

MARIA INÊS CHAVES

***EM NOME DO PAI: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA COMO PARTE
DO DISCURSO HISTÓRICO DA IRLANDA***

CURITIBA

2011

MARIA INÊS CHAVES

***EM NOME DO PAI: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA COMO PARTE
DO DISCURSO HISTÓRICO DA IRLANDA***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientador: Prof^a Dr^a Brunilda T. Reichmann

CURITIBA

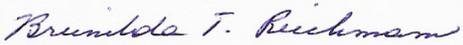
2011

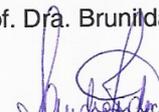
TERMO DE APROVAÇÃO

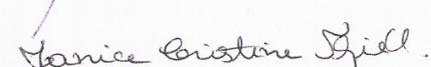
MARIA INÊS CHAVES

**EM NOME DO PAI: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA COMO PARTE DO DISCURSO
HISTÓRICO DA IRLANDA**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:


Prof. Dra. Brunilda T. Reichmann (Orientadora - Uniandrade)


Prof. Dra. Sandra Fischer (UTP)


Prof. Dra. Janice Thiél (Uniandrade)



Curitiba, 29 de novembro de 2011.

Para minha família.

AGRADECIMENTOS

A Deus sempre.

Aos meus pais, que me ensinaram valores morais, incentivaram e propiciaram condições para estudar.

À minha família pelo apoio, incentivo e acolhida.

À minha orientadora, Brunilda T. Reichmann, pelo carinho, confiança, dedicação, disponibilidade e incentivo.

À Coordenação e professores do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário da UNIANDRADE.

À equipe administrativa, pelo pronto atendimento às solicitações relacionadas a questões burocráticas e administrativas da instituição.

A todos os meus professores – ensino fundamental, médio, universitário e de pós-graduação, pelos ensinamentos.

Aos colegas de curso, pela ajuda e cumplicidade.

Aos amigos e aos que fizeram a diferença.

In a sense, film returns us to a kind of zero ground with regard to history – a realization we can never really know the past, but can only continually play with, reconfigure and try to make meaning out of its trace.

Robert A. Rosenstone

SUMÁRIO

| | |
|---|------|
| LISTA DE FIGURAS | viii |
| RESUMO | ix |
| ABSTRACT | x |
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1 IRLANDA DO NORTE | 6 |
| 1.1 RETROSPECTIVA HISTÓRICA DOS PRINCIPAIS CONFLITOS POLÍTICOS ENTRE A IRLANDA E A INGLATERRA..... | 6 |
| 1.2 MOVIMENTOS REVOLUCIONÁRIOS E A LUTA PELA LIBERDADE POLÍTICA..... | 18 |
| 1.3 OS ATENTADOS A GUILDFORD E SEUS DESDOBRAMENTOS..... | 27 |
| 2 A REPRESENTAÇÃO DE FATOS HISTÓRICOS NO CINEMA | 36 |
| 2.1 A HISTÓRIA E O CINEMA..... | 36 |
| 2.2 A HISTÓRIA DA IRLANDA DO NORTE NO CINEMA..... | 45 |
| 3 A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA E A SUA TRANSPOSIÇÃO PARA A LINGUAGEM FÍLMICA | 50 |
| 3.1 A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA..... | 50 |
| 3.2 A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA NO CINEMA..... | 61 |
| 4 O TEXTO DE GERRY CONLON NA TELA DE JIM SHERIDAN | 69 |
| 4.1 ADAPTAÇÃO FÍLMICA..... | 69 |
| 4.2 REPRESENTAÇÕES DA HISTÓRIA IRLANDESA NO FILME <i>EM NOME DO PAI</i> | 79 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 105 |
| REFERÊNCIAS | 111 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Fig. 1 – Cartaz de protesto contra presença dos ingleses na Irlanda do Norte..... | 93 |
| Fig. 2 – Imagem dos telhados de Belfast..... | 93 |
| Fig. 3 – Gerry Conlon em um telhado, em Belfast..... | 93 |
| Fig. 4 – Tortura impetrada a Gerry Conlon..... | 94 |
| Fig. 5 – Pressão psicológica, durante o interrogatório..... | 94 |
| Fig. 6 – Gerry socorre o pai, que passa mal, na cela..... | 94 |
| Fig. 7 – Gerry enquanto espera notícias do pai..... | 94 |
| Fig. 8 – Gerry, após saber que o pai morreu..... | 95 |
| Fig. 9 – Imagem, em <i>close-up</i> , da caixa de primeiros socorros..... | 102 |
| Fig. 10 – Enfermeira apressa-se para atender aos que passam mal..... | 102 |
| Fig. 11 – Cena final do filme..... | 103 |
| Fig. 12 – Momento em que Gerry Conlon é libertado..... | 103 |

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo averiguar como o filme *Em nome do pai*, dirigido pelo consagrado cineasta irlandês Jim Sheridan, lançado em 1993, está interligado com a História da Irlanda. O filme em questão é baseado no texto autobiográfico *Proved Innocent*, de Gerry Conlon, publicado em 1989. Tanto a narrativa literária como a fílmica tem como tema central a luta de Conlon para provar sua inocência em relação aos atentados terroristas ocorridos em Guildford, próximo a Londres, em 1974. Conlon e três amigos são presos, acusados e condenados como responsáveis pelos atentados. O pai de Gerry e outros membros de sua família são considerados cúmplices e também são condenados pela justiça britânica. A autobiografia de Conlon e a adaptação fílmica revelam o erro e o descaso da justiça britânica, que omitiu no julgamento evidências que inocentavam os acusados. Como embasamento teórico para a análise da adaptação fílmica são utilizados os conceitos teóricos de Linda Hutcheon (*A Theory of Adaptation*, 2006), Brian McFarlane (*Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, 1996), Linda Seger (*A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*, 2007) e Robert Stam ("Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade", 2006); e para o relato da história irlandesa e dos confrontos com o Império Britânico, Joseph Coohill (*Ireland: A Short History*, 2009), Tim Pat Coogan (*The IRA*, 2002), Richard English (*Armed Struggle: The History of the IRA*, 2003) e Carmel McCaffrey (*In Search of Ireland's Heroes*, 2006). Pretende-se, assim, com o conhecimento da autobiografia de Conlon e de reflexões sobre o filme *Em nome do pai*, estabelecer um diálogo entre a história da família Conlon e o discurso histórico da Irlanda.

Palavras-chave: História irlandesa. IRA. Narrativa autobiográfica. Adaptação fílmica.

ABSTRACT

This study has the purpose of investigating how the film *In the Name of the Father*, directed by Irish filmmaker Jim Sheridan, released in 1993, is connected to Irish History. It is based on Gerry Conlon's autobiography, *Proved Innocent*, published in 1989. The central theme of the literary narrative, as well as its filmic adaptation, is related to Conlon's fight to prove his innocence related to the terrorist actions that occurred in Guildford, near London, in 1974. Conlon and three friends are arrested, charged and convicted for these bombings. Gerry's father and other members of his family are also considered guilty and are convicted by the British judicial system. Conlon's autobiography and its filmic adaptation show the error and negligence of the British justice, which omitted evidence during the trial that proved the innocence of those accused of committing the bombings. The concepts used as theoretical background to the filmic analysis those of Linda Hutcheon (*A Theory of Adaptation*, 2006), Brian McFarlane (*Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, 1996), Linda Seger (*A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*, 2007) and Robert Stam ("Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade", 2006); and of Irish history and its struggles with the British empire Joseph Coohill (*Ireland: A Short History*, 2009), Tim Pat Coogan (*The IRA*, 2002), Richard English (*Armed Struggle: The History of the IRA*, 2003) and Carmel McCaffrey (*In Search of Ireland's Heroes*, 2006). The analysis intends, through Conlon's autobiography and the reflections about the film *In the Name of the Father*, to establish a dialog between Conlon's family history and the historical discourse of Ireland.

Key words: Irish History. IRA. Autobiography. Adaptation.

