamento de seu passado de fome e luta para se concentrarem em um futuro de riquezas e estabilidade.

O cenário nacional de euforia e esperança em que o romance *Amongst Women* foi adaptado para a televisão acarretou a mudança do tema central, estabelecendo assim a diferença mais significativa entre o romance e a minissérie. No romance o tema central repousa sobre o passado de luta da personagem principal e como esse período influenciou diretamente a maneira com que o pai se relaciona com os filhos, transferindo a opressão sofrida pelos irlandeses a época do colonialismo para sua relação com a própria família. Ainda outro tema vital para a trama do romance é a maneira com que o pai ocupa um lugar central na vida dos filhos. Essa centralização se faz presente inclusive na estrutura da narrativa na maneira com que o narrador altera a focalização da história em cada personagem consecutivamente de maneira que diferentes partes são contadas através da relação do pai com a esposa ou um dos filhos.

¹²⁷ [A sense of success, nationally and internationally, gave the country a confidence that its problems could be overcome. An inveterate fatalism about the nation's role in the world was replaced by a spirit of enterprise and expectation]

Os conflitos armados e seus desdobramentos, que sempre foram temas centrais para a cultura irlandesa, não foram definidos como os temas centrais da adaptação televisiva. Em uma palestra intitulada “Desenvolvimentos, debates e discórdias na Crítica Literária Irlandesa¹²⁸”, o professor Shaun Richards (2011) proferiu a necessidade dos estudiosos irlandeses superarem os debates sobre o passado e trazerem as discussões acadêmicas para assuntos mais atuais como, a questão da imigração e a dinâmica entre as famílias disfuncionais.

Esse panorama torna possível compreender porque os realizadores da minissérie elegeram as relações familiares, e não os conflitos ou o posicionamento político de Moran, como tema central. Focalizou-se especialmente o distanciamento do filho mais velho do pai autoritário e as relações entre irmãos. Ainda assim, a participação do pai nos conflitos armados - analisada posteriormente - continua presente na trama do seriado como um simples pano de fundo e não carregam nenhum significado essencial, ao contrário do que acontece no romance. Ademais, uma maior ênfase é dada às personagens dos filhos em oposição à do pai. Apesar de a questão colonial ser diluída nessa adaptação ainda assim é possível estabelecer paralelos entre a relação pai/filhos e colonizador/colonizados. Também nessa obra é na maneira com que o pai fala sobre os demais – a outremização – que os papéis são definidos.

5.2 Tema central e enredos paralelos

Uma das principais consequências que a mudança do tema central acarretou foi o reposicionamento das personagens, principalmente a eliminação de James McQuaid. Ao retirar o peso do passado de Moran, o personagem de McQuaid perde sua relevância para a história. No romance, a visita de James McQuaid e o diálogo subsequente servem para revelar o passado de Moran como soldado do IRA e, no conflito entre as personagens, estabelecer como as consequências desse passado formaram o caráter de Moran. Na versão televisiva o personagem desaparece por completo e o passado de Moran como soldado é mencionado apenas em alguns momentos, como, por exemplo, no segundo episódio, quando Moran e Rose em viagem até a praia passam por um descampado que havia sido cenário de uma batalha da qual Moran participou e ele, ao se lembrar, compartilha a memória com Rose. Ela escuta atentamente e sugere “você

¹²⁸ Palestra proferida pelo professor Shaun Richards - da Universidade de Staffordshire - no dia 29 de Agosto de 2011, durante o VI Simpósio de Estudos Irlandeses da América Latina no campus da USP, São Paulo.

devia aceitar a pensão do IRA, você fez por merecer” (HODGES, 1998, ep.2, 18’51). Sabe-se então que Rose tem conhecimento do passado de Moran apesar do assunto nunca ter sido abordado diretamente na tela até então, o que faz com que o tema da descolonização, enquanto processo histórico, fique somente subentendido.

Na contramão, o personagem do filho mais velho, Luke, está presente na adaptação desde a primeira cena. No romance, a ausência de Luke é tão impactante que o torna, na realidade, o mais presente das personagens. Já na minissérie, o personagem é uma presença tão constante quanto qualquer um dos seus irmãos. O destaque reservado a Luke é mais uma das consequências diretas da mudança do tema central, uma vez que a relação entre Luke e o pai é a mais conflituosa e influencia diretamente a relação do pai com os demais filhos. Com a substituição de McQuaid por Luke, todas as questões abordadas na minissérie ganham um espectro mais pessoal. Tanto o processo de outremização quanto de descolonização residem nas personagens e suas relações intrafamiliares ou invés de na posição de Moran diante da sociedade.

No romance, Luke está sempre presente nos pensamentos das personagens, mas é um assunto que deve ser evitado porque traz à tona a ira do pai. Na minissérie, ele precisa se fazer presente porque é através de suas ações que será estabelecido seu caráter, “em outras palavras, os valores de uma personagem são [...] compatíveis com as ações que demonstram seu ponto de vista, temperamento e disposição¹²⁹” (BRADY, 1994, p.36). A presença de Luke também é essencial para estabelecer um embate entre a personalidade contida e generosa dele e a crueldade velada do pai. Esse contraste já é estabelecido desde a segunda cena do primeiro episódio quando Moran bate em Luke com um pedaço de couro porque ele fala um palavrão. Enquanto no romance o narrador se vale das introspecções das personagens para ratificar a personalidade violenta e egoísta de Moran, na adaptação é a forma violenta com que o pai trata Luke e seus irmãos, suas ações, que funciona como reafirmação.

Dá-se aqui uma inversão de focalização, se no romance a maioria das interações se dava entre pai/filhos, ou seja, opressor/oprimido, na minissérie elas são mescladas com um número equivalente de interações entre irmãos. O resultado mais evidente dessa mudança é que uma maior exposição dessas personagens faz com as diferenças entre elas se tornem visíveis e inquestionáveis, possibilitando enxergar essas personagens através de um novo olhar. Esse olhar que, na situação colonial, permite

¹²⁹ [in other words, a character’s values are [...] compatible with actions that demonstrate viewpoint, temperament, and disposition]

questionar o que Memmi (1977) chama de “rótulos impostos aos atores do mundo colonial”. Afinal, por mais que o colonizador - Moran - tente tratar os colonizados - filhos e esposa - como uma massa homogênea, ela é composta por sujeitos autônomos.

Aproximadamente oitenta por cento do romance se passa em Great Meadow, a fazenda dos Moran. As exceções são acontecimentos que se dão em Dublin, Londres e na praia. Contudo, somente o primeiro capítulo da minissérie é majoritariamente ambientado na fazenda, os demais capítulos, ao terem os personagens dos filhos como centrais, dividem os espaços entre a fazenda, a praia, Dublin e Londres mais proporcionalmente. Ainda assim, a fazenda se sustenta como o centro para o qual todos, com exceção de Luke, convergem. Visualmente a ideia da fazenda como o centro é apoiada pela edição de maneira que as cenas, sempre intercalando um na fazenda com uma em outra localidade, criando um movimento de constante retorno. Toma-se o episódio três como exemplo desse movimento, alternando as seguintes cenas: fazenda > cinema > fazenda > Dublin > fazenda > ferry > fazenda > Londres > fazenda > Londres > fazenda.

Permite-se aqui comparar os filhos de Moran aos colonizados em seu processo de descolonização, uma vez que esse processo nunca se dá de forma abrupta e sim de maneira gradual (FANON, 2005), o que justifica a busca de novos ambientes e o retorno àquele que lhe é familiar. Esse colonizado não conhece outra realidade que se não a da colônia, não possui qualquer referência anterior, ele precisa reinventar-se enquanto sujeito em uma nova realidade. Também os filhos de Moran sabiam seu papel dentro do âmbito familiar e, ao afastarem-se em busca de novas interações sociais não se desapegam por completo das antigas referências: “quando a identidade perde as âncoras *sociais* que a faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos” (BAUMAN, 2005, p.30). Nesse sentido, na minissérie, a fazenda deixa de ser o “centro Imperial” onde se busca exemplos de moralidade e civilidade e se tornar mais um centro de referência, um lugar aonde, apesar dos problemas e dos julgamentos, se pode retornar.

