

De Harry Coomer a Hari Kumar:
A raj nostalgia
e o tradutor de Macaulay
numa personagem de Paul Scott

Cristina Baptista

ULICES - University of Lisbon Centre for English Studies

De Harry Coomer a Hari Kumar: *A raj nostalgia* e o tradutor de Macaulay numa personagem de Paul Scott

I

Se, ao ver *The Jewel in the Crown*, a atenção do espectador se centra em Harry Coomer/Hari Kumar, um inglês de pele escura e pronúncia *oxbridge*, será não só pela excelente interpretação do actor que dá vida ao papel¹, mas pela surpresa que reserva. Coomer/Kumar não corresponde ao indiano comum que nasce e vive na Índia, a jóia da coroa do Império Britânico. É a ficção, no pequeno ecrã, do «tradutor» idealizado por Thomas B. Macaulay, alguém dotado do perfil adequado para ensinar a língua inglesa às crianças indianas. E, com a língua, veicular a cultura, como o estadista explicitou, no seu discurso ao Parlamento, em 1835, *Minute on Education*:

It is impossible for us, with our limited means, to attempt to educate the body of the people. We must at present do our best to form a class who may be interpreters between us and the millions whom we govern; a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals, and in intellect. (Macaulay, *Minute*: 430).

Num momento inicial, este ensaio leva-nos à relação entre o Eu e o Outro, com sustentação teórica em *Orientalismo*, de Edward Said, por se revelar a mais adequada ao contexto do colonialismo. Said considera que o Oriente (o Outro, na figura do colonizado) consiste numa cons-

¹ Art Malik (1952–) nasceu no Paquistão, estudou em Inglaterra e tem feito toda a carreira, dividida pelo teatro, cinema e televisão, na Grã-Bretanha. Com um percurso que tem aproveitado as suas características étnicas, destacou-se em *A Passage to India* e *The Jewel in the Crown*.

trução do Ocidente (o Eu, na figura do colonizador): «The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences.» (Said 87).

Na representação do Oriente, o que nos chega, quer pela literatura, quer pela imagem, consiste numa construção cultural da Europa e dos Europeus:

The Orient (...) is one of its deepest and most recurring images of the Other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. The Orient is an integral part of European *material* civilization and culture. (Said 87).

Os temas históricos têm ocupado enorme espaço no cinema. Para citar apenas dois títulos, recordaremos *The Birth of a Nation* (EUA, 1915), o mais famoso épico do cinema de sempre, em que D. W. Griffith retrata duas famílias americanas, uma do Norte, outra do Sul, apanhadas nas malhas da guerra civil.

A televisão (pelo menos a europeia, a que conhecemos) herdou esta tradição, graças a uma parte importante dos seus horários consagrados ao cinema; na produção original deve muitos dos seus créditos à realização de séries históricas, de que recordaremos igualmente dois títulos. *I, Claudius* (1976), visão do Império Romano pelo olhar de um imperador ou, num registo de comédia, *The Black Adder* (1986), sátira à luta pelo poder na corte inglesa do século XIV.

Por outro lado, a produção televisiva na Grã-Bretanha tem assentado em grande parte nas adaptações literárias. Decorrente dessa orientação, integrada num objectivo mais geral destinado a 'educar, informar e entreter', foram produzidos títulos que se tornaram referências, de que é exemplo a versão do romance de Evelyn Waugh *Brideshead Revisited* (ITV, 1981), considerada por Sergio Angelini um acontecimento televisivo único. Este crítico salienta que a série consistiu num progresso no género: «*Brideshead Revisited* (...) combined typically slow TV pacing with the glossy sheen of a cinema production, helping overseas sales» (Angelini 2005). O êxito desta produção abriu caminho a outra, ainda mais extensa e dispendiosa, *The Jewel in the Crown* (ITV, 1984), adaptação da tetralogia de Paul Scott sobre o império e, em particular, a Índia.

Chega-se, com este título, cerca de 30 anos depois do advento da televisão comercial na Grã-Bretanha, à representação do colonialismo na Índia, integrada numa tradição segura do tratamento televisivo dos temas históricos. Esta actividade revelava-se um caso ímpar na Europa e no mundo. A conquista do mercado internacional, é, aliás, algo já assinalado por Angelini. O arrojo e a aproximação às características do cinema de *Brideshead Revisited* permitiu vendas internacionais e o retorno do investimento à produtora ITV, encorajando a produção futura, circunstâncias em que surge *The Jewel in the Crown* (Angelini 2005).

A análise sobre televisão acompanhou o desenvolvimento da actividade. Com os Estudos Culturais, abrem-se-lhe as portas da Universidade. Fotografia, cinema e televisão vêm impor-se no âmbito da academia, quando até meados do século passado apenas às artes eruditas era assegurada atenção.

Os Estudos Culturais (EC) começaram há mais de duas décadas a prestar atenção à televisão, encarada simultaneamente como uma representação da cultura das sociedades e uma aliança poderosa entre o entretenimento e a capacidade de passar mensagens ideológicas e, logo, despertar consciências. Estudos de cinema e televisão, aliás, têm progredido a par. Em *Film Theory. An Introduction*, Robert Stam assinala os esforços no sentido da definição de cinema desde o seu aparecimento, tendentes à fundação de uma teoria. Cita Metz, ao comparar cinema e televisão (Stam 122) afirmando que os dois *media* constituem virtualmente a mesma linguagem. Na sequência disto, atribui importância ao surgimento dos EC e à forma como os investigadores filiados neste método encaram o cinema: «(...) the movement which came to be known as cultural studies was more interested in embedding media like the cinema in a larger cultural and historical context.» (Stam 223).

Stam recorda a fundação dos Estudos Culturais, nos anos 60, em Inglaterra, com Richard Hoggart, um teórico de esquerda, e a importância de autores igualmente fundadores, como E. P. Thompson, Raymond Williams e, mais tarde, Stuart Hall. Destaca, no processo de institucionalização dos EC, o seu epicentro no Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, entretanto encerrado, pelo que se lê no *Acknowledgement* do livro de Ann Gray, imediatamente após a escrita da obra (Gray 1). Stam

recorda de seguida as circunstâncias em que surgiu esta área de estudos:

Conscious of the oppressive aspects of British class system, the members of the Birmingham Centre, many of whom were associated with adult education projects, looked for aspects of ideological domination and for new agents of social change. (Stam 223).

Salienta também a filiação intelectual dos EC, inicialmente no Marxismo e na Semiótica e, numa fase posterior, no feminismo e na *critical race theory*. Entre as referências que contribuem para o entendimento dos Estudos Culturais, destacam-se o conceito de *whole way of life* de Raymond Williams, a noção de cultura de Clifford Geertz como *narratological ensemble* e as reflexões de Foucault sobre conhecimento e poder (Stam 224). O autor acentua, no entanto, a dificuldade de definição dos EC, por se tratar de um método deliberadamente eclético e aberto.

Sobre a forma como o método encara os seus objectos de estudo, pode ler-se: «(...) cultural studies is less interested in 'media specificity' and 'film language' than it is in culture as spread out over a broad discursive continuum, where texts are embedded in a social matrix and where they have consequences in the world.» (Stam 225). Mais adiante, na mesma linha de raciocínio: «Transformalist, cultural studies calls attention to the social and institutional conditions under which meaning is produced and received» (Stam 225).