INTRODUÇÃO

No século XII iniciam-se as primeiras incursões colonizadoras do Império Britânico na Irlanda. A partir daí, a relação entre os dois países – Inglaterra e Irlanda – é marcada por intensos conflitos uma vez que os irlandeses não aceitam a presença e o controle administrativo britânico em seus domínios.

Ao longo dos séculos, são criadas várias organizações paramilitares, cuja meta principal é a luta contra o domínio inglês. Dentre essas organizações, o Exército Republicano Irlandês [*Irish Republican Army* (IRA)] é a que obtém maior visibilidade, tanto em nível local como internacional, em razão de ter iniciado nos anos 70 um violento confronto com os ingleses, que perdurou por mais de duas décadas e ocasionou a morte de milhares de pessoas.

O contexto histórico acima resumido é retratado em várias produções cinematográficas que abordam temas relacionados à Irlanda. Isso se explica pelo fato de que o cinema, desde a sua criação, demonstra interesse em representar acontecimentos e/ou personagens históricos bem como ao fato de que a diáspora irlandesa em vários países favorece a produção de filmes relacionados ao tema.

A Irlanda, através de consagrados cineastas, como Jim Sheridan, Neil Jordan, dentre outros, faz uso da temática irlandesa com bastante sucesso. Vários dos filmes produzidos foram sucessos de bilheteria, indicados a importantes premiações concedidas pela indústria cinematográfica mundial, da qual alguns receberam os prêmios para a categoria a que estavam concorrendo. Dentre esses filmes podem-se nominar *The Crying Game* (1992) e *Michael Collins* (1996), de Neil Jordan, e *The Field* (1990) e *In the Name of the Father* (1993), de Jim Sheridan.

Em razão do destaque internacional obtido por esses filmes torna-se pertinente a realização de estudos sobre o uso da questão irlandesa como fonte de inspiração, particularmente, para os cineastas irlandeses. Assim, este trabalho tem como objetivo a análise do filme *Em Nome do Pai* [*In the Name of the Father*], baseado na obra autobiográfica *Proved Innocent*, de Gerry Conlon, como parte do discurso histórico da Irlanda.

Tanto a narrativa fílmica como a literária tem como fio condutor a luta de Conlon para provar a sua inocência em atentados terroristas ocorridos na Inglaterra, que levaram ele, amigos e membros de sua família à prisão. Fato que foi, posteriormente, considerado e reconhecido pelo governo inglês, como o maior erro da justiça britânica.

Para um melhor entendimento, é relevante detalhar os acontecimentos. Segundo registros históricos escritos e audiovisuais, em 1974, após uma ação terrorista contra o bar londrino, Horse and Groom, localizado em Guildford, nas proximidades de Londres, que resultou em cinco mortes e inúmeros feridos, quatro jovens irlandeses – Gerry Conlon, Paul Hill, Paddy Armstrong e Carole Richardson – foram presos e acusados como responsáveis pelo atentado. Na prisão foram interrogados durante vários dias e acabaram confessando sua participação no atentado. Levados a julgamento declaram-se inocentes e acrescentaram que a confissão tinha sido obtida mediante tortura e pressão psicológica. Eles foram condenados à prisão perpétua, permanecendo presos por 15 anos. Em 1989, foram libertados, após o surgimento de novas evidências sobre o caso. A família Maguire – Annie Maguire, tia de Conlon, seu marido Patrick Maguire, seus filhos Patrick e Vincent Maguire, Sean Smyth, irmão de Annie Maguire, Patrick O'Neill, amigo da

família, e Giuseppe Conlon, pai de Conlon, são indiciados pela suposta participação nos atentados de Guildford e também condenados à prisão.

Em 1993, o filme baseado nesses fatos é lançado. A versão fílmica dos acontecimentos, embora use a ficção para adequar-se ao público e à demanda da indústria cinematográfica hollywoodiana, é um sucesso de público. Recebe na Itália o Donatello, prêmio equivalente ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, e na Alemanha, o Urso de Ouro no Festival de Berlim. É indicado para sete premiações do Oscar – melhor filme, melhor diretor [Jim Sheridan], melhor ator [Daniel Day-Lewis], melhor ator coadjuvante [Pete Postlethwaite], melhor atriz coadjuvante [Emma Thompson], melhor edição [Gerry Hambling] e melhor roteiro adaptado [Jim Sheridan e Terry George].

O enredo principal mostra uma relação pontuada por atrito e reconciliação entre Gerry e seu pai, Giuseppe, particularmente, depois de serem presos. Todavia, essa relação, em que pai e filho compartilham a mesma cela e experiências na prisão, é uma invenção dos idealizadores do filme. Os dois mantiveram pouco contato na prisão, sem nunca terem compartilhado a mesma cela.

Em relação a participação da advogada de defesa de Gerry, Gareth Peirce, embora tenha sido significativa, o filme leva o espectador a acreditar que ela foi a única responsável pelo desfecho positivo do caso. Além do mais, a representação da sua conduta no tribunal – palavras e atitudes, foram apontadas como sendo incoerentes com as normas do sistema judiciário britânico.

O uso da ficção não desmerece a qualidade cinematográfica do filme e a sua importância para os irlandeses. Assim, estabelecer a relação entre o filme e a História irlandesa é o objetivo deste trabalho em cujos quatro capítulos são

detalhados assuntos que, de uma forma ou outra, estão presentes no filme e/ou influenciaram os seus idealizadores nas escolhas para a transposição fílmica.

O primeiro capítulo aborda os principais acontecimentos históricos da Irlanda, desde o século XII, quando se iniciou a empreitada colonizadora do império britânico no país, destacando os principais conflitos. Descreve a origem das organizações paramilitares, que tinham como meta a resistência ao domínio inglês. Destaca a atuação do IRA, que nos anos 70 iniciou uma campanha de atentados terroristas com o intuito de pressionar a Inglaterra a conceder autonomia política à Irlanda do Norte. Explica as normas da organização, que criou um manual de procedimentos, o *Green Book*, a ser seguido pelos membros da organização, apresentando, ainda, algumas considerações sobre a atuação da organização e o início das negociações pela paz. Ainda neste capítulo, a questão de Guildford é descrita, com base em informações obtidas em artigos especializados e através da mídia nacional e internacional, que mantêm, em seus *sites*, registros escritos e audiovisuais sobre os principais atentados terroristas ocorridos na Irlanda e Inglaterra sob o comando do IRA.

O segundo capítulo traz questões relacionadas ao fato de que a História da humanidade é um assunto constantemente trabalhado em obras cinematográficas. Em relação à História irlandesa, procura-se evidenciar que a produção cinematográfica local é pouca em razão da falta de recursos financeiros. Destaca-se, no entanto, que assuntos irlandeses são uma constante nas produções hollywoodianas, sendo que vários desses filmes obtiveram sucesso internacional.

O terceiro capítulo aborda conceitos sobre autobiografia bem como sobre a transposição dela para as telas do cinema. Procura-se demonstrar que, na obra

autobiográfica, os fatos narrados pelo protagonista-narrador podem, eventualmente, ser alterados pela sua ideologia. Ressalta-se que, quando essa categoria literária é transposta para a linguagem fílmica, o resultado não é um filme autobiográfico, mas sim biográfico, uma vez que não é o “eu” do autor que é representado, mas o “eu” do autor lido pelos idealizadores do filme.

O quarto capítulo apresenta considerações teóricas sobre a adaptação fílmica. Enfatiza que há consenso entre os teóricos sobre o processo em questão, pois ele necessariamente envolve mudança em função das características da mídia audiovisual. Relaciona esses conceitos com a transposição fílmica dos acontecimentos divulgados pela imprensa e apresentados na narrativa autobiográfica de Gerry Conlon, no filme *Em nome do pai*.

1. IRLANDA DO NORTE

1.1 RETROSPECTIVA HISTÓRICA DOS PRINCIPAIS CONFLITOS POLÍTICOS ENTRE A IRLANDA E A INGLATERRA

A relação política entre Irlanda e Inglaterra é marcada por conflitos políticos, decorrentes da resistência irlandesa em aceitar o domínio inglês. Esses conflitos intensificam-se no final dos anos 60 com as ações terroristas praticadas pelo Exército Republicano Irlandês [*Irish Republican Army (IRA)*].