Um dos argumentos utilizados pelos críticos das adaptações é que na maioria dos casos, a transposição de um romance para a mídia televisiva resulta em uma simplificação do enredo (BRADY, 1994). No caso de *Amongst Women*, os adaptadores optaram pelo contrário ao mostrar paralelamente pontos de vista diferentes e recriar cenas que no romance são apenas recontadas. A maioria da informação sobre Luke no romance vem das menções feitas nas cartas que os outros irmãos mandam ao pai, ou

ainda das histórias recontadas durante as visitas na Great Meadow. Na minissérie, muitas dessas histórias “contadas” foram recriadas. A escolha não apresenta um desafio particular para os telespectadores já que “os filmes [...] e a televisão aumentaram exponencialmente a exposição das pessoas às narrativas encenadas [...] e muitos estão aptos a acompanhar histórias relativamente complexas contadas com imagens em movimento¹³⁰” (THOMPSON, 2003, p.79). O romance apresenta um enredo central - a vida de Michael Moran - no qual os enredos paralelos - a vida de sua esposa e filhos - se sustentam e se desenvolvem consecutivamente; entretanto, ao transpor os enredos para a televisão, os criadores optaram por contar as histórias paralelamente. Outro efeito perceptível dessa escolha é o ritmo acelerado que a minissérie adota, tão contrastante com o ritmo do romance, e é esse ritmo acelerado tão característico da televisão que garante que a narrativa televisiva seja mais atraente para o público mais jovem.

5.3 Elementos da narrativa televisiva

Vários elementos característicos da mídia televisiva estão presentes na obra adaptada, entre eles os cortes comerciais, as recapitulações no início dos episódios e as *dangling clauses*. Primeiramente, é importante ressaltar que para a elaboração desse trabalho o acesso à adaptação se deu através da versão em DVD da minissérie, o que interfere no processo de recepção do material. Ao assistir aos episódios transmitidos na forma original, o telespectador deve se submeter ao tempo da emissora. É a emissora que escolhe a data e o horário das transmissões, o que limita o controle que o público exerce sobre a experiência como um todo. Já o acesso ao DVD “assemelha-se à experiência da leitura” (HUTCHEON, 2011, p.181), permitindo que o indivíduo escolha não somente quando assistir ao programa, mas possibilitando interrupções e retomadas individuais. Mas apesar das semelhanças com outros meios, assistir a uma minissérie em DVD ainda é uma experiência particular. Cada novo episódio precisa ser programado no aparelho afastando assim a semelhança com os filmes, também são visíveis às interrupções onde seriam incluídos os comerciais e o tempo em si, de duração do material, é particular. Hutcheon (2011) problematiza que uma minissérie televisiva tem à disposição mais tempo do que um filme, porém o tempo disponível em cada episódio é exatamente calculado. Isso significa que, se por um lado os adaptadores televisivos dispõem de um tempo maior para contar sua história, a forma com que

¹³⁰ [Film [...] and television have exponentially increased people’s exposure to enacted narratives [...] and many are able to follow relatively complicated stories told in moving image]

contam deve se encaixar em blocos (*slots*) menores de tempo criando a necessidade de que cada episódio seja individualmente elaborado.

A maneira com que cada episódio é explorado faz dos seriados produtos únicos. Já discutimos anteriormente a necessidade da repetição para que telespectadores impedidos de assistir a um episódio sejam aptos a acompanhar a história a partir dos episódios seguintes. Ainda assim, um episódio não pode ser somente uma ponte entre conflitos pré-existentes e sua resolução, cada capítulo deve trazer em si conteúdo suficiente para justificar sua produção. A ausência dos comerciais poderia ser considerada uma vantagem para alguns telespectadores, ainda que sua presença se anuncie nos *fade outs*¹³¹, pois permite que a história continue ao menos até o final de cada episódio. Entretanto, para Elsaesser (1994) essas interrupções características da TV “não somente ajudam a manter o nível de atenção, mas [...] somente tempo descontínuo e segmentado é um tempo que incide no significado, criando esses efeitos de progressão chamada ‘casualidade’¹³²” (ELSAESSER, 1994, p.144). As interrupções na narrativa se assemelham às interrupções no dia-a-dia dos indivíduos e permitem que a história sendo narrada também se aproxime mais da realidade do espectador.

Contudo, as recapitulações presentes no início dos episódios não substituem o episódio em si. Elas agem como uma forma de situar o recém-chegado e permitir que ele se mantenha interessado na história, mas também influenciam a maneira com que o telespectador experiencia a narrativa. Os principais motivos pelo qual assistir à recapitulação não é o mesmo que assistir ao episódio é claramente o tempo; enquanto um episódio tem aproximadamente 53 minutos, as recapitulações têm apenas 1 minuto. Consequentemente, de todas as cenas e diálogos do episódio apenas uma quantidade ínfima se encontra na recapitulação e o conteúdo é escolhido pelos adaptadores e inclui aquilo que eles consideram terem sido os pontos mais relevantes da história. E de certa maneira, as recapitulações também alteram, ainda que de forma mais discreta, a forma com que os espectadores que assistiram o episódio anterior receberam o seguinte. Seja porque ele esqueceu todos os detalhes ou porque não havia considerado algum detalhe tão relevante, o resumo inicial sugere a esse telespectador o que ele deve apreender daquilo que já assistiu.

¹³¹ O *fade out* é a diminuição da luz até o completo escurecimento da tela (BRADY, 1994, p.209)

¹³² [not only help maintain attentiveness, but [...] only discontinuous or segmented time is time inflected towards meaning, creating those knock-on effects called ‘casuality’]

Um exemplo é como ao longo do primeiro episódio o pai é agressivo com os filhos em diferentes momentos por motivos variados, como quando a comida de Maggie que não está do seu gosto: “Eu já não disse mais de uma vez pra não comprar costeletas de carneiro em nenhum lugar a não ser no Kavanagh?”¹³³ (HODGES, 1998, ep.1, 4’50). Entretanto, também se mostra preocupado com a saúde de Sheila e até se diverte com os filhos em alguns momentos. Contudo, na recapitulação no início do segundo episódio, todas as cenas em que Moran aparece interagindo com os filhos são em cenas de confronto. O telespectador que não assistiu ao primeiro capítulo não é informado que Moran também é capaz, em alguns momentos, de mostrar-se pacífico. Ao longo do tempo de duração da recapitulação os editores alternam o uso de falas originais e *voice overs*¹³⁴, incluindo um maior número de informação em um espaço de tempo limitado. Um exemplo de *voice over* é a fala da mãe Rose alertando a filha sobre a personalidade de Moran: “Dizem que ele é um tipo de pessoa em público e outra atrás das paredes de sua própria casa”¹³⁵ (HODGES, 1998, ep.2, 00’02). Essa frase se casa com cenas de Rose, desde o cortejo de Moran, passando pelo casamento e sua presença em Great Meadow, deixando claro que Rose ignorou os conselhos da mãe.

As recapitulações são um bom exemplo de uma das características mais relevantes da narrativa mostrada em contraste com a narrativa contada: a possibilidade de se absorver um maior número de informação em um menor intervalo de tempo. Por exemplo, em uma conversa entre várias pessoas, quando narrada, precisa incluir além do diálogo em si, a descrição das diferentes entonações de vozes e as possíveis reações de cada personagem. Por mais que se ofereça a informação logo em seguida, ela é sempre consecutiva, nunca concomitante.

Um exemplo é a cena em que as três filhas estão indo embora depois de visitar o pai e perceber sua má condição de saúde. A câmera enquadra as três meninas no carro e quando Mona sugere que elas devem voltar mais vezes, Maggie tem uma reação de cansaço enquanto Sheila reage com braveza. Seriam necessários três movimentos diferentes para se narrar um momento que a câmera consegue capturar simultaneamente. O modo mostrar também permite a transmissão de sentido através de imagens simbólicas. Quando Michael foge de casa porque não quer mais ir para a

¹³³ [Haven’t I told you time in and time out never to get lamb chops anywhere but from Kavanagh’s?]