Esta alusão às condições institucionais em que se dá a produção de sentido remete-nos para o poderoso papel da televisão em países de elevados índices de iliteracia, ao levar a informação, o debate e o entretenimento a vastas camadas da população, impacte esse ainda mais poderoso quando se trata de destinatários isolados física ou socialmente.

A abordagem de uma série de televisão no âmbito dos EC parece defendida se atentarmos à característica invocada por este autor de que os EC se assumem como um método eclético e aberto, «omnívoros» em termos disciplinares: «Cultural Studies is thus committed to the study of the entire range of society's arts, beliefs, institutions and practices.» (Stam 225), salientando, por outro lado, que se interessam pelo uso dos textos, mais do que pelos textos em si. (Stam 226).

Graeme Turner corrobora a posição deste autor ao estabelecer uma relação entre os EC e uma *film theory* que inclui não só o cinema como a

televisão. Assinala a consagração dos Estudos de Cinema, só recentemente a nível académico (*film scholarship*) mas, antes disso, nos anos 60, em publicações generalistas que nada tinham a ver com o cinema, quando se tornam motivo de interesse para análise:

Film, tv, and advertising thus became prime targets for research and 'textual' analysis. Within this research, culture is seen to be composed of interconnected systems of meaning. (Turner 41).

Salientando que a investigação sobre televisão tem ocupado um grande espaço, Turner salienta a prática dos EC neste campo: «Research on TV became a major item on the cultural studies agenda.» (Turner 41). Sobre a metodologia e, à semelhança da comparação anterior realizada por Stam, recorda: «TV analysis had borrowed some of its assumptions from film theory in the first place» (Turner 41). Pode ler-se ainda: «Film was examined as a cultural product and as a social practice, valuable both for itself and for what it could tell us of the systems and processes of culture.» (Turner 41). Trata-se de uma alusão ao facto de o cinema, como a televisão, consistir num conjunto de práticas sociais distintas num contexto mais amplo, conjunto de linguagens e também indústria, depois do que assinala a colaboração entre a Open University e o British Film Institute (BFI), na publicação de textos sobre cinema e televisão.

Robert Stam não deixa de abordar nesta obra o pós-modernismo no cinema, apesar da dificuldade de definição do conceito, de que filmes como *A Passage to India* seriam exemplo: algo que este autor designa como uma *raj nostalgia*, sensação de perda em relação a um passado grandioso. Porém, para Stam, o tema do pós-modernismo não pode ser abordado sem se ter em conta a discussão das implicações políticas das culturas popular e de massas, desafiando o discurso marxista que valoriza a cultura popular (definida como cultura do povo e sinal de transformação social) e a cultura de massas (esta, ao contrário, apontando para o consumismo capitalista e a manipulação dos consumidores). Este autor encara a televisão como um meio suficientemente complexo para, hoje em dia, não caber numa avaliação tão redutora:

The mass media form a complex network of ideological signs situated within multiple environments – the generating mass-media environment, the broader generating ideological

environment, and the generating socio-economic environment – each with its own specificities. Television, in this sense, constitutes an electronic microcosm which reflects and relays, distorts and amplifies, the ambient heteroglossia. Television's heteroglossia is of course in some ways severely compromised, truncated; many social voices are never heard or severely distorted. But as a matrix in which centripetal-dominant and centrifugal-oppositional discourses do battle, the mass media can never completely reduce the antagonistic dialogue of class voices (...) (Stam 311).

Estando disponíveis filmes e séries sobre o colonialismo britânico, entre os mais proeminentes dos quais *A Passage to India*, a escolha recaiu sobre *The Jewel in the Crown* pelas razões que passamos a enumerar:

- Tratando-se de uma série de televisão, por se enquadrar no âmbito dos Estudos Culturais, que tem prestado atenção a este sub-género do audiovisual;
 - Por permitir avaliar a margem de intervenção de que dispõe o autor da adaptação do texto literário para televisão e analisar as suas opções nesse âmbito, por comparação com o texto original;
 - Por a acção desta série decorrer no período que antecede a retirada da administração britânica da Índia, caracterizado por agudizada conflitualidade e por um confronto mais dramático entre colonizador e colonizado;
 - Por a série permitir, graças ao som e imagem, entender dados importantes para os conceitos em causa, em particular o de identidade;
 - Por as características da série, dado o seu impacto no país de origem e no mercado internacional, atestado pelos prémios obtidos², permitirem:
- a) subverter o preconceito existente nos Estudos de Cultura

² *The Jewel in The Crown* foi premiada com um Emmy na categoria de Excelente Série Limitada, com o Globo de Ouro para a melhor mini-série e com os BAFTA Awards (Prémios da Academia Britânica de TV e Cinema) nas categorias de Melhor Série Dramática, Melhor Actor (Tim Piggot-Smith) e Melhor Actriz (Peggy Ashcroft).

- contra a produção televisiva, ao considerá-la um género menor em confronto com outras expressões do audiovisual, em particular o cinema;
- b) reforçar a atitude dos Estudos Culturais, no abolir da dicotomia cultura de elites/cultura de massas;
 - c) superar as limitações técnicas do género, tornando-se uma referência.

II

The Jewel in the Crown consiste na adaptação da obra de Paul Scott (1920-1978) *The Raj Quartet*, cuja acção decorre entre Agosto de 1942 e o mesmo mês de 1947, no declínio do domínio colonial britânico na Índia. Tem como pano de fundo o ambiente social e político em que se enquadrou a campanha do Congresso, *Quit India*. Centra-se numa relação com desenlace trágico entre um indiano educado em Inglaterra e uma inglesa na localidade fictícia de Mayapore e tem por ponto mais dramático a violação da protagonista por um grupo de Indianos.

Tendo este ensaio por objectivo analisar a forma de representar – no sentido entendido por Stuart Hall – da relação colonizador-colonizado, a série em apreço será encarada no âmbito dos Estudos Culturais e dos Estudos Pós-Coloniais. Teorizados por Edward Said, Stuart Hall, Homi Bhabha e Gayatri Spivak, entre outros, os Estudos Pós-coloniais desenvolvem-se a partir da década de 80, a par dos Estudos Culturais e dos *Women's Studies*, no âmbito das novas Humanidades, que se propõem recuperar saberes marginais.

No Prefácio de *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*, Leela Gandhi chama a atenção para a consagração do Pós-Colonialismo como discurso crítico de grande importância, com uso diverso e interdisciplinar, dotado de corpo crítico responsável por uma vastíssima produção teórica especializada (Gandhi viii). O objectivo destes estudos, que abriram novas áreas de conhecimento, consistem em:

(...) first, to foreground the exclusions and elisions which confirm the privileges and authority of canonical knowledge systems, and second to recover those marginalised knowledges which have been occluded and silenced by the entrenched humanist curriculum. (Gandhi 42).

Gandhi recorre a Foucault na sua definição, relacionada com o que se lê acima, de «saberes menores» e «conhecimentos subjugados» (Gandhi 43).