A violência das ações do IRA faz com que a Inglaterra envie para Irlanda do Norte o exército britânico e crie leis para controlar e manter a ordem. Essas medidas, contudo, tornam os irlandeses suscetíveis a injustiças, sendo que o resultado de uma delas, considerada um dos maiores erros do sistema judicial britânico¹, traz consequências traumáticas para a vida de várias pessoas. O caso em questão é adaptado para as telas do cinema no filme *Em nome do pai*, objeto de estudo deste trabalho. Todavia, para compreender a história retratada no filme, é relevante explicar a origem das desavenças entre Inglaterra e Irlanda².

¹ A injustiça em questão é razão de um pedido de desculpas, em 2005, pelo então primeiro ministro britânico, Tony Blair, que afirma “É uma questão de enorme pesar quando alguém sofre as consequências de um erro judicial. Houve um erro judicial no processo de Gerald Conlon e de todos os participantes no caso de Guildford, como também são inocentes Giuseppe Conlon e Annie Maguire, e todos os sete membros da família Maguire envolvidos no caso. Eu reconheço o trauma que a condenação causou a família Conlon e a família Maguire e o estigma que está marcado nelas até hoje. Eu sinto muito que eles tenham passado pelo que passaram e por tamanha injustiça. Essa é a razão pela qual estou fazendo este pedido de desculpas hoje. Eles merecem ser completamente e publicamente inocentados (*Guardian*, 10 de fevereiro de 2005, minha tradução). Original em inglês: “It is a matter of great regret when anyone suffers a miscarriage of justice. There was a miscarriage of justice in the case of Gerald Conlon and all the Guildford as well as Giuseppe Conlon and Annie Maguire and all of the Maguire Seven. And, as with the others, I recognize the trauma that the conviction caused the Conlon and Maguire families and the stigma which wrongly attaches to them to this day. I am very sorry that they were subject to such an ordeal and such an injustice. That is why I am making this apology today. They deserve to be completely and publicly exonerated.”

² Os fatos históricos descritos neste subcapítulo são encontrados nos escritos de COOHILL (2009), DARBY (s/d), FITZDUFF & O’HAGAN (2010), HANCOCK (s/d) e McCAFFREY (2006).

No século XII, os ingleses invadem a Irlanda, localizada no lado ocidental do Reino Unido, e conseguem se estabelecer em Dublin e em uma pequena área conhecida como Pale, de onde exercem o controle administrativo das regiões conquistadas. Novas investidas colonialistas por parte dos ingleses no país, no entanto, são contidas com determinação pela população irlandesa, que resiste bravamente às intenções expansionistas da Grã-Bretanha.

Apesar das dificuldades, os britânicos decidem continuar na Irlanda e lutar para estabelecer uma colônia no país uma vez que a agricultura local oferece grandes perspectivas de lucro. Assim, eles se dispersam pelo país em busca de novos territórios para conquistar e dominar. A supremacia militar permite que os ingleses estendam o seu domínio sobre a população irlandesa, que, pela falta de armas e pela inexperiência em batalhas, não tem outra opção a não ser deixar-se dominar. Dessa forma, o Império Britânico estende a sua ocupação na maior parte da Irlanda, exceção à província de Ulster, localizada ao norte da ilha.

O clã de Ulster consegue, por algum tempo, superar as rivalidades internas e criar alianças contra os exércitos ingleses. No entanto, a partir de 1601, após uma longa campanha de defesa da região, a província passa também a ser controlada pela Inglaterra. Os líderes da região deixam a ilha e têm as suas terras são confiscadas e distribuídas para colonizadores da Inglaterra, iniciando-se, em 1609, o sistema denominado *Plantation of Ulster*.

Esse sistema foi estabelecido pelo governo inglês com a meta de incentivar, por meio de ofertas generosas de terras, a imigração de colonizadores da Inglaterra, Escócia e Wales. Como resultado, uma comunidade estrangeira, diferente em relação à cultura, língua e religião, predominantemente protestante, é inserida na

Irlanda. A inserção dessa comunidade vem a ser a causadora das principais desavenças no país nos séculos seguintes uma vez que o fluxo imigratório de protestantes na Irlanda constitui-se como a principal causa de séculos de segregação política e social entre protestantes e católicos no país.

Dentro desse contexto, os católicos acreditavam que as suas terras tinham sido usurpadas, e os protestantes estavam sob constantes ameaças de rebeliões. Os nativos irlandeses continuavam a viver em seu território natal, mas a sua cultura passou a ser ignorada. Além disso, eram excluídos da construção das cidades e banidos para as regiões montanhosas das terras que antes lhes pertenciam.

Nas décadas de 1700, a Irlanda vivencia um período de grande prosperidade econômica. No entanto, como as colônias americanas, o país sofre sob o sistema comercial britânico, que exige que o interesse local seja sacrificado em favor do império colonizador. Assim, há muitas restrições ao comércio irlandês, sendo que um momento crucial é vivenciado em 1796, quando as exportações para as colônias americanas são proibidas. A decisão causa indignação na população irlandesa, o que força a Inglaterra a anunciar novas mudanças na lei do comércio irlandês, permitindo novamente a exportação para as colônias americanas, o que representa uma pequena vitória para os irlandeses.

Em 1798, uma rebelião é contida na Irlanda, que, embora não tenha tido consequências políticas significativas, causou alarme no governo da Inglaterra. Além do mais, a ligação existente entre Irlanda e França, com a possibilidade dos franceses apoiarem a Irlanda em um eventual confronto com a Inglaterra, e a influência dos ideais de liberdade das colônias americanas, que vão ao encontro dos

da Irlanda, são percebidos pelo governo inglês como uma ameaça ao seu domínio no território irlandês.

Assim, em dezembro de 1800, a Grã-Bretanha estabelece o “Ato da União” [*Act of Union*], anexando a Irlanda ao Reino Unido, o que assegura aos ingleses um maior controle sobre o país. O parlamento irlandês é abolido, e os seus membros passam a fazer parte do parlamento inglês em Westminster, onde detêm pouca representatividade, inviabilizando, assim, a defesa de assuntos irlandeses.

Nos anos que seguem, ocorre a emigração de irlandeses para diversos países em decorrência do trágico episódio ocorrido no período compreendido entre 1845 e 1859, conhecido como “A fome” [*The Famine*]. Nesse episódio, considerado como um dos maiores casos de calamidade social da História da Irlanda, a população enfrenta o desespero e a morte causados pela fome. Aproximadamente 1,5 milhões de pessoas morrem e 300.000 deixam o país, por entenderem que a Irlanda não oferece perspectivas para o futuro. O mais expressivo resultado dessa emigração foi a formação de comunidades irlandesas na Austrália, Canadá, Inglaterra, América do Sul e nos Estados Unidos. Essas comunidades viriam a representar um papel importante nas questões políticas da Irlanda no século seguinte.

É importante ressaltar que, além de reduzir a população, seja pelas mortes ou pela emigração, o episódio causa um profundo ressentimento na população, que entende ter havido descaso por parte do governo inglês em relação à questão. Para os irlandeses, a situação se configurou dessa forma em razão da negligência britânica, que não deu assistência à população durante o difícil período por ela

vivenciado³. O resultado desse acontecimento aumenta o desejo da população, já descontente com o “Ato da União”, em tomar medidas para proteger-se e terminar definitivamente com o domínio britânico. Assim, são criados mecanismos parlamentares e paramilitares para restaurar a liberdade política através da implantação do autogoverno irlandês [*Home Rule*]. O Partido Independente Irlandês [*The Independent Irish Party*] estabelece as regras parlamentares e a Irmandade Republicana da Irlanda [*Irish Republican Brotherhood (IRB)*] busca o apoio popular para fortalecer a proposta.