¹³⁴ “quando a pessoa que fal não é quem aparece na tela (não é vista)” [when the one who is speaking is not on the screen (not seen)] (BRADY, 1994, 215)

¹³⁵ [They say he is one sort of person when he is out in the open but quite another behind the walls of his own house]

escola, ao invés de deixar os livros para trás, ele os leva junto somente pra atirá-los no rio para que sejam carregados pela correnteza, deixando claro sua intenção de não retornar aos estudos.

O modo mostrar também consegue causar impacto quando o som ajuda a complementar uma cena. Nas cenas de violência do pai contra os filhos o fato de que é possível se ouvir os choros e os gritos faz com que a cena tenha um efeito imediato maior aos engajar simultaneamente a visão e a audição. Essa união visual e auditiva na busca de um “outro” sentido, ou de um sentido total - aquele que só pode ser compreendido casando os dois modos de expressão - faz da TV um meio de expressão multimodal. Para Kress, o significado comunicado por um meio multimodal vai além da soma de significados dos dois meios, não é apenas uma adição de sentidos, mas sim um entrelaçamento, onde ambos devem se fundir em um sentido maior porque “os sentidos vem até nós juntos” (KRESS, 2003, p.211). O mesmo acontece com as cenas em que Moran ataca seus familiares verbalmente, o tom de voz elevado e o rosto enfurecido transmite uma mensagem mais forte do que a descrição da cena, por mais detalhada que seja.

Ao mesmo tempo em que uma história mostrada se apoia na junção de som e imagem para tornar uma história mais expressiva, ela também limita a participação do telespectador em sua composição dessa história ao oferecer os cenários e os personagens prontos a partir da visão dos adaptadores. Aqui novamente fica claro que diferentes mídias funcionam de diferentes maneiras e atingem o público também de modos distintos, enfraquecendo o argumento de que uma boa adaptação é a mais próxima do texto fonte. Muito da criação da história que ficaria por conta dos leitores no romance, é pré-escolhido para os telespectadores pelos adaptadores, “no processo de adaptação, o que fica indeterminado no imaginário mental do leitor é preenchido na tradução para a imagem da tela¹³⁶” (COOK, 1994, p.131)

Não só o som, mas a inserção de caracteres também pode contribuir para a compreensão da narrativa. Na minissérie, ambos os recursos são essenciais para estabelecer o período em que a história se passa. O romance não apresenta datas específicas, a única maneira de se datar a história é levando em conta a participação de Moran na Guerra da Independência e posteriormente na Guerra Civil e calcular imprecisamente as datas dos acontecimentos. Porém, os criadores optaram por estipular

¹³⁶ [in the process of adaptation, what is indeterminate in the mental imagery of the reader is filled out in the translation to the screen image]

anos específicos no início da história, no caso outubro de 1953, e quando uma passagem de tempo maior ocorre. O principal motivo para a necessidade de se estabelecer uma data específica parece residir no fato de que, para que a transposição de modo seja bem sucedida, a encenação deve se aproximar o máximo possível da realidade. Para tanto é necessária a escolha das roupas, penteados, cenários, etc. que correspondam àquele período histórico, de maneira que o conjunto apresente um “retrato” da realidade.

A aparência das personagens e os objetos que compõem o cenário não servem somente para estabelecer uma data precisa, mas também para marcar a passagem do tempo. Na minissérie os penteados das mulheres, especialmente das três filhas, e suas roupas ajudam a marcar a passagem do tempo. Por mais que a seja improvável que os telespectadores mais jovens relacionem um penteado ou item de vestuário à qualquer data específica, o fato de que ambos, cabelos e roupas, adotam tons mais sérios com no decorrer da história, auxilia na marcação temporal. Outro recurso utilizado para marcar a passagem temporal foi a substituição do ator que interpreta o papel do filho mais novo, Michael. No primeiro episódio ele é interpretado por uma criança de aproximadamente 12 anos que, a partir do segundo episódio, é substituído por um jovem de aparentemente 16 anos que se manterá até o final da história. O figurino serve ainda para estabelecer a situação financeira das personagens, assim como objetos como carros e móveis ajudam a compor as características dos personagens.

O figurino de Moran é um exemplo de como uma simples peça de roupa pode adicionar significado à uma história. Durante toda a história todas as vezes que precisa se vestir formalmente, Moran usa o mesmo terno marrom de risca de giz. Ele usa o terno para ir à missa, ao baile, a seu próprio casamento e anos mais tarde ao casamento da filha. A repetição do terno o torna um motivo visual que pode simbolizar tanto a relutância do personagem em se adaptar às mudanças quanto seu descaso pelas situações sociais em geral. A deterioração do personagem também se dá visualmente, com sua aparência se tornando cada vez mais cansada, os cabelos grisalhos e o andar cada vez mais dependente da bengala. Já no final da história, Moran parece ter desistido de viver uma vida plena e se rendido a depressão, Rose e as filhas comentam constantemente entre si sobre a situações que culminam na cena em que ele sai de casa de pijamas e casaco, andando sem rumo e com uma feição desamparada. A imagem do homem, outrora tão poderoso, mancando de pijamas com o olhar perdido indica a estado mental dilapidado em que o personagem se encontra. Não há diálogo na cena, mas a deterioração da saúde física e mental do chefe da casa fica clara.

A utilização de *voice over*, apesar de ser um recurso comum no meio televisivo, em *Amongst Women*, se restringe a dois momentos específicos, ainda que por razões distintas. Nas recapitulações, a utilização de *voice over* permite que uma maior quantidade de informação seja apresentada dentro de um menor tempo. Entretanto, a escolha dessa técnica para compor algumas cenas em que as personagens escrevem e leem cartas parece ter sido uma escolha estética. Devido ao período retratado pela história, as cartas são parte constante da narrativa e seu conteúdo revelado através do diálogo entre as personagens, uma vez que, “a principal função dos bons diálogos é transmitir clara e sucintamente as informações que a audiência deve saber para estar continuamente interessada na história¹³⁷” (BRADY, 1994, p.56). Então, quando os adaptadores fazem a escolha consciente de usar o *voice over* para comunicar o que está contido em uma carta é sempre em momentos em que o ato de escrever vai além do conteúdo.

São duas as situações na minissérie em que essa construção se faz presente. Primeiro quando Michael, depois de fugir de casa, escreve para Nell que acaba de voltar para a América. Mais do que contar como está Michael, os fatos estão em segundo plano, ele expressa na carta suas ambições e seus sonhos, em um diálogo que talvez seja mais com ele mesmo do que com Nell. Michael não está lendo ou compondo a carta em voz alta, mas sim permitindo o acesso a seus pensamentos mais íntimos. Mais adiante na trama o mesmo recurso é utilizado quando Moran escreve uma carta para Luke e a imagem que começa com ele escrevendo é substituída pela de Luke lendo a carta. É como se, de certa maneira as palavras viajassem no espaço e no tempo, criando uma sensação poética, permitindo que a entonação aproxime o telespectador dos pensamentos dos personagens, e os personagens uns dos outros.

Para a teoria pós-colonial as cartas e relatos possuem um significado específico. É através desses escritos que o colonizador irá difundir um retrato criado por ele mesmo, suprimindo assim sua necessidade de legitimação da colônia, na metrópole e no resto do mundo (MEMMI, 1977, p.58). O fato de o último contato entre Moran e Luke se dar através de cartas permite novamente se criar um paralelo entre a história e a situação colonial. Quando Moran escreve a última carta para Luke, ele compactua dessa mentalidade colonizadora: “Da minha parte, perdoo tudo que fez. Se escrever isso para ele, ao menos terei a impressão de que a falta não será minha” (MCGAHERN, 1990,

¹³⁷ [the principal aim of good dialogues is to convey clearly and succinctly the information that the audience must know in order to be continually involved in the story]

p.176). Os últimos relatos que ficaram da relação de Moran e Luke foram essas cartas, que se lidas fora de contexto, falam de uma relação que nunca realmente existiu.