A convicção de que o colonialismo não termina com o fim da ocupação colonial (Gandhi 17) prende-se com o conceito de «tradutor» de Macaulay: esta entidade, treinada pela Grã-Bretanha no domínio do Inglês, destina-se a dar a conhecer a língua e cultura daquele país na Índia, junto da nova geração. Logo, trata-se de uma acção que não se prende directamente com a colonização, mas que se pretende tenha implicações além dela. Daqui decorrem as ideias de que a língua consiste num veículo de cultura, ao permitir o acesso aos textos canónicos em língua inglesa e de que, numa hierarquia de culturas, a britânica é superior às outras, pelo que os povos (Indianos, neste caso) têm vantagem em familiarizar-se com ela. Esta argumentação, ideia principal de *Minute on Education* (Macaulay 428-430) ilustra a forma como a língua pode ser tanto instrumento de cultura, como de poder.

A escolha de uma série de televisão para objecto de análise leva-nos à importância da cultura visual no nosso tempo, recorrentemente salientada. Mirzoeff, por exemplo, sintetiza a situação na afirmação: «Modern life takes place onscreen.» (Mirzoeff 1). Sturken e Cartwright fazem-no de outra forma: «Over the course of the last two centuries, Western culture has come to be dominated by visual rather than oral or textual media.» (Sturken, Cartwright 1). No que se refere à televisão, a influência deste meio é igualmente destacada na seguinte passagem: «(...) television, a visual and sound-based medium, has come to play the central role in daily life once occupied by the strictly aural medium of radio.» (Sturken, Cartwright 1). Aludem mais adiante a essa influência da seguinte forma:

Hearing and touching are important means of experience and communication, but our values, opinions, and beliefs have increasingly become to be shaped in powerful ways by the many forms of visual culture that we encounter in our day-to-day lives.» (Sturken, Cartwright 1).

Dado relevante neste contexto consiste na *scopophilia* (prazer de olhar), algo próximo do voyeurismo (o prazer de olhar sem ser visto) a ponto de a câmara já ter sido encarada como um mecanismo que torna o espectador um *voyeur* (Sturken, Cartwright 76). O mesmo tema é abordado por Laura Mulvey, que destaca a importância do cinema para a

scopophilia, ao afirmar: «The cinema satisfies a primordial wish for pleasure looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect.» (Mulvey 382). A autora chama a atenção para o papel que a forma humana desempenha no cinema e, embora desenvolva a ideia de que existem elementos contraditórios na *scopophilia*, na relação entre fantasia e realidade e o prazer de olhar se centre na observação da mulher, discussão que nos afastaria do tema deste ensaio, encontram-se neste texto respostas para os mecanismos de satisfação pessoal que o cinema (e neste caso também a televisão) proporciona (Mulvey 382).

No caso de *The Jewel in the Crown*, e se é do prazer de olhar que falamos, ele pode ser compensado com uma paisagem natural, arquitetónica e humana diferente da ocidental. Estes dados consistem num dos efeitos de sedução da série, que se revelou eficaz. Outro é a credibilidade, encontrada num registo misto de drama-documento, ao mostrar da Índia uma certa decadência, que não deixa de ser atraente. Trata-se de mais um dado na opção de representação «realista³», um discurso de «verdade» que convém à narrativa, um drama particular e credível, inserido no contexto mais geral do momento histórico escolhido.

No âmbito do desenvolvimento dos conceitos relevantes para o caso em apreço, começaremos por prestar atenção ao de representação, pela sua importância na cultura visual. Segundo Stuart Hall, a linguagem é essencial à produção de sentido, porque funciona como um sistema de representação. E adianta que consiste num dos meios através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura (Hall, *Representation*: 1).

Para desenvolver o seu conceito de representação, Hall salienta o de cultura, não como um conjunto de «coisas», mas como processo e conjunto

³ O facto de termos incluído o termo realista entre aspas tem a sua explicação. De facto, sendo a série abordada como uma representação de acordo com a abordagem construcionista, não se trata de uma imitação da realidade. Mesmo assim, deixamos aqui a definição de Stam de realismo no cinema, lembrando a sua origem no conceito grego de *mimesis* (imitação) e na preocupação de fornecer uma representação fiel do mundo contemporâneo (Stam 15).

de «práticas» e o facto de a cultura depender de os seus participantes poderem interpretar algo de forma a encontrar sentido do mundo de maneira semelhante (Hall, *Representation: 2*). Por isso, as «coisas» raramente têm um sentido único e fixo. Passa-se antes o seguinte: «It is by our use of things, and what we say, think and feel about them – how we represent them – that we give them a meaning.» (Hall, *Representation: 3*). Segundo Hall, a produção de sentido, na cultura, faz-se através de dois sistemas de representação. Um deles permite estabelecer uma correspondência ou uma cadeia de equivalências entre coisas (pessoas, objectos ou ideias abstractas) e os nossos mapas conceptuais; o outro depende da construção de um conjunto de correspondências entre os nossos mapas conceptuais e um conjunto de signos, organizados em várias linguagens que representam esses conceitos. A relação entre as «coisas», conceitos e signos está no cerne da produção de sentido na linguagem. A ligação entre estes elementos chama-se representação (Hall, *Representation: 19*). Assim, o que Hall afirma é que, de acordo com o modelo construcionista de representação, encontramos sentido no mundo material através de contextos culturais específicos.

A representação do encontro colonizador-colonizado em *The Jewel in the Crown* assenta no confronto Merrick–Coomer/Kumar, entre outros. O primeiro, superintendente da Polícia indiana, inglês de origem modesta que aspira ascender socialmente pelo casamento e na hierarquia daquela instituição; mas, se a identidade de Merrick (pelo menos na vertente social, profissional e étnica, que não a sexual) é linear, a definição de Coomer/Kumar levanta muito mais problemas.

A ideia de que a identidade consiste numa construção – mais do que um percurso linear feito de contributos harmoniosos, ao longo do tempo – e, possivelmente, de dados contraditórios, é encontrada em autores e autoras que se dedicam aos contextos de emigração e imigração, desde a descolonização ou desde o fim da II Guerra Mundial. As identidades já não são construídas pela ligação a um território único e a uma língua materna, mas com outros contributos. Nem são construídas em condições da escolha dos indivíduos (Alcoff, Mendieta 3). Assim, as quatro vertentes tradicionais de identidade (raça, classe, nacionalidade, sexualidade) deixam de ser estáveis e têm de ser tidas em conta num contexto de erosão das grandes metanarrativas de progresso universal e de instabilidade graças à globalização. As pessoas deixam de se identificar com um espaço, tendo-se em

conta o hibridismo e as identidades diaspóricas, num presente crescentemente complexo, dotado de culturas dispersas e fragmentadas (Alcoff, Mendieta 3).