O projeto é sustentado pelo desejo de restabelecer o parlamento irlandês, deixando o governo inglês apenas com o controle dos assuntos externos do país. Todavia, a possibilidade de estabelecer um autogoverno irlandês não interessa a todos. A maioria católica que vivia na região norte desejava a independência da Inglaterra e aspirava a uma Irlanda unida. Esse desejo, contudo, encontra forte resistência por parte da população protestante, que tem interesse em manter a união com a Inglaterra. Eles temem que a maioria católica irlandesa restrinja a sua crença religiosa e a sua liberdade. Eles temem, ainda, a pobreza econômica da ilha, uma vez que a região por eles ocupada é relativamente próspera se comparada à ocupada pelos católicos.

³ Em 1997, o então primeiro ministro irlandês, Tony Blair, desculpa-se pelos danos causados dizendo que a fome [...] causou cicatrizes profundas. A morte de um milhão de pessoas na região que na época era parte da mais rica e poderosa nação do mundo é algo que ainda causa dor quando refletimos sobre o que aconteceu. Os governantes de Londres da época falharam ao permanecerem de braços cruzados enquanto a falha de uma safra tornou-se uma enorme tragédia humana. Nós não devemos esquecer esse episódio tão terrível [minha tradução]. Original em inglês: [...] It has left deep scars. That one million people should have died in what was then part of the richest and most powerful nation in the world is something that still causes pain as we reflect on it today. Those who governed in London at the time failed their people through standing by while a crop failure turned into a massive human tragedy. We must not forget such a dreadful event (citado em McCaffrey, p. 175).

A campanha pelo autogoverno irlandês inicia-se em 1870. O projeto da lei que regulamenta sua implantação é colocado em discussão e vetado em duas ocasiões – 1888 e 1893. Finalmente, em 1912, é aprovado, com a condição de passar a vigorar dentro de dois anos, ou seja, em 1914. O projeto restringe o poder de legislação da Irlanda, determinando que o poder supremo do parlamento do Reino Unido deve ser mantido. Além do mais, estabelece que não pode haver proibições e/ou restrições religiosas no país.

Na sequência, a implantação do autogoverno é suspensa, e fica decidido que só entraria em vigor após o término da I Guerra Mundial. A decisão é recebida pelos irlandeses com frustração e revolta, particularmente quando o parlamento inglês pede que os irlandeses alistem-se para lutar ao lado da Inglaterra na guerra. Essa solicitação é recebida com indignação pelos nacionalistas, que se recusam a lutar ao lado dos seus dominadores. Os unionistas, pelo contrário, são favoráveis à participação irlandesa na guerra⁴, acreditando que o apoio à Inglaterra garantiria a instituição do parlamento irlandês.

Em 1916, aproveitando que os principais interesses da Inglaterra estavam relacionados à participação na I Guerra Mundial, há uma insurreição armada na Irlanda. O episódio, denominado “Levante da Páscoa” [*Easter Rising*], acontece no dia 23 de abril de 1916, Domingo da Páscoa. Segundo McCaffrey (2006, p. 217), a escolha do dia do levante deve-se ao fato de que os seus organizadores acreditavam que o que estava para acontecer no país tinha o mesmo significado do que é comemorado no dia da Páscoa – a ressurreição após um sacrifício sangrento.

⁴ Cerca de 250.000 homens decidem apoiar a Grã-Bretanha, sendo que 61.329 acabam mortos (McCAFFREY, 2006, p. 217).

O levante transcorreu, basicamente, em Dublin – prédios públicos foram ocupados por mais de mil rebeldes, e a independência irlandesa foi proclamada. A ação pegou os ingleses de surpresa, mas a reação foi imediata, e a rebelião foi contida pelo exército inglês em menos de uma semana. Centenas de pessoas, principalmente civis, foram mortas, os líderes foram executados e os militantes presos. A execução dos líderes da insurreição fez com que milhares de irlandeses se voltassem contra o governo inglês, tornando-se comprometidos com a causa de erradicar o controle exercido pela Inglaterra na Irlanda.

Após o término da I Guerra Mundial, em 1918, os irlandeses, ainda indignados com a brutalidade do exército britânico após o levante de 1916 e frustrados pela forma com que o projeto do autogoverno é conduzido, realizam eleições gerais no país, e o partido Sinn Féin⁵ sai vitorioso. Os eleitos recusam-se a participar do parlamento inglês em Westminster e estabelecem, em 1919, o parlamento irlandês – o Dáil Éireann, em Dublin, declarando a independência da Irlanda. A Inglaterra manifesta sua oposição às ações irlandesas, declarando que tanto o parlamento quanto a independência são ilegais e toma medidas para acabar com as iniciativas irlandesas.

Para reforçar o exército inglês na Irlanda, é enviado para lá um grupo composto por ex-combatentes da I Guerra Mundial, conhecidos como *Black and Tans*. O grupo fica conhecido pela ferocidade e brutalidade de suas ações, que choca, inclusive, a opinião pública britânica. Os métodos usados pelo grupo destroem a alegação britânica de estar buscando uma solução pacífica para os

⁵ Braço político do IRA, apoiado pela classe trabalhadora de Católicos (COOGAN, p. 782).

problemas da Irlanda uma vez que a violência impetrada por eles só aumentava as represálias do IRA e, conseqüentemente, as dos *Black and Tans*.

O clímax desses conflitos ocorre em 1920, com o episódio Domingo Sangrento [*Bloody Sunday*]⁶, em que o IRA mata 12 oficiais britânicos, após ter recebido a informação que esses oficiais faziam parte do serviço de informações inglesa. Em represália, no mesmo dia, oficiais ingleses e membros do *Black and Tans* entram atirando em um estádio de futebol. A ação resulta em 14 mortes e cerca de 100 pessoas feridas. O acontecimento nunca foi completamente esclarecido, sendo que em 2003 é liberado ao público um relatório secreto realizado pelos ingleses, que é omissivo, contudo, em apontar os responsáveis pelo acontecimento.

Em dezembro de 1921, é assinado o Tratado Anglo-Irlandês [*Anglo-Irish Treaty*], pelo qual a Irlanda é dividida em dois estados. Os 26 condados⁷ do sul ganharam independência da Inglaterra, formando o Estado Livre da Irlanda [*Free State of Ireland*], e os seis do nordeste⁸ deram origem à Irlanda do Norte [*North Ireland*], que permanece integrada ao Reino Unido. O novo país passou a ser constituído pela maioria protestante, 65%, e por uma minoria católica, 35%. Nessa época, foi concedido ao novo país o seu próprio parlamento e considerável autonomia política.

Essa separação, no entanto, não diminuiu as desavenças internas da população da Irlanda do Norte, que se divide em dois grupos – protestantes, com

⁶ Em 1972, há um episódio entre o IRA e os ingleses, que também é denominado *Bloody Sunday* (COOHILL, p. 176).

⁷ Dublin, Wicklow, Wexford, Carlow, Kildare, Meath, Louth, Monaghan, Cavan, Longford, Westmeth, Offaly, Laois, Kilkenny, Waterford, Cork, Kerry, Limerik, Tipperary, Clare, Galway, Mayo, Roscommon, Sligo, Leitrim e Donegal (ENGLISH, p. xiv).

⁸ Antrim, Armagh, Derry, Down, Fermanagh e Tyrone (ENGLISH, p. xv).

55% da população, e católicos, com 45%. Cada um dos grupos, além da questão religiosa, caracteriza-se por uma posição política divergente. Os protestantes querem preservar a união com os ingleses e resistir à ameaça constante de uma Irlanda unificada. Os católicos, por sua vez, imbuídos pelo espírito nacionalista, buscam resgatar a integridade histórica da nação. Coohill (p. 6) enfatiza que, embora a religião tenha um papel importante nas questões da Irlanda, a situação vai muito além, uma vez que as questões políticas e culturais são tão importantes quanto as religiosas, se não mais.