5.3 Outremização e descolonização

O clima de opressão que permeia o romance é mantido na minissérie especialmente no contraste entre som e silêncio em uma combinação de cenas como a que se dá no primeiro episódio. Maggie, Mona e Michael estão trabalhando na cozinha ouvindo rádio, dançando e dando risada, assim que ouvem a porta de abrir e sabendo que é o pai quem chegou, eles passam a se mexer lentamente, desligando o rádio e abaixam a voz. O peso da presença do pai é perceptível na diferença do comportamento dos filhos. A outremização, enquanto tática de opressão, também está presente na minissérie. Assim como no romance Moran se utiliza das palavras para apontar os defeitos alheios para justificar sua dominação, no caso da minissérie é interessante notar que, quando ele se dirige aos filhos nunca olha para ninguém em particular, seu olhar está voltado para outro lugar. Essa postura deixa claro que o que diz vale para todos, mesmo que o erro seja de um. Frases como: “Se não esperar nada da vida, não vai se desapontar¹³⁸” (HODGES, 1998, ep.1, 6’15) são pronunciadas para ninguém em particular, mas ajudam a construir a ideia de que dos filhos ele não espera nada.

A mesma tática é utilizada para justificar suas decisões: “eu nem pensaria nisso se não fosse o melhor para todos¹³⁹” (HODGES, 1998, ep.1, 26’02). O olhar é definitivamente a característica mais interessante da personagem de Moran na minissérie. Todas as vezes em que ele quer que alguém concorde com ele ou tenta justificar uma agressão, seus olhos se voltam para o chão, assim que consegue o que quer, seja que concordem com sua ideia ou que aceitem sua justificativa, seu olhar se fixa na pessoa com quem está falando. Um exemplo é a cena em que se desculpa com Rose por ter sido ríspido com ela na frente dos filhos.

(Moran mantém os olhos baixos)

Moran: “Rose, eu deveria me desculpar.”

Rose: O que você disse foi muito duro.”

Moran: “Eu estava chateado por causa daquela porcaria de telegrama que meu amado filho me mandou” [...]

Rose: “Mesmo assim, o que você disse foi duro”

(Moran se aproxima de Rose, para ao seu lado e olha para o lado, mas não diretamente para ela)

Moran: “Bom, sinto muito”

¹³⁸ [If you expect nothing in life you won't be disappointed]

¹³⁹ [I wouldn't even think about it if it wasn't the best for everyone]

Rose: Tudo bem, Michael, sei que não é fácil¹⁴⁰
(Moran finalmente olha nos olhos de Rose)
(HODGES, 1998, ep.1, 50'44- 51'55)

Esse comportamento permite estabelecer que para Moran o que ele está dizendo e o que ele *quer dizer* não raramente são coisas distintas. Esse hábito também faz com que as pessoas ao seu redor não consigam identificar sua reação ou seu humor e sempre sejam cautelosas no trato com ele.

É a combinação do olhar e das palavras que ajudam a construir a personagem de Moran. Por vezes ele desvia o olhar porque sabe que suas palavras são vazias, como na cena em que se despede de Maggie na estação: “a vida é um risco peculiar, você nunca sabe o quão alto ou baixo irá. Não importa o quão alto você suba na vida nunca olhe com desprezo para os outros. Dessa maneira você nunca estará errada¹⁴¹” (HODGES, 1998, ep.1, 52'40). Não é só seu olhar distante que ressalta o vazio de suas palavras, mas o fato de que está aconselhando a filha a fazer exatamente o contrário do que ele costuma fazer, mostrando que para ele palavras e ações são elementos dissociados. Caso alguém questione a validade de suas palavras, ele não hesita em apontar que não é o que ele diz, mas a maneira com que os outros interpretam o que ele diz que é errada: “Um homem não pode falar uma palavra em sua casa sem ser mal entendido¹⁴²” (HODGES, 1998, ep.2, 16'11). Para Moran é importante estabelecer que o erro nunca é seu. Comparando-o com o colonizador, vemos em Moran a tentativa constante de justificar sua grandeza na pequenez dos demais: “é preciso explicar a distância que a colonização estabelece entre ele e o colonizado: ora, a fim de justificar-se, é levado a aumentar ainda mais essa distância, a opor irremediavelmente as duas figuras, a sua tão gloriosa, a do colonizado tão desprezível” (MEMMI, 1977, p.58).

É também através do olhar que a situação de conflito entre Luke e Moran se desenrola. Durante todo o seriado, os irmãos de Luke tentam forçar uma reconciliação entre os dois, mas é impossível. De um lado o pai *fala* que nunca fez nada ao filho mais velho que não tenha feito aos mais novos e, por outro lado, o filho insiste que o pai é impossível de se conviver. Ambos culpam o outro pela situação, mas nenhum conta o

¹⁴⁰ [‘Rose, I should be sorry.’]

‘What you said was very hard’

‘I was upset over that bloody telegram my beloved son sent me [...]

‘Even then, it was still very hard.’

‘Well then, I’m sorry.’]

¹⁴¹ [Life is a peculiar venture. You never know how high or low you’ll go. No matter how high you rise in the world never look down on another. That way you can never go wrong]

¹⁴² [can’t a man say a word in his own house without being taken up wrong]

que realmente aconteceu para chegar ao ponto em que chegaram. Entretanto, a segunda cena do primeiro episódio apresenta Luke ainda criança falando um palavrão sem querer. Moran imediatamente o leva para o quarto, manda que ele tire a roupa e bate nele na frente das irmãs. Chorando, Luke urina enquanto apanha e depois foge do quarto quando as irmãs tentam consolá-lo. Diferente do romance, onde essa cena é apenas sugerida em uma lembrança de Michael, no seriado ela não só é recriada como aparece logo no início da história reiterando o temperamento violento de Moran.

Moran também era violento com as filhas. Esse fato vem à tona em uma conversa entre Mona e a mãe de Rose:

“Dizem que ele batia em vocês.”

“Talvez digam isso porque Papai nunca deixou a gente se misturar.”

“Dizem que foi por isso que seu irmão saiu de casa?”

“Luke e Papai não se davam bem, são muito parecidos.”

“Ele não batia em vocês?”

“De vez em quando quando éramos atrevidos, sabe. Como em qualquer outra casa.”¹⁴³

(HODGES, 1998, ep.1, 38’40-39’19)

Mona não deixa transparecer sua opinião sobre o pai, se realmente acredita que eram tratados como qualquer outra criança. E apesar de terem recebido o mesmo tratamento que Luke, as meninas não se ressentem do pai como o irmão. Entretanto, Mona é a única que, apesar de não compartilhar o sentimento do irmão pelo pai, compreende suas escolhas: “sei como é difícil pra você estar aqui¹⁴⁴” (HODGES, 1998, ep.4, 16’40), ele diz a ele no casamento de Sheila.

É somente nessa cena, no quarto episódio, que os personagens de Luke e Moran finalmente se encontram e ficam frente a frente. Pai e filho conversam brevemente em dois momentos e Moran nunca levanta seu olhar para Luke. Esse é um dos momentos em que o modo mostrar consegue se apresentar mais imediato do que o modo contar, com um simples olhar, o ator consegue transmitir a intensidade de seus sentimentos e responder a dúvida levantada previamente pelo enredo de quem realmente é a vítima: “algumas cenas, por exemplo, podem assumir um valor emblemático, tornando o que se passa na mente de um personagem compreensível ao espectador” (HUTCHEON, 2011, p.93).

¹⁴³ [‘They say he used to beat you.’

‘Maybe they said that because Daddy never let us mix.’

‘They say that’s why your brother left home.’

‘Luke and Daddy didn’t get on. They were just too alike.’

‘He didn’t beat you?’

‘Now and again when we were bold, you know.’

¹⁴⁴ [I know how hard it is for you to be here]

Toda a linguagem corporal de Moran ao encarar o filho, olhar baixo, ombros caídos, equilíbrio hesitante, ajudam a compor a imagem de culpa apresentada pela personagem. Luke, ao contrário, com os ombros erguidos, caminhar certo e olhar firme deixa claro quem realmente é merecedor de culpa. E apesar de no diálogo percebemos a insistência de Moran em fazer de Luke o vilão, sua imagem novamente não corresponde às suas palavras:

“Gostaria de agradecê-lo.”

“Por o que?”

“Pela comida, pelo dia, por tudo.”

“Espero que nunca se chegue ao ponto de ter que agradecer seu pai por uma refeição.”