Em «New Ethnicities», Stuart Hall chama a atenção para o facto de, a partir dos anos 80, na Grã-Bretanha, o conceito de *black* ter passado a categoria cultural, construída, não se fixando na racial e passando a cruzar-se com outras, como classe, género e etnicidade (Hall, *The post colonial* 223). O contributo de Stuart Hall é eloquente, embora não seja o único, para desvendar a personagem Coomer/Kumar. Nascido na Índia, numa família tradicional, emigra para a Grã-Bretanha muito novo. Vive em Inglaterra como qualquer outro jovem da classe média alta, frequentando uma escola de referência, Chillinborough⁴, a melhor do país. Aprende Inglês como língua materna e considera-se cidadão britânico. O seu mundo desmorona-se quando o pai, falido, se suicida. O jovem Harry Coomer (como era conhecido em Inglaterra), sem dinheiro nem laços familiares, é obrigado a desistir de uma carreira no Direito e viaja para a Índia, onde é acolhido por uma tia. Passa por uma difícil fase de adaptação a um local onde tudo lhe é estranho, incluindo a língua (ou as línguas), acabando por encontrar trabalho, graças às suas competências linguísticas, num jornal local, o *Mayapore Gazette*⁵. É no decorrer deste processo, em que as suas convicções são abaladas, que Coomer passa a Kumar, como que por falta de alternativa. A cena do Santuário (1.º episódio, *Crossing the River*) é esclarecedora a esse respeito:

MERRICK – *Is that your name, Kumar?*

COOMER/KUMAR – *No, but it will do.*

A diferença entre os dois nomes (Coomer e Kumar) também intriga *Sister Ludmilla*, que perguntara a De Souza, momentos antes, quando o médico lhe faz um breve relato da situação de Kumar:

LUDMILLA – *Why then do you say Coomer, if it is Kumar?*

Esta dualidade persiste ainda na cena da War Week Exhibition

⁴ A escola é uma criação de Paul Scott já existente no romance em que a série se baseia.

⁵ Mayapore, onde decorre parte da acção da série, é uma localidade imaginária.

(1.º episódio), quando Daphne pergunta:

DAPHNE – *It's Mr. Coomer, isn't it?*

COOMER/KUMAR – *Actually, it's Kumar. Hari Kumar. Coomer was in England.*

Kumar não é aceite como Inglês pela comunidade inglesa. Logo, não lhe resta alternativa senão assumir-se como Indiano. Ao longo desse processo deixa gradualmente de se vestir como um ocidental, passando a envergar as calças e túnicas locais; passa a fumar cigarros indianos, que inicialmente diz detestar. Acaba por habituar-se ao clima e até mostra abertura à religião, atestada pela visita ao templo, para fazer *puja*⁶ (1.º episódio).

Esta identidade cultural construída entre dois países consiste na *in-betweenness* (entre espaços) que define as situações de diáspora: a ausência, na narrativa pessoal, de ligação a um espaço único e a uma só língua materna, o estar *entre* duas culturas, eventualmente não harmónicas. O diálogo nos jardins de Bibighar (1.º episódio) elucida-nos quanto a esta *in-betweenness*, e ao desconforto que ela acarreta:

COOMER/KUMAR – *And I hate it.*

DAPHNE – *What?*

COOMER/KUMAR – *India. I hate all the beggars, and the crowds, and the heat, and the bugs. And most of all myself, for being black and English.*

Porém, é no primeiro confronto com Merrick, no Santuário, que começa a revelar-se a complexidade da identidade de Kumar. O primeiro, no seu zelo, aprendeu *hindustani* e resolve interpelar nessa língua o desconhecido. Kumar que, apesar de «parecer» Indiano, é Inglês, surpreende-se, porque não o entende.

Não é só a relação de poder polícia-cidadão num contexto de colonização que opõe Kumar a Merrick. Neste caso, Kumar é vítima do poder colonial. Mas há outros dados em causa. Na hierarquia social, Kumar, embora numa situação fragilizada, está acima de Merrick. Não só fala um exímio Inglês que só pode ser adquirido numa boa escola, algo a que

⁶ Ritual da religião hindu que consiste no acto de adoração do divino pela oração e cânticos.

Merrick não teve acesso («I was a grammar school boy» – afirma no 1.º episódio), como é oriundo de uma família abastada. Assim, Kumar, apesar de sujeito colonizado, continua a ter ascendente sobre Merrick. Quando é detido pela primeira vez, graças aos seus conhecimentos de Direito, protesta por não ser informado do motivo (1.º episódio).

Sabendo-se que os Estudos Pós-Coloniais atribuem grande importância aos conceitos de raça e etnicidade, de que trataremos a seguir, há que ter em conta, antes disso, o conceito de classe, já tratado em profundidade por Raymond Williams em *Keywords* e, mais recentemente, por Ashcroft *et al.* e Robert Young. Segundo este último, raça, género e classe intersectam-se e coexistem: «An analysis of class has a crucial, if complex, role to play in emphasizing the link between representation and material practice in post-colonial discourse.» (Young 40). Igualmente Ashcroft *et al.*, em *Key Concepts in Post-colonial Studies*, corroboram esta ideia: «Like gender and race, the concept of class intersects in important ways with the cultural implications of colonial domination.» (Ashcroft *et al.* 37).

Com efeito, para Kumar, todos os dados acima estão em jogo. Perante Merrick, Kumar é um sujeito colonizado, logo, um subalterno. No entanto, é mais culto e instruído do que o primeiro e oriundo de uma classe mais elevada na hierarquia social; perante Daphne, sobrinha de Sir Henry Manners, ex-governador, situa-se ao mesmo nível social e cultural, como fica patente na cena do jantar na MacGregor House, quando ambos dançam ao som da música ocidental da moda (1.º episódio). Já para Colin Linsey, o colega e amigo de escola em Inglaterra, ele torna-se invisível, característica comum aos sujeitos colonizados, quando em confronto com os Ingleses, como Kumar, ressentido, recorda:

COOMER/KUMAR – *Colin!*

O ex-colega passa por ele, sem pestanejar.

COOMER/KUMAR – *Then he saw me and didn't see. In my babu clothes, under my topee, he didn't realize I was just one black face he should remember. Didn't you know, we all look alike. I've become invisible, even to him.*

Porém, se a geração, um passado e vivência de classe média, em Inglaterra, contribuem para unir Daphne e Kumar, no momento em que decorre a acção da série encontram-se de lados opostos da sociedade local, que separa claramente Britânicos e Indianos. Esta sociedade distingue,

ainda, entre várias castas de Indianos, um dado de que Kumar está ciente, ao afirmar, referindo-se à forma como o rio que atravessa a cidade separa as duas comunidades: a dele, a zona pobre de Chillianwallah Bagh, habitada por Indianos e a zona onde está instalada a MacGregor House, residência de Lady Chatterjee, a aristocrata indiana que acolhe Daphne.

O *Mayapore Gazette* e a falta de perspectiva de carreira de Kumar na Índia, não condicente com as suas expectativas iniciais, são o pretexto para Daphne e Kumar falarem desse fosso social (1.º episódio):

COOMER/KUMAR – *It's all right [refere-se ao jornal]. It's one way to cross the river.*

DAPHNE – *Cross the river?*

COOMER/KUMAR – *From my side to yours.*

DAPHNE – *Is it difficult, then, crossing the river?*

COOMER/KUMAR – *Not difficult, just that you become invisible.*

Os conceitos de raça e etnicidade, teorizados por Hall e Young, são essenciais para se entender o colonialismo e o pós-colonialismo, no sentido em que definem espaços de vivência estanques e barreiras sociais. Comentando a amizade de Daphne e Kumar, Merrick, despeitado, depois de ver o seu pedido de casamento rejeitado por Daphne, afirma (1.º episódio):

MERRICK – *People have started talking. It's always tricky to go out and about with Indians, especially at times like these.*

Daphne mostra-se indignada com a atitude do interlocutor, porque o argumento implícito é cor da pele:

DAPHNE – (...) *especially if the only trouble is the colour of their skin!*

MERRICK – *It's the oldest trick in the game. Pretending colour doesn't matter. It does matter. It basically matters like hell!*

Se o conceito de raça é pertinente por ser legitimador do colonialismo – ao considerar-se que os Europeus se propõem levar a cabo uma missão civilizadora junto das populações de outros continentes, nomeadamente África e Ásia, considerados carentes desta acção por se encontrarem num

estádio mais atrasado num processo de aperfeiçoamento, tal como os Europeus o entendem – tem sido, crescentemente, desde aos anos 60, como assinalam Ashcroft *et al.*, substituído pelo de etnicidade. Com efeito, afirmam: «Race is a term for the classification of human beings into physically, biologically and genetically distinct groups.» (Ashcroft *et al.* 108).