O tratado, no entanto, não é aceito por todos. O parlamento irlandês se divide entre os que são favoráveis e os que são contrários à sua implantação. O parlamento acaba por retificar os seus termos, embora alguns o considerem como uma traição à proclamação de república ocorrida durante o Levante da Páscoa.

A maior parte da população, contudo, não aceita pacificamente os termos estabelecidos pelo tratado. A cúpula da igreja católica interfere e pede para a população aceitar o que foi decidido, mas a guerra civil é inevitável, durando aproximadamente um ano, no final do qual os contrários ao tratado são forçados a aceitá-lo.

Em 1949, o Estado Independente Irlandês obtém independência ampla e absoluta do Reino Unido, formando a República Irlandesa, que nos anos seguintes destaca-se pelo grande crescimento econômico. A Irlanda do Norte, por sua vez, permanece sob o controle britânico.

Desde a divisão da Irlanda, os católicos da Irlanda do Norte são discriminados em questões relacionadas à obtenção de emprego, moradia, bem como na sua participação política no país. Em 1967, é criada a Associação de direitos civis da

Irlanda do Norte [*North Ireland Civil Rights Association (NICRA)*]. A principal meta da associação é a reformulação das políticas administrativas vigentes no país, criando mecanismos que contemplem a igualdade de direitos para toda a população, independentemente de crença religiosa.

No final da década de 60, a Irlanda do Norte passa a enfrentar inúmeros problemas internos, conhecidos como período de *Troubles*⁹. Esse período emerge em decorrência de vários anos de conflitos entre os católicos e protestantes da Irlanda do Norte. O ápice desses conflitos acontece no final dos anos 60 início dos anos 70, em que predominam as ações violentas por parte do IRA e retaliações, não menos violentas, por parte da Inglaterra, que resultam em milhares de mortes. Eilish Rooney (1995, p. 41) estima que, no período que vai de 1968 a 1994, aproximadamente 22.000 pessoas foram acusadas e/ou presas por praticarem atos terroristas, cerca de 36.000 feridas e mais de 3.000 mortas.

Em 1969, o governo britânico envia tropas do exército à Irlanda do Norte com o objetivo de restaurar a ordem no país. São concedidos ao exército e à polícia britânica maiores poderes de ação para prender qualquer pessoa suspeita de envolvimento em ações terroristas. Em 1972, o governo inglês assume o controle do país e suspende temporariamente as atividades do parlamento irlandês. A política inglesa de defesa introduz leis que acabam causando grandes injustiças à população irlandesa que, em muitos casos, não tinham nenhuma ligação com grupos extremistas. Caso da implantação, em 1974, do Ato de Prevenção contra o Terrorismo [*Prevention of Terrorism Act*]¹⁰, que permitia manter presos suspeitos de

⁹ Segundo *Longman Exams Dictionary* (2006), a palavra, dentre os vários significados, pode definir algo que esteja atravessando um período de grandes problemas.

¹⁰ Disponível em: <<http://cain.ulst.ac.uk/hmso/pta1974.htm>> Nesse site são disponibilizados artigos e capítulos de livros sobre a história da Irlanda do Norte.

crimes, sem direito a advogado, por até sete dias. Ações como essas causam revoltas e aumento da violência.

O início dos anos 1980 é marcado pelas greves de fome nas prisões. As greves emergem em resposta ao péssimo tratamento que é dado aos presos republicanos, bem como à exigência deles para serem tratados como presos políticos. As greves atraem a atenção da população mundial, mas os ingleses são inflexíveis e recusam a atender as reivindicações dos prisioneiros, o que acaba resultando, após aproximadamente dois meses de duração, na morte de 10 prisioneiros.

A década de 90 marca o início do processo de paz na Irlanda do Norte, que recebe apoio maciço da população e da comunidade internacional. O apoio político dos Estados Unidos da América representou uma enorme contribuição para o início desse processo, sendo que a emergência de um pequeno grupo irlandês-americano¹¹, com ligações políticas e empresariais, persuadiu o governo de Bill Clinton a se interessar pelos assuntos da Irlanda do Norte.

Assim, em abril de 1998, é assinado um tratado de paz, o Acordo de Belfast [*Belfast Agreement*]¹², cuja meta principal é o restabelecimento da paz na Irlanda do Norte. Através do acordo, o país ganha concessões constitucionais, e o direito da população de determinar seu próprio futuro é concedido. Fica autorizada a constituição de uma Irlanda unida, contanto que haja o consentimento da maior parte da população da Irlanda do Norte para tal. A maioria da população, todavia, prefere continuar integrada ao Reino Unido. É formada uma comissão independente

¹¹ De 1841 a 1951 houve um grande fluxo de emigração irlandesa para os Estados Unidos da América, que criou uma força política de irlandeses-americanos, que veio a impulsionar e dar apoio financeiro para a revolução irlandesa contra a Inglaterra (COOGAN, 2002, p. 6).

¹² O *Belfast Agreement* também ficou conhecido como *The Good Friday*.

de desarmamento com o intuito de eliminar as armas num período de dois anos. A justiça criminal também é reformulada, sendo que os prisioneiros ligados aos grupos políticos que concordaram com o acordo são libertados.

Durante os dois anos que se seguiram à assinatura do tratado de paz, militantes do IRA ainda praticam atos que vão contra os termos estabelecidos no tratado. Em 2000, o IRA declara, oficialmente, o cessar fogo e inicia o processo de desarmamento. Todavia, casos isolados de violência são novamente registrados, e britânicos e irlandeses mantêm conversações e encontros diplomáticos em Londres, Belfast, Dublin e New York.

Em suma, a História da relação política entre Irlanda e Inglaterra é complexa e violenta. As lutas que permeiam são motivadas por interesses políticos e religiosos. Darby (s/d) entende que é possível discernir dois momentos centrais na História do país. O primeiro vai até 1921, quando a disputa é entre Irlanda e Inglaterra, com a Irlanda lutando pelo término do controle britânico no país. O segundo inicia-se após 1921, com a divisão do país em Estado Livre da Irlanda e Irlanda do Norte. A partir daí, na Irlanda do Norte passa a existir uma disputa interna de interesses, prevalecendo, de um lado, o espírito nacionalista e o desejo de uma Irlanda unificada e independente e, de outro, o unionismo, contrário à independência e autonomia da Irlanda do Norte.

A Irlanda do Norte ainda sofre com problemas de rivalidade entre católicos e protestantes, grupos que convivem, mas suspeitam uns dos outros. O progresso econômico do país é pequeno, e as dificuldades persistem, mas nos últimos anos o país vem atravessando um período de relativa paz, que, ao que tudo indica, parece estar se solidificando.

1.2 MOVIMENTOS REVOLUCIONÁRIOS E A LUTA PELA LIBERDADE POLÍTICA

O descontentamento da população irlandesa em relação ao controle britânico resulta na criação de movimentos revolucionários secretos, que tinham como meta a obtenção da liberdade, mesmo que para isso fosse usada a luta armada. As primeiras organizações criadas para esse fim datam do século XIX e divergem quanto à denominação, mas mantêm o mesmo objetivo¹³.

No final do século XVIII e início do XIX, mais precisamente nos anos de 1798, 1803 e 1843, ocorrem rebeliões e massacres, em que os católicos lutam contra os protestantes para ter de volta as terras que a Inglaterra tinha usurpado. Embora as tentativas tenham sido infrutíferas, inicia-se a criação de organizações para apoiar e lutar pelos ideais de liberdade do povo irlandês.

No dia 17 de março de 1858, James Stephen e Thomas Clark Luby criam, em razão da extinção das organizações Phoenix National e Literacy Society¹⁴, uma organização secreta em Dublin, com o objetivo de lutar pelo estabelecimento de uma república democrática na Irlanda. A organização fica conhecida como A Organização ou Irmandade Republicana Irlandesa [*The Organization ou Irish Republican Brotherhood* (IRB)]. Todavia, o grupo passa a ser mais conhecido com a denominação de *Fenian*¹⁵. Nos Estados Unidos da América, onde um grande

¹³ Para o detalhamento das questões relacionadas às organizações paramilitares são utilizadas as obras de COOGAN (2002) e ENGLISH (2003). A menção de informações e/ou opiniões consideradas pertinentes é referenciada no texto.