“Tinha que agradecer à alguém.”¹⁴⁵ (MCGAHERN, 1990, p.155)

Ele quer fazer Luke se sentir mal pelo seu gesto, mas o desconforto de Moran é tamanho que nesse caso suas palavras não combinam com sua postura. E Luke, quando diz que só agradeceu Moran porque tinha que agradecer a alguém, insinua que para ele Moran é como qualquer outro, só calhou de estar na sua frente. Moran expressa nesta cena, pela primeira vez, a ambiguidade que existe em aceitar o papel de colonizador. Para Memmi (1977, p.55), todo colonizador trava uma luta interna quanto à legitimidade de sua posição e tentará eternamente convencer-se de sua validade.

Apesar da distância espacial entre pai e filho, o relacionamento, ou a falta de um, entre Moran e Luke é força motriz do seriado. As possibilidades existentes na mídia televisiva como meio de mostrar uma história também foram utilizadas para construir a relação entre pai e filho. Quase tudo que o telespectador aprende sobre a relação de ambos é apresentada através dos diálogos. Luke é constantemente questionado pelos irmãos sobre sua relação com o pai: “Qual é o problema, Luke? O que há de errado com você? Tem medo de voltar?”¹⁴⁶. Por exemplo, os irmãos não conseguem compreender a resistência de Luke em reatar os laços com o pai, por mais que ele explique que a relação entre os dois é impossível porque o pai é um homem difícil, durante toda a narrativa paira a sensação de que talvez, Luke, e não Moran seja o problema.

A verdade é que para que os irmãos pudessem entender o posicionamento de Luke em relação ao pai, seria necessário que eles vissem o pai através dos olhos de

¹⁴⁵ [‘I want to thank you.’

‘For what?’

‘For the meal, the day, for everything.’

‘I hope it never comes to such a state that you have to thank your father for a meal.’

‘I have to thank someone’]

¹⁴⁶ [what is it Luke? What’s wrong with you? Are you afraid to go back?]

Luke, e enxergar assim a condição de opressão em que viviam. “Ele sempre teve muitas palavras para o que fazia. Mas mesmo que você esqueça as palavras e as explicações, mais não esquece as ações¹⁴⁷” (HODGES, 1998, ep.4, 20’40), explica Luke para Maggie. Ele é o único capaz de enxergar como Moran se utiliza das palavras para justificar suas ações, mesmo as injustificáveis. Os irmãos o consideram inflexível e ingrato por não tentar entender que as ações do pai, se por vezes dura, são para o bem da família. A atitude de Luke é mais de uma vez taxada de antinatural. Moran ao comentar o fato de que seria natural o filho herdar suas terrar desabafa: “aquele cavalheiro nunca fez uma coisa natural na vida¹⁴⁸” (HODGES, 1998, ep.3, 06’35). O pai constantemente atribui as atitudes do filho ao fato de Luke não agir como as pessoas normais agiriam. A recusa de Luke em ceder acabar, por corroborar as críticas de Moran. No âmbito colonial, quanto mais o colonizado se comporta como o colonizador espera dele, mais justifica o tratamento dispensado a ele pelo colonizador.

Os irmãos compartilham da visão do pai:

Luke: “Eu não escolhi meu pai, e ele não me escolheu. Se soubesse certamente teria me recusado a conhecer o homem assim como não tenho dúvida de que ele teria feito o mesmo comigo”

Maggie: “Nunca ouvi uma coisa mais antinatural”

Luke: “Pode não ser natural, mas é a verdade”¹⁴⁹
(HODGES, 1998, ep.3, 48’14)

O diálogo em questão expõe dois aspectos pertinentes a condição colonial. Primeiro, como a imagem criada pelo colonizador - no caso, Moran - mesmo que não correspondendo à verdade, passa a ser aceita por todos aqueles ao redor, inclusive pelos outros colonizados (MEMMI, 1977). E também, o fato de que o que é taxado como natural pela sociedade nem sempre corresponde a verdade: “o colonizador tira sua verdade [...] do sistema colonial” (FANON, 2005, p.52). Fanon é taxativo ao afirmar o “problema da verdade” nesse cenário é bilateral, assim como o colonizador colonizou em nome da sua verdade, o colonizado lutará em nome da sua e o maniqueísmo do colonizador perseverará através do nativo.

Mas isso tudo é o que se *fala*. Algumas cenas sugerem que Luke é a verdadeira vítima e que Moran tem consciência de seus atos. A cena mais reveladora – e que já foi

¹⁴⁷ [He always had plenty of words for what he did. You forget the words and the explanations but you don't forget the actions]

¹⁴⁸ [that gentleman never did a natural thing in his life]

¹⁴⁹ [‘I didn’t chose my father and he didn’t chose me. If I’d known I’d certainly have refused to meet the man. No doubt he would have done likewise with me.’

‘I never heard a more unnatural thing.’

‘It may not be natural but it’s true.’]

discutida nessa análise – é o encontro de pai e filho e da incapacidade do pai de olhar nos olhos do filho. Moran é um homem orgulhoso e autoritário e sua reação a Luke é de derrota. Em certo momento também, Luke tem um *flashback* da infância, ele, ainda menino, está no colo do pai que o levanta para que ele possa alcançar o galho de uma árvore. Na cena seguinte, de volta ao presente, Moran caminha em direção à mesma árvore – o que sugere que o *flashback* pode ser também dele – e com uma feição de sofrimento tenta se apoiar na árvore. Ao se abaixar acaba caindo ao chão aos prantos. Não existe diálogo, somente música, mas a sequência deixa claro que um dia pai e filho foram próximos e que é Moran quem mais sofre com a separação. Com o passar do tempo, é perceptível que esse sofrimento está envolto em culpa da parte de Moran e cresce sua obsessão em esclarecer a todos que não fez nada a Luke, somente o que achava que era melhor.

Essa cena pode se interpretada como uma alegoria de duas etapas distintas da empreitada colonial. O primeiro momento de alegria e união entre pai e filho, no colonialismo, poderia caracterizar a chegada do colonizador à terra do colonizado, que como uma criança, acredita nas boas intenções dos recém-chegados e na possibilidade de juntos construírem um futuro melhor. Mas essa relação é temporária, pois logo o colonizado percebe os abusos do colonizador que, por sua vez, passa a justificar o estado de subjugo do colonizado por com sua inabilidade e deficiência natas (FANON, 2005). Desse paradoxo surge uma situação similar a que Moran e Luke se encontram. Luke, o colonizado que enxerga a realidade da situação colonial e se recusa a participar dela. E Moran, o colonizador que ao mesmo tempo em que reivindica o que acredita ser seu de direito, carrega consigo uma dose de culpa (MEMMI, 1977).

A determinação de Moran em se eximir de qualquer culpa, ao menos publicamente, também compõe outra cena memorável. Ainda durante o casamento de Sheila, todos os convidados estão sentados comendo e Moran, que está ao lado da filha, se levanta para fazer seu discurso. Luke está de costas para eles e a câmera vai se aproximando até que apenas Moran, Sheila e Luke estejam enquadrados e de frente para a câmera, de maneira que durante o discurso do pai é possível ver a reação dos filhos. Sheila sorri, afinal, as filhas sempre se esmeraram para receber qualquer tipo de atenção do pai, mas Luke fica impassível. Sua feição se altera levemente ao longo do discurso de Moran:

a família é o centro de tudo. Existem momentos na vida de um homem em que ele olha para trás para aquilo que conquistou, tenho certeza

que cometi muitos erros, mas espero que Sheila sinta que fiz o melhor por ela. Espero que toda a minha família, sem exceção sinta o mesmo. O que quer que tenha feito, foi de coração¹⁵⁰ (HODGES, 1998, ep.4, cap.3, 18'30-19'54)

Ao final do discurso Luke não verbaliza sua reação ao enunciado do pai, mas é possível através de suas expressões faciais que ele não parece convencido da sinceridade das palavras do pai. Sua expressão mostra mais questionamento do que emoção sugerindo que as palavras de Moran continuando distante de suas ações. Na televisão “não podemos, todavia, entrar na mente dos personagens” cabe ao ator “incorporar visível e fisicamente suas reações para que a câmera as registre, ou então devem falar sobre suas emoções” (HUTCHEON, 2011, p. 51).