A desadequação desta forma de classificação dos seres humanos após as descobertas científicas sobre a monogénese, segundo a qual não existem diferenças significativas entre os grupos de seres humanos, sendo estas atribuíveis mais ao ambiente do que à carga genética, tornou-se evidente. Já o termo etnicidade permite definir os seres humanos em termos de cultura, tradição, linguagem, padrões sociais e património (Ashcroft *et al.* 81). A diferença entre raça e etnicidade é, aliás, abordada por Stuart Hall, em «New Ethnicities». Segundo Hall, as vicissitudes por que passaram os negros na Grã-Bretanha na era Thatcher levou a que tenham assumido uma atitude afirmativa e política das suas características étnicas, para fazer frente à marginalização e subalternização de que eram vítimas na sociedade britânica. Esta estratégia de afirmação cultural (através do cinema, por exemplo), conferiu visibilidade a diferentes comunidades criativas entre os negros e permitiu a sua individualização. Assim, pretenderam, na década de 80, deixar de ser encarados como uma massa anónima e marginalizada para passar a ser conhecidos como interlocutores válidos da sua cultura (Hall, *The post colonial*: 90-95).

E, muito embora a acção de *The Jewel in the Crown* não trate de uma comunidade indiana na Europa, mas sim de duas comunidades, uma inglesa, outra indiana, na Índia, onde conseguimos distinguir indivíduos e comportamentos distintos em cada uma delas, o ensaio de Hall pode ajudar-nos a entender Kumar e a forma como se relaciona com os outros. Com efeito, não se trata de mais um Indiano que se opõe à colonização britânica, como Pandit Baba, *guru* e professor de *Hindi*. A determinada altura, até se antagonizam. Baba, depois de Kumar ter desistido das suas aulas de *Hindi*, recrimina-o por ele só falar Inglês (1.º episódio):

PANDIT BABA – *You should be feeling shame to be always speaking the language of a foreign power.*

O tom de recriminação de Baba pode ser entendido como uma censura a Kumar pela expressão em língua inglesa, já que a encara como

instrumento de colonização. Esta atitude do *guru* consiste num eco da posição assumida pelo *Mahatma* Gandhi (1869-1948) a respeito do ensino do Inglês. Porém, a língua inglesa não é só um instrumento de colonização, sendo também veículo de divulgação da cultura inglesa, o que nos leva de novo a Macaulay. O argumento do historiador é frágil, ao partir do princípio de que não existem grandes textos da literatura indiana, simplesmente porque não se conhecem (Macaulay 428). Aliás, a ideia deste autor acerca do ensino do Inglês não é original. Já em 1819, como salienta Homi Bhabha, um missionário tinha afirmado o mesmo, definindo a preparação dos tradutores da seguinte forma: «(...) to form a corp of translators and be employed in different departments of Labour» (Bhabha 87). Assim, este tradutor não é mais do que um «mimic man raised through our English school» (Bhabha 87).

Na cena atrás citada é possível reconhecer as diferenças culturais entre Kumar e os outros Indianos representados na série, havendo que ter em conta, como alertam Alcoff e Mendieta, outras categorias, como a classe, a etnicidade e a sexualidade (Alcoff, Mendieta 1). Um dos antagonistas de Kumar é justamente Pandit Baba, defensor da auto-determinação da Índia, o que não acontece com Kumar, que não manifesta qualquer envolvimento nas causas que mobilizam os Indianos, algo a confirmar o seu isolamento e que ele explicita no primeiro interrogatório policial.

Esta acusação de Pandit Baba, figura de referência para os Indianos, tal como é representada na série, é mais um dado a interpretar. Na atitude singular de Kumar – que se comporta como um Inglês – pode ser visto um aval ao colonialismo. Porém, como nos é permitido conhecer o percurso da personagem, a identificação de Kumar com a língua inglesa é compreensível. Afinal, ele é Inglês, apenas não nascido mas criado em Inglaterra que, pela origem familiar, é Indiano. Assim, o facto de esta personagem caber no perfil traçado por Macaulay para os «tradutores», graças à sua educação inglesa exímia, não se deve ao facto de Kumar avalizar o colonialismo inglês. Pelo contrário, nunca se pronuncia a este respeito, distanciando-se quer do poder britânico, quer da população indiana. Limita-se a viver uma aventura de contornos dramáticos, desde o suicídio do pai, e a partir da chegada à Índia, com a acusação de ser um dos autores da violação de Daphne, e conseqüente prisão.

Robert Young desenvolve a ideia da característica não fixa da *Englishness* na literatura, que vem ao encontro do perfil de Kumar:

It is striking that many novelists not only of today but also of the past write almost obsessively about the uncertain crossing and invasion of identities: whether of class and gender – the Brontës, Hardy or Lawrence – or culture and race – the Brontës again (...) Haggard, Conrad (not only *The Secret Agent*, but also of course in *Heart of Darkness*, the imbrication of the two cultures within each other, the fascination with the ‘magnificent’ African woman, and among many other novels, his first, *Almayer’s Folly*, the story of an inter-racial marriage), James, Forster, Cary, Lawrence, Joyce, Greene, Rhys. (Young 3).

A esta enumeração acrescentaríamos Scott, autor da obra na origem da série em apreço. Young continua a discorrer sobre este encontro com o Outro na literatura: «Many novels of the past (...) are concerned with incorporating the culture of the other, whether of class, ethnicity or sexuality.» (Young 3). A incorporação a que Young alude contribui para explicar a integração de Kumar (nessa altura Coomer) em Inglaterra. De novo Young:

For the past few centuries Englishness has often been constructed as a heterogeneous, conflictual composite of contrary elements, an identity which is not identical with itself. The whole problem (...) is that it has never been successfully characterized by an essential, core identity from which the other is excluded. (Young 3).

A ambivalência e a imitação (*mimicry*) contidas no discurso⁷ colonial, sobre o que Homi K. Bhabha teoriza, também podem ser ilustrados por diversas situações em torno de Kumar. Bhabha chama a atenção para as novas identidades, de que Stuart Hall também fala em «New Ethnicities». Trata-se de algo que contrasta com o que acontecia anteriormente, em

⁷ O conceito é aqui utilizado na acepção de Foucault, como uma construção de linguagem e conhecimento que define e limita o que pode ser afirmado acerca de uma questão.

particular antes dos grandes movimentos migratórios e da descolonização, e em particular – que é o que nos interessa – nas temáticas de escrita, do que podemos extrapolar para outras áreas, como o cinema ou a televisão:

Where, once, the transmission of national traditions was the major theme of world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees – these border and frontier conditions – may be the terrains of world literature. (Bhabha 12).