¹⁴ As duas organizações foram fundadas em 1856 por Jeremiah O'Donovan, com intuito de conseguir a liberdade política, mesmo que para isso fosse necessário recorrer à luta armada (THOMÁSIS, 2005).

¹⁵ Termo usado para referir-se às antigas tribos de guerreiros irlandeses (COOHILL, p. 83).

número de imigrantes irlandeses se estabeleceu a partir do século XIX¹⁶, também é criada uma unidade da organização, sendo que lá ela é denominada *Clann na Gael*.

Em aproximadamente uma década de funcionamento, a organização já contava com cerca de 50 mil membros. O grupo tinha estrutura militar, e seus líderes eram reconhecidos como capitão, sargento e coronel. Cada unidade da organização era constituída por nove homens, dentre os quais um era eleito o líder do grupo. A unidade central do condado era eleita pelas unidades, e somente os membros da unidade central sabiam quem eram os membros da organização. Os membros do IRB faziam o juramento de aceitar as normas da organização e eram proibidos de pertencer a qualquer outra sociedade, sem permissão da organização. A inobservância das regras era penalizada com a expulsão, pequenas sanções ou mesmo com a morte, em caso de traição.

Em 1883, os *Fenians* iniciam uma campanha que dura aproximadamente dois anos. Nela, jovens irlandeses dedicam-se a realizar atentados à bomba na Inglaterra. O resultado da iniciativa foi praticamente inexpressivo uma vez que, apesar da morte de um pequeno número de pessoas e a prisão de alguns militantes, houve uma alienação por parte da opinião pública sobre os acontecimentos. No entanto, esses atentados representaram os primeiros ecos da política republicana irlandesa nas décadas que se seguiram.

Em 1913 surge o movimento denominado Força Voluntária de Ulster [*Ulster Volunteer Force* (UVF)], que oferece a perspectiva de uma luta paramilitar em defesa da política unionista, contrária à implementação do autogoverno irlandês. Os

¹⁶ Mesmo os irlandeses que deixaram a terra natal para tentar a sorte em outros países estavam determinados a colaborar para resolver os problemas da Irlanda. Assim, simultaneamente à criação do grupo na Irlanda, é criado um, com o mesmo nome e objetivo, em Nova York (McCAFFREY, p. 178).

nacionalistas, favoráveis à implementação do autogoverno, por sua vez, criam o grupo Voluntários irlandeses [*Irish Volunteers*] que, mais tarde, veio a evoluir para o que ficou conhecido como Exército Republicano Irlandês [*Irish Republican Army (IRA)*].

Em 1916, como mencionado anteriormente, ocorre o Levante da Páscoa, planejado pelo IRB, pela milícia nacionalista Voluntários Irlandeses/IRA¹⁷ e pelo braço rebelde do movimento trabalhista Exército dos Cidadãos Irlandeses [*Irish Citizen Army*]. Nos anos que seguiram a essa insurreição – 1916-1921, os militantes do IRA passam a usar táticas mais violentas, no que são apoiados pela população, principalmente após as atrocidades cometidas pelas autoridades britânicas nos dias que se seguiram ao levante.

A organização é formada por jovens revolucionários católicos, que lutam pelo ideal de libertar a Irlanda da Inglaterra. Alguns lutam por convicção política, muitos deles, no entanto, pelo salário, uma vez que encontram no exército republicano uma alternativa de trabalho que não tinham encontrado em nenhum outro lugar. A maior parte deles eram soldados do IRA em tempo integral, vivendo um estreito contato com os companheiros de luta. O fato de estarem livres das influências familiares, possibilitava a participação em ofensivas mais violentas.

A falta de armamento constituía-se como um grande problema para a organização, e a sua aquisição representava, então, uma das prioridades. Assim, para obter armas, passam a roubá-las de civis e da força britânica. A reação inglesa a essas práticas é imediata. As casas dos Voluntários e dos membros do Sinn Féin são invadidas e revistadas com frequência.

¹⁷ A denominação formal do grupo era Voluntários Irlandeses, mas em 1919 eles passaram a ser chamados de IRA (ENGLISH, p. 394).

Após a aprovação do Tratado Anglo-Irlandês, os militantes do IRA, não concordando com os termos do tratado, iniciam uma reação armada que ficou conhecida como Guerra Civil Irlandesa [*Irish Civil War*]. O episódio dura cerca de um ano, com resultados negativos para os militantes da organização. A derrota é oficializada em abril de 1923, com a ordem de cessar fogo. No entanto, o cessar fogo não fez com que o IRA reconhecesse a legitimidade do Estado Livre da Irlanda uma vez que os seus líderes e membros ainda aspiravam por uma república unida e independente do controle inglês. Assim, mesmo carente de armas, munição e recursos financeiros, a organização continua com suas ações, ainda que esporádicas e restritas pelas circunstâncias.

No final da década de 1930, houve uma nova ofensiva de atentados à bomba na Inglaterra em que os principais alvos foram Londres, Liverpool, Manchester e Birmingham. No período de seis meses, são registrados aproximadamente 127 incidentes.

No período de 1956 a 1962, as ações foram concentradas na Irlanda do Norte, em uma campanha que ficou conhecida como Campanha da Fronteira [*Border Campaign*]. A campanha tinha como meta atacar alvos pré-determinados na Irlanda do Norte e estabelecer áreas livres. A lógica do grupo era a de que o norte se constituía a região em que o controle britânico em território irlandês era exercido com maior rigor, portanto a presença inglesa era maior. No entanto, os resultados dessas ações foram praticamente inexpressivos.

Internamente a organização apresenta problemas em relação aos seus líderes e membros. Muitos são presos, acusados, julgados e condenados, alguns

dentro da própria organização, por traição¹⁸; outros, pela justiça inglesa em função de participação em atentados e/ou assassinatos.

As ações praticadas tinham como meta atender aos princípios de atuação da organização, reafirmada em 1942 através de um manifesto que diz o seguinte:

O IRA está determinado a obter e manter o direito dos irlandeses de ter controle de seus destinos, garantindo a liberdade civil e religiosa, direitos iguais e oportunidades iguais para todos os seus cidadãos. A manutenção de disputas desiguais não faz parte da política do IRA... Tendo em vista o fato de que o consentimento dos irlandeses para a ocupação do nordeste da Irlanda pelos ingleses e as forças aliadas não foi obtida, o IRA se reserva o direito de usar todos os tipos de medidas que se apresentarem para tirá-los do território irlandês... A ocupação de parte da Irlanda pelas forças britânicas e americanas é por si só um ato de agressão [minha tradução]¹⁹.

Nos anos 60, o IRA era um grupo pequeno e de pouca influência no país e no exterior. Segundo relatórios da Scotland Yard, estima-se que, no final dos anos 60, o número de militantes não era superior a 64 pessoas (citado em McCAFFREY, 2006, p. 256). Coogan (2002) explica que nos anos que seguiram a campanha da fronteira houve divergências entre as bases da organização. Além disso, a força militante estava abatida e desmotivada. No entanto, mesmo passando por maus momentos, o IRA permaneceu em atividade por séculos em razão da coragem, do

¹⁸ A organização mantinha um regulamento interno – *The IRA Court Martial Procedure*, que estabelecia que seus membros poderiam ir a julgamento em caso de descumprimento das regras da organização, bem como normatizava os procedimentos desse julgamento (COOGAN, p. 775-776).

¹⁹ Original em inglês: The IRA is determined to obtain e maintain the right of the people of Ireland to the unfettered control of Irish destinies, guaranteeing civil and religious liberty, equal rights and equal opportunities to all its citizens. The maintenance of sectarian strife forms no part of the policy of the IRA... In view of the fact that the free consent of the Irish people has not been obtained for the present occupation of north-east Ireland by British and allied forces, the IRA reserves the right to use whatever measures present themselves to clear this territory of such forces... The occupation of a part of Ireland by British and American forces is in itself an act of aggression (citado em ENGLISH, p. 58).

autodesprendimento, dos erros e do apelo emocional que exerce sobre a população irlandesa (p. 312-332).