A principal diferença entre pai e filho parece ser a determinação. Luke é um homem de ação, trabalha duro, estuda, e está sempre disposto a ajudar os irmãos. Por outro lado, é calado e só dá sua opinião quando requisitado. Já Moran está sempre distribuindo conselhos e frases cheias de sabedoria que não raramente contrariam suas ações. Quando Maggie pergunta a Luke se acha que ela deve se casar com Mark, ele sorri e responde: “Se é isso que você quer¹⁵¹” (HODGES, 1998, ep.3, 31'00). Já quando Maggie pergunta o mesmo ao pai, ele responde: “Vou te dizer só uma coisa. Diria pra qualquer um. Não acho que ir ao bar toda noite é a melhor preparação pro um bom casamento¹⁵²” (HODGES, 1998, ep.3 45'00). Enquanto Luke apoia a decisão da irmã incondicionalmente, o pai não resistiu em travestir uma crítica em conselho. Esse é só um exemplo de como Moran sempre manipula a verdade para que suas vontades sejam aceitas como o bem de todos. Um de suas frases favoritas é: “é pelo bem da família¹⁵³”, que ele repete incansavelmente. Mas para ele, pouco importa se suas ações vão contra o desejo dos filhos ou se suas motivações são individuais, para ele tudo se justifica através de frases como essa. Ele a repete como um mantra geralmente em momentos que quer que sua vontade impere, mas não quer parecer dominador.

Curiosamente, é esse motivo verbal que vai proporcionar o momento de maior proximidade entre os personagens de Luke e Moran. Quando Michael foge para Londres, Luke e Maggie discutem o que fazer com ele e Luke insiste que ele continue

¹⁵⁰ [the family is the centre of everything. There are times in a man's life when he looks back on what he's achieved, I'm sure that I have made many mistakes but I hope that Sheila will feel that I did right by her. I hope all my family without exception feel the same. Whatever was done, was done from the heart]

¹⁵¹ [If that's what you want]

¹⁵² [There's one thing I would say to you. I'd say it to anybody. I do not think the tavern every night is the best preparation for a great marriage]

¹⁵³ [it's for the good of the family]

estudando. Ele se justifica dizendo: “Estou fazendo o que é melhor para a família¹⁵⁴” (HODGES, 1998, ep.3, 45’47). Maggie reage na hora, comparando Luke a Moran. Porém, as intenções de Luke realmente são as melhores e a frase que já havia perdido todo o efeito quando utilizada pelo pai, ganha uma nova conotação. Ademais, Luke fala olhando nos olhos de Maggie, esboçando uma atitude contrária a de Moran.

Um dos elementos significativos para a narrativa que teve sua importância diluída na transição para a tela foi o terço. No romance, a reza do terço apresenta uma das ações mais pontuais do enredo cercada de denotações, entretanto, “no processo de dramatização, há inevitavelmente certa reênfatização e refocalização de temas” (HUTCHEON, 2011, p. 69) e, ao redefinir o tema central da minissérie e relegar a questão religiosa para o pano de fundo, a reza do terço não foi completamente eliminada, mas reposicionada. Dentro do seriado foram incluídas quatro cenas em que a família se ajoelha para rezar. Em todas as cenas a ação serve para adicionar um novo membro à família ou destacar a ausência de alguém. A primeira vez que a família aparece rezando unida é na noite do casamento de Moran, a primeira noite de Rose na casa. Rose é adicionada não somente à família, mas, como esposa de Moran, passará a rezar um dos mistérios. A reza só é retratada novamente quando as três meninas já saíram de casa e funciona em contraste com a cena anterior, onde seis pessoas se ajoelharam em volta da mesa, e agora restam só três. A sala parece muito maior e a ausência das meninas se faz presente. Existe uma retomada do tema novamente na noite de Natal quando todos estão reunidos na sala de estar e o pai reza pelos ausentes, fazendo uma referência indireta a Luke.

A cena da morte de Moran se vale de vários elementos disponíveis na narrativa televisiva para criar dramaticidade. Os filhos, exceto Luke, estão ajoelhados ao redor da cama onde Moran convalesce, ele pede para que rezem e Maggie começa a puxar o terço. A câmera enquadra a parte superior de seu corpo e, mal ela começa a rezar, a mão de Moran invade o enquadramento cobrindo a de Maggie enquanto o ouvimos mandando que ela se cale. Tal reação é marcante na narrativa por causa do peso que a religião tem no livro, com a suspensão desse significado na TV, eles se apoiam no peso visual da mão. Ela se assusta e olha para a mão que lentamente se solta e cai sobre o colchão anunciando a morte do personagem. O telespectador compreende que ele se foi mesmo antes de Rose confirmar verbalmente e o impacto da imagem é maior do que o

¹⁵⁴ [I’m just doing what’s best for the family]

das palavras. Para Almeida, o que gera um maior impacto no espectador das mídias que se utilizam de imagens é “essa proximidade real das imagens tem uma configuração muito próxima da oralidade, o que explica, em parte, o fato de que as imagens são, às vezes, mais fortes que um texto” (ALMEIDA, 1994, p. 9).

Apesar de baseada no romance, não é possível dizer que a minissérie seja simplesmente uma transposição do enredo do livro em imagens. A começar pela mudança no tema central que faz com a maneira com que os personagens se apresentam e são recebidos seja diferente daquela oferecida pelo romance, alterando o desenrolar da história. Mais do que uma mudança de *modo de engajamento e mídia*, há uma mudança de foco, a história é contada à partir de como a relação entre Luke e Moran alterou a relação do pai com os outros filhos e a construção das cenas e do enredo se dá de maneira que essa seja a característica mais explorada.

6. CONCLUSÃO

Mediante a análise do romance *Amongst Women* sob a ótica da teoria pós-colonial, mais especificamente, das teorias de descolonização e outremização, foi possível alcançar algumas conclusões.

A primeira parte da narrativa, principalmente o episódio entre Moran e McQuaid revela a forma com que a retirada do colonizador da colônia não significa o fim do processo de colonização para os indivíduos. Em muitos casos, como na Irlanda, o fim do poder colonial resultou apenas na transferência desse poder para uma elite nacional. Aos indivíduos, resta a tentativa de adaptarem-se à esta nova realidade e reconstruírem-se enquanto sujeitos. No caso de McQuaid, a adaptação é possível e ele se dedica à criação de gado e acaba fazendo fortuna. O dinheiro traz ainda a possibilidade de ascensão social, e McQuaid não somente se adapta a nova realidade como prospera.

Já para Moran é oferecida a chance de participar da nova elite nacional, como membro do exército. Entretanto, ele acaba por retirar-se desse cenário e recolher-se à sua fazenda. O motivo do afastamento de Moran não fica claro, ora aponta-se para o fato de que ele foi impedido de participar, ora de que teria se recusado. Moran cai no abismo social e identitário em que se encontram as nações e os sujeitos nas décadas que seguem a independência de um país. A instabilidade emocional da personagem resulta das consequências da retirada dos ingleses e do confuso e lento processo de descolonização. Fruto de um mundo aparentemente ordenado pela relação entre senhor e escravo, ele falha ao tentar adaptar-se à uma realidade de diferentes e inúmeras matizes.

A recusa em adaptar-se à uma nova Irlanda leva Moran a recair no binarismo colonial para o qual só existem duas possibilidades para a tomada de posição, nesse caso ele se recusa a ser um ex-colonizado e se torna um novo colonizador. Afastado das mudanças que acontecem nas principais cidades do país, ele vai reproduzir em sua fazenda aquilo a que foi condicionado durante os anos de sua formação: o dono da terra manda e os demais obedecem. Interessante notar como a resposta dos filhos à opressão se assemelha muito àquela dos colonizados frente aos colonizadores, os aproximando pela opressão a que são submetidos.

Jaz aqui a lógica através da qual se dá a outremização dos sujeitos: Moran divide o mundo entre certo/errado, bom/ruim. De um lado temos tudo o que é certo e bom representado por ele e tudo o que é errado e ruim representado por qualquer um que se

oponha a ele. Acostumado a um mundo construído através dos discursos, ele reproduz em casa as práticas dos ingleses. Ao afirmar-se que Great Meadow é uma alegoria da própria Irlanda, também Moran representa o colonizador que continua a mandar em uma minoria - no romance representado pela esposa e filhos – miserável.