Hari Kumar é um destes deslocados de que falam os Estudos Pós-Coloniais. Primeiro, um emigrante⁸ indiano na Grã-Bretanha, mais tarde um emigrante Inglês na Índia, certamente mais desenraizado nesta condição (sem recursos embora com ligações sociais influentes), do que na anterior, quando se move na classe média alta. Esta personagem, pela sua complexidade, também ilustra os conceitos de ambivalência e imitação tratados por Bhabha. Segundo este autor,

mimicry is a desire for a reformed, recognizable other, as a subject of difference that is almost the same, but not quite. Which is to say that the discourse of mimicry is constructed around an ambivalence; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference. (Bhabha 86).

O autor explica mais adiante que *mimicry* reside na representação de uma diferença que consiste no repúdio da autoridade colonial (Bhabha, *Location*: 86). E, tal como vemos ao longo dos episódios, Kumar é simultaneamente agente e alvo de imitação. Ao viver em Inglaterra (passado que visualizamos nas fotografias da escola, ao lado de Colin Linsey, e da tradicional casa inglesa da família Kumar – 1.º episódio), comportando-se como um verdadeiro Inglês, não estará ele a fazer *mimicry* dos Ingleses? Esse passado é algo que o tornará parecido com um Inglês, mas nunca um

⁸ Utilizamos neste passo do texto o termo *emigrante* e não *imigrante*, quando nos referimos à situação de Kumar em Inglaterra, por não assumirmos a perspectiva do país anfitrião.

verdadeiro Inglês, devido às suas características étnicas, na perspectiva tanto de Ingleses, como de Indianos. Quando, no primeiro episódio, Daphne e Kumar passam um serão na MacGregor House, Daphne conta a Lady Chatterjee que estiveram a conversar sobre algo comum a ambos: *home*. Ou seja, Inglaterra. Não será um exemplo de *mimicry* Kumar (mesmo sendo Daphne a fazer a formulação) considerar a Inglaterra como *home*? Essa *mimicry* prossegue, quando se instala em Mayapore, ao continuar a usar as roupas ocidentais e a falar Inglês, pelo menos numa primeira fase. Um pormenor, o chapéu colonial, que Kumar usa num evento social, torna-o alvo de troça dos amigos, liderados por Vidyasagar. Este rouba o chapéu a Kumar e imita-o numa expressão muito comum dos Ingleses:

VIDYASAGAR – *I say, I say!* (1.º episódio).

Ao recordar a cena, Kumar conta como todos os amigos se riram dele:

COOMER/KUMAR – *They all laughed at me. And, in truth, I was ridiculous. An Indian, incapable of being anything except an Indian, something totally alien to me.*

O acto de queimar o chapéu colonial, por iniciativa de Vidyasagar, pode ser considerado simbólico e a ruptura de Kumar com o passado. Mas a *in-betweenness* desta personagem e a sua não inclusão nas duas comunidades, inglesa e indiana, é bem explícita na seguinte linha do diálogo, proferida durante o interrogatório a que Merrick o submete após a detenção no Santuário (1.º episódio):

COOMER/KUMAR – *I hate this damned stinking country. The people who live in it, and the people who run it, and that goes for you to, Merrick.*

O exemplo supremo de *mimicry* por esta personagem é a atitude que assume quando é acusado de ter participado na violação de Daphne. Kumar opta pelo silêncio, não se defendendo, sequer. Confrontada com esta atitude, Daphne considera-a a de um verdadeiro *gentleman* pois, afinal, Kumar é «um Inglês». (2.º episódio, *The Bibighar Gardens*). A afirmação é feita a Connie White, mulher do comissário-adjunto.

Ainda em Bhabha, o texto de Macaulay *Minute on Education* é chamado à discussão. A alusão permite articular o conceito de tradutor, a figura de Kumar e a *mimicry*: «[Macaulay] makes a mockery of Oriental

learning until faced with the challenge of conceiving of a 'reformed' colonial subject.» (Bhabha 87).

Detemo-nos mais uma vez em Bhabha e no conceito de *mimicry*:

What I have called mimicry is not the familiar exercise of *dependent* colonial relations through narcissistic identification so that, as Fanon has observed, the black man stops being an actional person for only the white man can represent his self-esteem. (Bhabha 88).

E, como a cena atrás citada ilustra, quando Vidysagar rouba o chapéu colonial a Kumar, Bhabha prossegue, desta vez referindo-se à ambivalência:

The *menace* of mimicry is its *double* vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority. And it is a double vision that is a result of what I've described as a partial representation/recognition of the colonial subject. (Bhabha 88).

Assim, este autor encontra nas figuras do «tradutor» de Macaulay e do «colonial politician as play actor», de Naipaul, entre outros, exemplos do que chama «authorized versions of otherness» (Bhabha 88). Além disso, distingue entre o ser Inglês e anglicizado, algo que se aplica na perfeição a Kumar que, não sendo Inglês, é completamente anglicizado. Bhabha considera o «tradutor» de Macaulay, que vemos concretizado em Kumar, como o exemplo acabado de *mimic man*, alguém que interioriza a cultura inglesa para deter a autoridade intelectual necessária a transmitir.

A análise da relação entre Kumar e Daphne, porém, exige o recurso a outros conceitos, além dos abordados. Robert Young aborda a relação entre colonizador e colonizado, no sentido em que esta aproxima indivíduos dos dois gêneros, o masculino e o feminino. Sobre a importância da sexualidade no encontro colonial, salienta, citando Hyam: «Sexuality was the spearhead of racial contact» (Young 5). Por outro lado e associado ao conceito de *colonial desire*, Young considera o hibridismo central para o debate cultural e destaca a forma como o primeiro e o segundo conceitos estão relacionados:

Anxiety about hybridity reflected the desire to keep races separate, which meant that attention was immediately

focussed on the mixed race offspring that resulted from inter-racial sexual intercourse (...) (Young 25).

Este relato condiz com a forma como a relação entre Kumar e Daphne é criticada pela sociedade de Mayapore. Quer por Ingleses, quer por Indianos. O conceito de *hybridity*, tal como Young o apresenta nas linhas abaixo, é ilustrado, na série, com o nascimento de Parvati, filha de Daphne (fruto da relação com Kumar ou da violação? Impossível saber):

Hybridity makes difference into sameness, and sameness into difference, but in a way that makes the same no longer the same, the different no longer simply different (Young 26).

Por fim e embora não tenha sido considerado como axial, o conceito de subalterno é igualmente útil para compreender as relações sociais entre as personagens de *The Jewel in the Crown*. É conhecida a interrogação de Gayatri Spivak, que teorizou o conceito, a respeito da ausência de canais de expressão de determinados grupos e indivíduos, que a seguir reproduzimos, antes de partir para a sua articulação com a série:

On the other side of the international division of labour from socialized capital, inside *and* outside the circuit of the epistemic violence of imperialist law and education supplementing an earlier economic text, *can the subaltern speak?* (Spivak 25).