No final dos anos 60, a organização mantém quartel de comando em Dublin e Belfast. Em agosto de 1969, a organização localizada em Belfast entra em contato com a de Dublin com o intuito de obter auxílio financeiro para compra de armas. No entanto, a organização estava passando por desavenças internas em relação à sua posição e participação na crise da Irlanda do Norte. Havia os que eram contra ações violentas e os que eram a favor. Essas desavenças resultaram na divisão do grupo em duas correntes de pensamento – o *Official Irish Republican Army* (OIRA), favorável a manter-se afastado dos problemas da Irlanda do Norte e o *Provisional Irish Republican Army*²⁰ (PIRA), favorável à luta pelos direitos nacionalistas do país.

Na sequência, o IRA reorganiza sua estrutura organizacional, passando a ser constituído por estrutura de células [*cellular structure*], na qual cada célula é composta por três ou quatro pessoas especializadas em uma atividade específica. Almejava-se que os membros de cada célula desconhecêssem a identidade dos membros das demais células, para sua proteção em caso de prisão.

Outra novidade foi o surgimento do *Green Book*, manual composto de dois volumes, lançados em meados dos anos 70, que traziam em suas páginas os objetivos e a história do Exército Republicano Irlandês, bem como instruções para os seus membros sobre maneiras de resistir aos interrogatórios da polícia inglesa.

Coogan (2002) explica que o manual é um importante material para o voluntário uma vez que enfatiza não a importância do que se leva nas mãos, mas no

²⁰ O PIRA era denominado pela população de IRA.

que se leva na cabeça e no coração (p. 544). Através do manual, o voluntário aprende que

O Exército Republicano Irlandês, na condição de representante legal da população irlandesa, está moralmente autorizado a realizar uma campanha de resistência contra as forças de ocupação estrangeira e seus colaboradores. Todos os voluntários são e devem sentir-se moralmente autorizados a realizar o que é determinado uma vez que são membros do Exército Republicano Irlandês, exército legal e legítimo, que foi forçado a viver clandestinamente por forças opressivas [minha tradução]²¹.

Coogan explica, ainda, que o manual orientava o voluntário a manter segredo sobre sua participação na organização. Ninguém – família, colegas de trabalho, namorada, amigos – podiam ter conhecimento do fato. Em consonância com o manual, o principal dever do militante era permanecer despercebido pelas forças inimigas (p. 545).

O manual fazia restrições ao uso de bebidas alcoólicas, enfatizando que o seu uso induz as pessoas a falar demais, o que se constituía em um enorme perigo para o grupo:

Outra coisa importante que o voluntário deve saber e entender é o perigo da bebida alcoólica e o perigo real da bebida em excesso. No passado, muitas informações foram obtidas pelas forças inimigas através de voluntários que bebem [minha tradução]²².

²¹ Original em inglês: The Irish Republican Army, as the legal representatives of the Irish people, are morally justified in carrying out a campaign of resistance against foreign occupation forces and domestic collaborators. All volunteers are and must feel morally justified in carrying out the dictates of the legal government, they as the Army are the legal and lawful Army of the Irish Republic which has been forced underground by overwhelming forces (citado em COOGAN, p. 545).

²² Original em inglês: Another important thing volunteers must realize and understand is the danger involved in drinking alcohol and the real very danger of over-drinking. Quite a large of information has been gathered in the past by enemies forces and their touts from volunteers who drank (citado em COOGAN, p. 545).

Os procedimentos em caso de o voluntário ser preso são detalhados no *Green Book*. Em relação a isso, o manual procura conscientizar os voluntários sobre o fato de que eles seriam intimidados de todas as formas, em caso de prisão. Adverte os que, durante o interrogatório, seriam humilhados, e que seria utilizada tortura física e psicológica para forçá-los a falarem. A essência dos conselhos dirigidos aos voluntários no *Green Book* consiste basicamente em “Não diga nada, não assine nada, não veja nada, não ouça nada” [minha tradução]²³. A melhor proteção era a lealdade para com a organização e aos que dela participam (COOGAN, 2002, p. 560-570).

As ações, o rigor das normas internas e a preocupação da liderança com a segurança de seus membros indicam que o IRA tem como objetivo primordial defender a população da Irlanda e forçar os ingleses a deixar o país. A forma encontrada para levar isso adiante foi a luta. Richard English (2003) coloca que a força política do IRA entendia que a pressão da revolta armada levaria os ingleses a retirar o seu exército do território irlandês (p. 343). Todavia isso não aconteceu, e somente após décadas de muita luta e perdas inicia-se o processo de paz.

Há, por parte de alguns, questionamentos sobre as razões para que o conflito armado tenha perdurando por tanto tempo, culpando o IRA por isso. English (2003, p.337-350) argumenta que é injusto culpar apenas o IRA pela duração do conflito uma vez que para a organização ter agido de forma diferente seria necessário a concordância e o empenho da outra parte envolvida na desavença. Os britânicos, por sua vez, responsabilizam o IRA pelos conflitos armados ocorridos. Os republicanos irlandeses, contudo, entendem que o IRA é o resultado dos séculos de

²³ Original em inglês: Say nothing, sign nothing, see nothing, hear nothing (COOGAN, 2002, p.570).

domínio e descaso dos ingleses em relação à Irlanda. Segundo Martin McGuinness²⁴ “Os britânicos retratam os republicanos como a causa do conflito. Eles são desonestos. Nós não somos a causa do conflito, nós somos as vítimas dele. Nós somos o resultado das décadas de tirania e da péssima administração inglesa” [minha tradução]²⁵.

English (p. 376-378) de certo modo corrobora esse entendimento, destacando que, para se analisarem os motivos do IRA, tem que se levar em consideração o contexto político em que ele emergiu, os objetivos políticos que o mantiveram e o motivaram. Destaca, ainda, que a irritação, a excitação, a sede de aventura, a camaradagem entre os militantes e a busca de prestígio certamente existiram; contudo, esses predicados coexistiram com o intenso desejo de tornar a Irlanda independente, livre do domínio britânico. Ele argumenta que o IRA é considerado, por muitos, uma organização cruel em suas ações. Todavia, explica ele, é necessário reconhecer que os meios utilizados pela organização para atingir seus objetivos é tão racional quanto qualquer outra organização política tende a ser. Ele entende que os atos do IRA resultam de uma mistura entre razão e intensidade, bem como da combinação de motivos, comuns nas organizações políticas.

Para os militantes do IRA, o conflito com a Grã-Bretanha faz parte de um amplo processo de descolonização, no qual o imperialismo exercido pelos ingleses na Irlanda tem que ser contestado e desafiado tal qual outras potências imperialistas e colonizadoras o foram anteriormente. Os republicanos irlandeses, na condição de vítimas da opressão colonizadora da Inglaterra, mantêm a esperança de

²⁴ Uma das mais influentes personalidades do movimento republicano irlandês no século XX. Fonte: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/1303355.stm>> Acesso em 03 mar. 2011.

²⁵ Original em inglês: The British portray republicans as the cause of the conflict. The British are dishonest. We are not the cause of this conflict; we are the victims of it. We are the product of decades of British tyranny and misrule (citado em ENGLISH, 2003, p. 341).

testemunhar o desmoronar do império inglês, que desde o término da II Guerra Mundial vem gradativamente dando mostras de declínio²⁶.

As constatações teóricas apresentadas, particularmente por English (2003) em relação às motivações do IRA, são retratadas no filme *Em nome do pai*, através da explicação sobre a organização que é dada ao personagem principal, Gerry Conlon, por um prisioneiro que pertence à organização em questão, Joe McAndrew. Conlon fala “Joe explicou as coisas para mim – como os britânicos nunca deixavam nenhum lugar sem lutar; como eles tinham que ser expulsos dos países que eles ocuparam; como a prisão era somente uma extensão do sistema deles [minha tradução]²⁷.”