Moran utiliza táticas muito semelhantes às dos colonizadores para garantir que a vida na fazenda continue a ser uma extensão da realidade hierárquica que viveu no período da guerra. Assim como o colonizador o fez ele vai justificar seu posicionamento através de um discurso que busca legitimar sua condição ao mesmo tempo em que constrói uma imagem distorcida do outro/colonizado, no caso do romance, esposa e filhos. A partir desse momento reivindicará sua posição e a protegerá de todas as maneiras possíveis. O colonizador precisa convencer aos outros e a si mesmo que ocupa seu lugar de direito e nessa busca “esforça-se para falsificar a história, faz reescrever os textos, apagar memórias. Não importa o quê, a fim de conseguir transformar sua usurpação em legitimidade” (MEMMI, 1977, p.56). Moran também traveste suas vontades particulares de benesses coletivas e todas as suas ações passam a ser em prol do bem estar comum. Recusa-se a enxergar em cada membro da família um sujeito único transformando o erro de um, na punição de todos e o defeito de um em uma característica grupal.

Diante desse posicionamento do pai, a esposa e os filhos vão responder de maneiras diferentes e conseqüentemente obter resultados distintos. Maggie, a filha mais velha, é a personagem cujo comportamento mais se assemelha ao que Memmi chame de “a imagem mítica do colonizado”. Ela enxerga em Moran toda a grandeza que ele acredita possuir, aceita seus desmandos, acreditando que realmente visam o seu bem, e é a mais firme crítica de Luke. Diferente das demais mulheres, ela não precisa de mecanismos de resistência, porque sua auto-imagem corresponde àquela criada pelo pai. Quando esse retrato de si é aceito e reproduzido ele se torna real, e a opressão imposta pelo pai passa a ser tolerada por ela. No contexto colonial, que o colonizado aceite e aja de acordo com a imagem que o colonizador construiu dele, é essencial para a ideologia da colonização (MEMMI, 1977).

Rose já é um exemplo da dupla colonização que as mulheres sofrem na empreitada colonial. Pouco se sabe de seu passado além de que era governanta de uma família na Escócia. Ela conhece Moran quando volta para o enterro do pai e quando o conhece considera a possibilidade de se casar. Rose tem duas opções, voltar à Escócia onde deve se submeter ao patrão ou se casar e se submeter ao marido. Para Rose não

existe possibilidade de independência: ela é vítima do sistema econômico e ao casar-se se torna vítima do temperamento de Moran. Ela aceita seu papel na família e a liderança do marido sem questionamentos, pois prefere ocupar a posição de esposa a de empregada, ainda que a realidade de ambas não seja diferente. Rose trata Moran com a mesma admiração que Maggie, mas também com resignação. Por vezes dá a impressão de que consegue enxergar a realidade *construída* que habita, como quando diz a Michael “Você conhece seu pai. Ele não vai mudar agora. Tudo o que tem a fazer é fingir que está fazendo o que ele quer [...] Ele só quer o bem de toda a casa¹⁵⁵” (MCGAHERN, 1990, p.122). Mas ao mesmo tempo em que Rose tem consciência das idiosincrasias de Moran, ela compactua com a justificativa de que mesmo sua violência é voltada bem comum.

Mona e Sheila, ao contrário de Maggie e Rose, não validam o comportamento do pai longe dos olhos dele. Elas se utilizam da cortesia civilizada - comportamento comum ao colonizado - para darem a impressão de que concordam com tudo aquilo que o pai faz, mas na intimidade questionam seu tratamento cruel e injusto. Sheila é a única que enfrenta Moran abertamente e mais de uma vez questiona suas decisões, contudo acaba por acatar as vontades do pai. Entretanto, ela se ressentiu desse tratamento. Mona é a personagem do círculo familiar que menos aparece e sua presença está constantemente vinculada à de Sheila. Ela tem um temperamento ameno e sua consciência da dominação exercida pelo pai parece um prolongamento de sua relação com a irmã. Não obstante, ela também é a única irmã que compreende as opções de Luke.

E apesar da situação de prostração a que são expostas diariamente a sua subjetividade está diretamente ligada à fazenda. No dia do enterro de Moran o narrador descreve o sentimento delas como se: “seu primeiro amor e fidelidade tivesse sido jurado sem compromisso a esta casa e a este homem e elas sabiam que ele havia sempre estado bem no centro de todas as partes de suas vidas¹⁵⁶”. É possível afirmar que, ainda que Mona e Sheila tenham construído vidas próprias e aberto os olhos para as contradições paternas, elas reconheciam a importância da figura do pai para a imagem que tinham de si. Elas se aventuravam além das cercas da fazenda, mas quando precisavam de reafirmação de quem eram e que lugar ocupavam no mundo, era pra lá

¹⁵⁵ [You know your father. He'll not change now. All you have to do is appear to give in to him [...] He wants nothing but good for the whole house]

¹⁵⁶ [as if their first love and allegiance had been pledged uncompromisingly to this one house and man and that they knew that he had always been at the very centre of all parts of their lives]

que seus olhos se voltavam. Para elas não houve a descolonização da mente, seu pensamento, seu auto-sentido continuava atrelado ao pai.

Na contramão, Michael e Luke conseguem alcançar a descolonização do ser e da mente. Michael resiste às tentativas do pai de moldá-lo ao seu gosto e quando percebe que a convivência não é mais possível, vai embora. Porém o que representa a sua descolonização não é a fuga, mas sim a capacidade de criar uma vida para si e voltar para a fazenda como um sujeito livre: “Moran havia desistido de tentar curv-lo às suas vontades e estava feliz de deixa-lo estar¹⁵⁷”. Michael consegue com que o pai o eleve ao mesmo patamar em que coloca a si, de sujeito livre e senhor das próprias vontades. O mesmo tratamento não é oferecido a Luke porque ao contrário de Michael, Luke nunca mais volta a fazenda. É como se Michael fosse capaz de reconhecer que o pai era também parte daquilo que o constituía enquanto indivíduo, enquanto Luke nega tudo que se relacione o pai. O pai chega a lamentar-se: “é como se eu nem existisse¹⁵⁸” (MCGAHERN, 1990, p.56). Já no final da vida o pai tenta desculpar-se através de uma carta e até isso Luke lhe nega, tratando o pedido como desnecessário.

Também a maneira com que a religião é representada no romance está diretamente relacionada com o papel da religião para a empreitada colonial. Assim como os colonizadores transvestiam seus ensinamentos de dogmas divinos também Moran disfarça suas opiniões de vontades metafísicas, como se ao proferir seus desmandos durante a reza do terço de alguma maneira os transforme em desígnios de Deus.

O período histórico de lançamento do romance também é relevante se considerarmos que o início da década de 1990 foi o momento que antecedeu a virada econômica que colocaria a Irlanda entre os países mais ricos do planeta, alterando a maneira com que o mundo e os próprios irlandeses se enxergavam. O romance oferece um olhar para o passado e representou de maneira interessante a alteração nas motivações dos indivíduos de diferentes gerações. É uma passagem da Irlanda rural e marcada pelas guerras do passado para uma Irlanda urbana e moderna que, ao deixar o passado pra trás, ocupa-se de outras questões como a ascensão econômica e os conflitos familiares entre gerações.

Também as questões pós-coloniais foram substituídas pelas multiculturais. Até então um país de onde se partia em busca de uma vida melhor, a Irlanda se tornou o

¹⁵⁷ [Moran had given up trying to bend him to his will and was content to leave him to his own devices]

¹⁵⁸ [it was as if I didn't even exist]

ponto de chegada de inúmeros imigrantes advindos de todas as partes do globo. É nesse novo contexto que a minissérie foi realizada.

O aspecto mais pertinente da adaptação realizada da obra é a mudança do tema central. Essa mudança reflete um dos aspectos das adaptações que se propõe resgatar uma obra para o momento atual. No caso de *Amongst Women* esse realinhamento do tema central da história é um reflexo do processo de descolonização em si. Ao desviar o foco da figura do pai e permitir que os demais membros da família fossem vistos por novos ângulos, os adaptadores deram voz àqueles que no romance ficavam a margem do centro, que é o pai. Essa tentativa de trazer o oprimido para frente da história e lhe dar a chance de contar a própria história esta no amago da teoria pós-colonial.