A possibilidade de articular o conceito de subalterno ao tema em análise pode encontrar-se no projecto do grupo que desenvolveu os Subaltern Studies, que se propôs reflectir sobre a historiografia colonial da Índia, a partir das revoltas camponesas. Este foi o pretexto para os autores se interrogarem sobre o problema da «autorização para narrar» já levantado por Said. (Spivak 25). O subalterno consiste em alguém que não tem voz, nem canais institucionais para se fazer ouvir. Porém, a subalternidade é algo relativo, como se conclui da afirmação de Guha, citado por Spivak:

The same class or element which was dominant in one area (...) could be among the dominated in another. This could and did create ambiguities and contradictions in attitudes and alliances, especially among the lowest strata of the rural gentry, impoverished landlords, rich peasants and upper middle class peasants all of whom belonged, *ideally speaking*,

to the category of people of the subaltern classes (Spivak 26, *apud* Guha 1982: 8).

Esta afirmação explica a complexidade da relação entre Kumar e Lady Chatterjee, por exemplo, ou entre Kumar e Merrick, havendo momentos em que o primeiro é subalternizado pelo outro e momentos em que se passa o contrário. A cena no Santuário exemplifica as duas situações: Kumar é detido por Merrick, ficando sob a alçada policial; porém, ao ser interpelado, responde com sobrançeria em Inglês e acaba por protestar por ser agredido e detido sem motivo explícito. Mais eloquente ainda é o resultado se analisarmos as relações dos Indianos entre si, consoante o contexto em que se encontram. Kumar, oriundo de uma família abastada, pode recordar um passado na classe média alta, encontrando-se porém na ruína. O facto altera não só as suas relações com os Ingleses na Índia, como com os seus compatriotas. Quanto a Lady Chatterjee, o seu ascendente na sociedade local é evidente, comprovado pelo seu estatuto social e económico e círculo de relações. Convida Kumar para uma festa, assim como Mrs. Sen Gupta, sua tia, que não comparece (por não se sentir confortável em casa de Lady Chatterjee?), no 1.º episódio. Porém, à anfitriã, que recebe individualidades de ambas as comunidades em casa, é vedado o acesso ao clube inglês. E, embora o motivo não seja inteiramente explícito, possa compreender-se pelo contexto que existe uma quase total separação social entre Ingleses e Indianos em Mayapore.

Estando o estatuto de subalterno ligado à invisibilidade, Spivak dá a seguinte resposta à questão *Can the subaltern speak?*: «(...) in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak (...). (Spivak 28).

III

Como já se disse e não é de estranhar, a adaptação introduziu na série características que o original não continha, tornando-o um produto mais convencional, como afirma o crítico já anteriormente citado. Isso deve-se, por exemplo, ao facto de uma série televisiva ter exigências de produção, como a necessidade de retorno do investimento, produto de consumo que é.

No entanto, há dados comuns à obra literária e à série. Numa pro-

dução dos anos 80, o colonialismo inglês e a relação colonizador-colonizado surgem representados com diversas *nuances*, tanto na obra literária como na série, o que permite adivinhar uma postura politicamente correcta do autor da adaptação. Assim, se podemos interpretar *The Jewel in the Crown* como uma condenação do colonialismo, ao vemos representada a autoridade britânica de uma forma que suscita a imediata rejeição do espectador (se tomarmos como certo que o espectador comum não só condenará o colonialismo em abstracto, como atitudes de subjugação de um povo por outro pela força, prisão sem culpa formada ou mesmo tortura), também podemos encontrar indícios da presença colonial britânica bem-intencionada, generosa e abnegada. Entre Ronald Merrick (o Inglês prepotente e arrogante), alvo da censura da autoridade colonial, que embarçou dada a sua condução do «caso Kumar», até Edwina Crane e Barbara Batchelor, as professoras com acção marcada pelo altruísmo, coragem e espírito de missão, desde a sua chegada à Índia até à morte de ambas, encontramos uma paleta que inclui os funcionários civis, judiciais ou militares e as respectivas famílias, até um historiador de conduta irrepreensível num quadro de Direitos Humanos. A representação desta relação, com todos estes cambiantes, contem um enorme impacte potencial junto da recepção, parte dela podendo rever-se nalguma daquelas personagens e confrontá-la com experiência anterior.

Porém, o que parece ser o dado mais notável proporcionado pela série, de uma forma eloquente graças ao poder da imagem – não terá a transgressão de uma relação interracial, como é o caso de Kumar e Daphne, muito mais impacte se a visualizarmos do que narrada numa obra literária? – é a articulação da atenção dada ao colonialismo, no caso da Índia no geral e a atribuída ao caso particular de Kumar e o seu percurso pessoal.

Este surge quer no seu envolvimento cívico com a Grã-Bretanha e a Índia, quer no seu enquadramento familiar, com a família nuclear (o pai) e depois com a família alargada (a tia), profissional (no *Mayapore Gazette*, como jornalista ou, mais tarde, como professor de Inglês) ou afectivo (com Daphne) ou na prisão, alguém sobre quem o olhar do espectador vai certamente fixar-se.

Esta articulação permite não só uma reflexão sobre o colonialismo e o passado recente que liga a Grã-Bretanha e a Índia, mas também sobre o pós-colonialismo e não apenas naqueles dois países. Como se afirmou

anteriormente, a série em análise pode levantar questões junto de públicos vastos sobre outras formas de colonialismo, nomeadamente em Portugal, onde pode igualmente proporcionar o debate sobre a diáspora, tanto de Portugueses no mundo, como das comunidades asiática e africana residentes no País.

Por outro lado, não sendo um documentário nem um panfleto, mas uma obra de ficção, *The Jewel in the Crown* acrescenta, à já referida oportunidade de reflexão, a vertente do entretenimento. E, se uma corrente na opinião pública considera que a televisão não proporciona a fruição estética em toda a sua potencialidade como acontece no cinema, as modernas tecnologias, como o *home cinema* e os mais recentes formatos de ecrãs de televisão, visam melhorar a qualidade da recepção e superar as limitações do pequeno formato, retirando assim força aos referidos argumentos, que insistem em separar a cultura de elite e a cultura de massas. Como se sabe, a «sobrevivência» de séries de culto – entre as quais gostaria de incluir *The Jewel in the Crown* – além da temporada inicial de estreia, pela sua inclusão nos catálogos dos novos suportes, como o DVD, permite a constante renovação do seu público, duas décadas após a estreia.

Pormenores centrais para a compreensão da personagem Coomer/Kumar, como a sua aparência, toda a sua *allure* e as *nuances* entre as pronúncias do Inglês de todas as outras personagens, nomeadamente as indianas, só podem ser proporcionadas pela série da televisão. Na obra literária, estes pormenores não têm impacte nenhum. Outro dado a relevar na série consiste na introdução, na abertura de cada episódio, de imagens de arquivo, a preto e branco, da Índia no auge do colonialismo britânico, a anteceder o início de cada episódio, a cores, com a indicação da data da acção e do local onde decorre, o que permite ao espectador situar-se num contexto histórico e, ao mesmo tempo, aperceber-se da subjectividade das estórias que vão desenvolver-se a partir daí.