Ainda assim, a alteração do tema principal não alterou as características principais dos personagens. Moran continua sendo retratado como um homem opressivo e violento, mas o que o instiga agora não é mais seu descontentamento com o país e sim a ausência de Luke. A outremização como tática de dominação também está presente na minissérie como a principal arma de opressão do pai. Muitas das questões analisada no romance são válidas ainda na adaptação, como a forma com que uma das mulheres se posicionam diante da opressão que sofrem. Mas a descentralização da história, tirando o foco único na relação dos outros com Moran, ajuda a reavaliar algumas das ideias analisadas no romance, em especial a massificação dos sujeitos com que Moran tratava os filhos. Moran, se comportando como um colonizador, utilizava-se das ações e características de um indivíduo para rotular a todos. No seriado, os irmãos interagem entre si tanto quanto interagem com o pai, exceto Luke que, apesar de presente na adaptação, mantém-se distante do pai. Essa interação maior entre os irmãos permite perceber ainda mais claramente as diferenças entre os irmãos e a recusa de Moran em perceber a individualidade de cada filho. A ele não interessa quem os filhos são desde que ajam de acordo com sua vontade.

Existem ainda outros temas pertinentes à teoria pós-colonial que mesmo que presentes no romance são destacados no seriado. Um exemplo é a carta que Moran escreve para Luke no final da vida e reproduz os relatos da época colonial, quando os colonizadores escreviam sobre suas empreitadas e esses registros eram aceitos como representações da verdade. Na situação colonial, o acesso aos registros pertenciam ao colonizador o que permitia que eles se utilizassem de mais esse método de colonização. A própria questão da verdade é mencionada pelas personagens. Ela permeia a minissérie na maneira com que Luke tem claro para si os motivos que o afastaram do pai enquanto

o pai finge ignorá-los. O contínuo questionamento dos irmãos sobre o que *realmente* haveria acontecido entre pai e filho e a relutância de ambos em esclarecer quaisquer dúvidas.

Muitos aspectos técnicos enfatizam as diferenças entre o modo contar e mostrar e auxiliam a transposição do papel para a tela. Detalhes como a aparência física das personagens que marcam a passagem dos anos e as roupas e estilos de cabelo que ajudam a ilustrar o momento histórico em que a história se encaixa. É inviável traduzir todas as informações necessárias à recriação da história em diálogos, daí a relevância de detalhes que parecem simples, como as roupas e penteados, que em conjunto auxiliam o efeito final do seriado. Contudo, o aspecto mais significativo é a linguagem corporal da personagem de Moran, e como um simples olhar, ou a falta dele, conseguem adicionar significado às cenas. O olhar baixo, principalmente, ajuda a caracterizá-lo como um homem de palavras vazias. Sua incapacidade de olhar nos olhos dos outros quando precisa se desculpar na tentativa de esconder a frivolidade de suas palavras comunica em segundos algo que no romance precisa ser explicado abertamente. Ao falar da transmissão de sentidos Borges (2000, p.40) pondera que “no meu entender, qualquer coisa sugerida é bem mais eficaz do que qualquer coisa apregoada”, e no caso da minissérie, a hesitação de Moran em olhar para o outro carrega uma enorme carga de significado.

O recorte proposto por esse trabalho teve como finalidade a análise do romance à partir das teorias pós-coloniais de descolonização e outremização, contudo, a obra se abre ainda a análise de vários outros temas, entre eles, a representações da condição da mulher naquele contexto. Tais representações se apresentam, por exemplo, na decisão de Rose de se casar com Moran independentemente da má reputação do fazendeiro. O objetivo de Rose não era se apaixonar ou ser amada, mas simplesmente conquistar uma posição mais segura para si através do casamento. Saindo do âmbito do pós-colonialismo seria interessante analisar como a obra *Amongst Women* se encaixa na obra completa de John McGahern.

Quanto à minissérie, graças ao aumento nas discussões acadêmicas sobre televisão, narrativa imagética e multimodalidades, as possibilidades de análise se mostram inúmeras. Interessante seria investigar de que maneira o seriado foi recebido pelo público de diferentes idades e como o retrato do país representado na TV difere do retrato que o irlandês da época tinha de seu próprio país.

7. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

< http://avalon.law.yale.edu/20th_century/leagcov.asp#art22> Acesso em: 23 maio 2013.

AGUIAR E SILVA, V. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2009.

ALMEIDA, Milton J. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo : Cortez, 1994.

AMONGST WOMEN. Direção: Tom Cairns, Roteiro: Adrian Hodges. Parallel Films, 1998. 2 DVDs (219 min).

ASHCROFT, Bill. *Post-colonial transformation*. London and New York: Routledge, 2002.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *Post-Colonial Concepts: the key concepts*. London: Routledge, 2001.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge, 1994.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *The post-colonial studies reader*. London: Routledge, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Goncalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: EDUEM, 2000.

BONNICI, Thomas. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: EDUEM, 2009a.

BONNICI, T. Teoria e crítica Pós-Colonialistas. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Org) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009b, p.257-286.

BORGES, Jorge L. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRADY, Ben. *Principles of adaptation for film and television*. Austin: University of Texas Press, 1994.

BRANNIGAN, John. *Introduction: the 'whole world' of JohnMcGahern*, 2005. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_hb162/is_1_35/ai_n29198614/?tag=content;coll>. Acesso em: 10 agosto 2012.

BROWN, Terence. *Ireland: a social and cultural history 1922-2002*. London: Harper Perennial, 2004

COOGAN, Tim Pat. *The IRA*. London: Harper Collins, 2000.

COOK, Jon. Television and Literature. In: ELSAESSER, T.; SIMONS, J.; BRONK, L. (Ed) *Writing for the medium: television in translation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994, p.131-136.

DERRIDÀ, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas. In: _____ *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ELSAESSER, Thomas. Literature after television: author, authority, authenticity. In: ELSAESSER, T.; SIMONS, J.; BRONK, L. (Ed) *Writing for the medium: television in translation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994, p.137-148.

FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: Abordagens teóricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

GARRATT, Robert F. *John McGahern's Amongst Women: representation, memory and trauma*, 2005. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_hb162/is_1_35/ai_n29198623/?tag=content;coll>. Acesso em: 10 agosto 2012.

HALL, S. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003,

HOOPER, G.; GRAHAM, C. *Irish and postcolonial writing: history, theory, practice*. New York: Palgrave MacMillan, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

KIBERD, Declan. *Inventing Ireland: the literature of the modern nation*. London: Random House, 2002.

KRESS, Gunther. *Literacy in the new media age*. Oxon: Routledge, 2003.

LACAN, Jacques. *A família*. Trad. Brigitte Cardoso e Cunha. Porto: Assirio e Alvim, 1981.

LE SUEUR, James. An Introduction: reading Decolonization. In: *The Decolonization Reader*. New York and London: Routledge, 2003.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LINHARES, Maria Yedda Leite. *A luta contra a metrópole (Ásia e África: 1945-1975)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge, 2000.

MALCOLM, David. *Understanding John McGahern*. Columbia: University of South Carolina Press, 2007.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MCCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather: race, gender and sexuality in the colonial context*. New York e Oxon: Routledge, 1995.

MCGAHERN, John. *Amongst Women*. London: Faber and Faber, 1990.

MEDEIROS, Sabrina Evangelista. IRA. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (coord.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do séc. XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Elvieser, 2004.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. Roland Cribisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PALMIER, Jean M. *Lacan*. Trad. Edson Braga de Souza. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

PENNYCOOK, Alastair. *English and the discourses of colonialism*. London: Routledge, 1998.

PRATT, Mary L. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad: Rosana Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALES, Léa S. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. In: *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*. V17. Jan/Jun de 2005. p. 113-127. ISSN 0104-8023

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. In: *Novos Estudos*. N.66. Julho de 2003. p.23-52. ISSN 0101-3300

SPIVAK, Gayatri C. The Rani of Sirmur: an essay in reading the archives. In: *History and Theory*. V24, N3. Outubro 1985. P. 247-272.

THIONG'O, Ngũgĩ. *Decolonising the mind: the politics of language in African literature*. Oxford: JamesCurrey, 1994.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in film and television*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.