Uma vertente não explorada é a importância atribuída à língua inglesa na Índia, que apenas abordámos superficialmente. Tal como Macaulay anteviu, o Inglês teve e continua a ter um papel preponderante na Índia, quer no quotidiano das populações, quer no ensino⁹. Sobre a

⁹ De acordo o site do Ministério de Recursos Humanos da Índia e considerando que as línguas, como importante meio de comunicação e educação, assumem um lugar de

aprendizagem do Inglês na actualidade ficámos a saber que é obrigatório, apesar de ser ministrado em modalidades diferentes, em todos os estados, à excepção de Bihar. Aliás, segundo o *site ethnologue.com*, as línguas nacionais ou oficiais da Índia são o *Hindi* e o Inglês, no contexto das 22 línguas «cadastradas» naquele país. Por outro lado, a informação contida no perfil da Índia do *site* da CIA também corroboram os dados anteriores¹⁰.

De acordo com estes, é possível considerar que a visão de Macaulay, visando ensinar o Inglês às novas gerações na Índia, se confirmou mesmo após a descolonização. Com efeito, é de notar o reaparecimento de Kumar, no penúltimo episódio (*Pandora's Box*), quando já sabemos que se dedica a ensinar crianças, dirigindo-se à recém-inaugurada filial do Colégio Governamental de Rampur, ainda vazio, sem equipamento nem alunos. A visita serve de pretexto para evocar o passado e a escola em Inglaterra e referir-se a «sonhos nunca realizados». Ou seja, trata-se de um momento da narrativa em que Kumar lida ao mesmo tempo com as perspectivas de futuro, indissociáveis da educação e com a perda, irreparável, da possibilidade de felicidade pessoal. Esta ligação leva-nos de novo aos «tradutores» de Macaulay que ensinarão Inglês às crianças da Índia.

A reflexão proporcionada consiste na confrontação entre o projecto político geral (no âmbito do qual inserimos a ideia de educação para as crianças indianas) e a sua concretização particular. Será que Macaulay teve algum eco das repercussões da sua ideia? É uma interrogação para a qual

destaque no programa de educação e desenvolvimento, pode ler-se: «(...) promotion and development of Hindi and other 17 languages listed in the Schedule VIII of the Constitution including Sanskrit and Urdu on the one hand and English as well as the foreign languages on the other hand have received due attention». URL: <<http://education.nic.in/prolan.asp>>. Consultado em 18.10.2007.

¹⁰ «English enjoys associate status but is the most important language for national, political, and commercial communication; Hindi is the national language and primary tongue of 30% of the people; there are 14 other official languages: Bengali, Telugu, Marathi, Tamil, Urdu, Gujarati, Malayalam, Kannada, Oriya, Punjabi, Assamese, Kashmiri, Sindhi, and Sanskrit; Hindustani is a popular variant of Hindi/Urdu spoken widely throughout northern India but is not an official language». URL: <<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/in.html>>. Consultado em 18.10.2007.

não encontrámos resposta, apesar da legislação que a consagrou. Mas em *The Jewel in the Crown*, a resposta é evidente: os grandes projectos políticos não existem sem uma aplicação individual, que consiste no grande teste à sua exequibilidade. No caso da formação de «tradutores» para o ensino do Inglês, o projecto deixa muito a desejar, como se prova pela fractura cultural que implica, pois o «tradutor» que, a determinada fase do processo, se transformou em alguém «Inglês no gosto», muito provavelmente deixará de se sentir ambientado na comunidade de origem, ficando votado a uma terra de ninguém na qual é doloroso viver. Poderá ser entendido com um apelo à ética dos políticos, frequentemente não conscientes das repercussões das suas decisões.

Essa convocação do espectador quer para o geral, quer para o particular, por um lado para o 'real', o momento histórico (com a apresentação de noticiários de actualidades da II Guerra Mundial) que as imagens de arquivo captaram, quer para a ficção (a estória de Hari Kumar) consiste no que de mais atraente *The Jewel in the Crown* proporciona. Tal como outros textos, filmes, séries de televisão, experiências do dia-a-dia que mobilizam a opinião pública, esta série tem o dom de influenciar profundamente quem a viu com atenção, não deixando o espectador indiferente. Permite-lhe reflectir sobre a condição humana. Não será isso a verdadeira marca da cultura?

Bibliografia primária

Scott, Paul. *A Jóia da Coroa*. Trad. Mascarenhas Barreto. Lisboa: Livros do Brasil, 1984.

Bibliografia crítica

Angelini, Sergio. «Tv Literary Adaptation.» URL: <<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1052941/index.html>> British Film Institute online. Consultado em 18.10.2007.

Alcoff, Linda Martín and Eduardo Mendieta, eds. *Identities. Race, Class, Gender, and Nationality*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London and New York: Routledge, 2001.

- . *The post-colonial studies reader*. London and New York: Routledge, 1995.
- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. London and New York: Routledge, 1998.
- Furtado, Filipe, Maria Teresa Malafaia, Organização, Tradução e Notas. *O Pensamento Vitoriano. Uma Antologia de Textos*. Lisboa: Edições 70. 1992.
- Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Gray, Ann. *Research practice for cultural studies*. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage Publications, 2003.
- Hall, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage Publications, 1997.
- . "New Ethnicities". *The post-colonial studies reader*. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. London and New York: Routledge, 1995. 223-227.
- Macaulay, Thomas Babington. "Minute on Education" *The post-colonial studies reader*. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. London and New York: Routledge, 1995. 428-430.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. (1999). London and New York: Routledge, 2003.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema" *Visual Culture: The Reader*. Stuart Hall and Jessica Evans, eds. London and Thousand Oaks: Sage Publications, 2002. 381-389.
- Ramachandran, Naman. British Film Institute online. URL: <<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/501531/index.html>> British Film Institute online. Consultado em 27.10.2007
- Stam, Robert. *Film Theory. An Introduction*. Malden and Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- Sturken, Marita and Lisa Cartwright. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press, 2001.
- Trimmer, Joseph F. *A Guide to MLA Documentation*. Sixth ed. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 2004.

- Turner, Graeme. *Film as Social Practice*. London and New York: Routledge, 1993.
- Said, Edward. *Orientalism*. London and New York: Penguin Books, 1995.
- Spivak, Gayatri. "Can The Subaltern Speak?". *The post-colonial studies reader*. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. London and New York: Routledge, 1995. 24-28.
- Williams, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. London: Fontana, 1988.
- Young, Robert. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London and New York: Routledge, 1995.

Filmografia

- JÓIA DA COROA*, A. Paul Scott. Adapt. Ken Taylor. Real. Jim O'Brien. 14 episódios. Perf. Peggy Ashcroft, Tim Piggot-Smith, Susan Wooldridge. Granada Television para a ITV. 9/1/1984 a 3/4/1984.
- PASSAGE TO INDIA*, A. E. M. Forster. Adapt. and real. David Lean. Perf. Judy Davis, Viktor Banerjee, Peggy Ashcroft, David Niven. 163 min. EMI/HBO.1984.

Endereços electrónicos de referência

- The British Film Institute. URL: <www.bfi.org.uk/>. Consultado em 18.10.2007.
- Ministry of Human Resource Development of India. Consultado em 18.10.2007. <<http://education.nic.in/prolan.asp>>.
- Site das línguas do mundo: URL: <<http://www.ethnologue.com/>>. Consultado em 18.10.2007.
- Country profiles, India. URL: <<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/in.html>>. Consultado em 18.10.2007.