1.3 OS ATENTADOS A GUILDFORD E SEUS DESDOBRAMENTOS

No início da década de 70, o IRA inicia uma campanha de atentados à bomba na Inglaterra com o objetivo de pressioná-la a conceder autonomia política à Irlanda do Norte. Esses atos e a pressão da opinião pública determinam a instituição do Ato Anti-Terrorismo [*The Prevention of Terrorism Act*], que permite ao sistema judiciário britânico manter presos suspeitos de terrorismo por sete dias sem indiciamento, negando-lhes o direito de defesa por intermédio de advogado. Durante o período que permaneciam na prisão, os suspeitos eram interrogados inúmeras vezes, humilhados, induzidos a confusões mentais, intimidados por ameaças contra sua

²⁶ Desde 1945, o número de pessoas sob o domínio inglês vem diminuindo – de 700 milhões passaram a 5 milhões (LOUIS, 1999, citado em ENGLISH, p. 365).

²⁷ Original em inglês: Joe explained things to me; how the Brits never left anywhere without a fight; how they had to be beaten out of every country they ever occupied. How this prison was just an extension of their system (*Em nome do pai*, 01h22min49sec)

família e/ou mentiras relacionadas a supostas confissões realizadas por outros envolvidos nos atos dos quais estavam sendo acusados.

Nesse contexto, várias injustiças são cometidas pela polícia inglesa, sendo que algumas delas foram amplamente divulgadas pela mídia e reconhecidas anos depois pelo governo britânico. Gisli H. Gudjonsson e J. A. C. MacKeith (2003) afirmam que os casos relacionados a Guildford e a Birmingham, ocorridos, respectivamente, em outubro e novembro de 1974, são descritos pela mídia internacional como os piores erros cometidos pela justiça britânica no século XX (p. 445). Vale lembrar que os dois casos foram adaptados para o cinema, obtendo enorme repercussão do público e da mídia – o filme *Em nome do Pai* é baseado nos atentados ocorridos em Guildford, e *Who Bombed Birmingham?* é baseado no atentado ocorrido em Birmingham.

Como o presente trabalho tem como objetivo estabelecer um diálogo entre a transposição fílmica dos fatos ocorridos em Guildford no filme *Em nome do pai* e o discurso histórico da Irlanda, torna-se relevante a apresentação da descrição factual sobre o caso. Esta foi realizada com base na obra de Bob Woffinden (s/d) e no artigo de Gisli H. Gudjonsson e James MacKeith (2003), professores e psiquiatras designados para atuar no caso Guildford, antes do julgamento da apelação contra a decisão proferida em 1975, que condenou envolvidos à prisão perpétua.

Em 05 de outubro de 1974, membros do Exército Republicano Irlandês colocam bombas em dois *pubs* em Guildford, Inglaterra – Horse and Groom e Seven Stars. As bombas colocadas no Horse and Groom explodem por volta das 20h50min. Cinco pessoas morrem na hora, e 57 ficam feridas. Às 21h25min explodem as bombas colocadas no Seven Stars, onde não houve vítimas, uma vez

que o bar tinha sido evacuado após a explosão ocorrida no Horse and Groom. Apenas o proprietário e as pessoas que trabalhavam no local ficaram feridas. As explosões causaram a revolta dos ingleses. Em decorrência dos atentados, 150 detetives são enviados a Guildford para ajudar nas investigações.

Em 28 de novembro de 1974, Paul Hill, jovem irlandês, é preso em Southampton. Ele é levado para o Posto Policial de Guildford, onde é interrogado. Após 24 horas sob custódia policial, ele faz uma confissão escrita sobre o seu envolvimento nos atentados de Guildford e inclui nela a participação do seu amigo Gerry Conlon. Em 30 de novembro, Conlon é preso em Belfast e conduzido a Guildford para interrogatório. Lá, após dois dias de interrogatório, ele confessa sua participação no atentado e incrimina Paddy Armstrong e Carole Richardson. Em 3 de dezembro de 1974, Armstrong e Richardson são presos, interrogados e também confessam terem participado na ação terrorista.

Na sequência, mais quatro pessoas são envolvidas no caso, mas só Conlon, Hill, Armstrong e Richardson confessam. Importante ressaltar que aos quatro foi negado o direito a advogado em função da vigência do Ato Anti-Terrorismo.

Em 16 de setembro de 1975, inicia-se o julgamento dessas quatro pessoas que confessaram estar envolvidas no caso de Guildford. Os quatro foram responsabilizados pelo atentado e pela morte de cinco pessoas. Hill e Armstrong são, ainda, acusados pelo atentado a Woolwich²⁸ e pelas duas mortes que dele resultaram.

²⁸ Às 22h17min do dia 7 de novembro de 1974, ocorre um atentado no King's Arms, em Woolwich. São registradas duas mortes e 27 feridos.

A acusação argumenta que Hill, Conlon e Armstrong são membros do IRA, mas não há nenhuma evidência que corrobore essa afirmação. Não há identificação ou evidência forense que ligue os acusados aos atentados. A acusação é baseada apenas na confissão escrita que os quatro envolvidos prestaram durante o interrogatório.

A defesa dos acusados desafia a admissibilidade e a confiabilidade das confissões, e testemunhas são chamadas para comprovar que os réus estavam em outro lugar no momento dos atentados. Os réus, por sua vez, declaram que a confissão anterior foi realizada mediante pressão e coerção, o que é negado pelos policiais responsáveis pelo caso.

Durante o julgamento, são constatadas mais de 140 inconsistências nas confissões. Segundo a confissão de Richardson, por exemplo, a ré admitiu ser responsável pelos dois atentados de Guildford. Todavia, a polícia já tinha concluído que os responsáveis pelo atentado do Horse and Groom não eram os mesmos do Seven Stars.

A acusação afirma que as inconsistências do caso são resultantes de truques impetrados deliberadamente pelos acusados numa tentativa de confundir a polícia. No entanto, segundo Gudjonsson e MacKeith (2003, p. 446), as inconsistências das confissões foram causadas pela falta de conhecimento dos acusados sobre os detalhes dos atentados.

Os álibis dos réus eram completamente diferentes. Conlon afirma que estava em um hotel em Quex Road, Londres. Ele fornece os nomes das pessoas que poderiam corroborar o seu álibi. A acusação estava de posse de uma declaração que podia comprovar isso, mas não a revelou à defesa. Armstrong disse que

naquela noite estava no albergue, e houve uma operação policial perto do local. Testemunhas confirmaram o episódio, mas nenhuma evidência foi fornecida pela polícia que confirmasse a data da ocorrência. Hill disse que estava em Southampton com sua namorada, Gina Clark. No entanto, esse álibi foi desacreditado quando Hill, posteriormente, se retratou na presença de Clark. Ele reafirma, contudo, o álibi inicial durante o julgamento. O álibi de Richardson é o mais convincente. Ela afirma que entre 19h30min e 20h30m ela se encontrava no South Bank Politecnic assistindo ao concerto de Jack the Lad. Ela foi fotografada com a banda. A acusação, porém, afirma que ela poderia ter viajado de South West London para Guildford, uma distância de 40 milhas, colocado a bomba e retornado em 50 minutos. Um policial, que ignorava o limite de velocidade, afirma que fez a viagem em 45 minutos. Com base em sua declaração, a acusação argumenta que Richardson teve tempo suficiente para ir a Guildford e voltar para o show. Woffinden (1987, p.13) afirma que em razão do álibi que Richardson forneceu, a acusação deveria ter retirado todas as acusações contra ela.

O júri, composto exclusivamente por homens, leva 27 horas para chegar a um veredicto. Todos são unânimes em declarar culpados os quatro acusados, que são condenados à prisão perpétua, com a recomendação de que Conlon cumpra a sentença mínima de 30 anos; Armstrong 35 anos, Hill²⁹ nunca deveria ser libertado, e para Richardson não houve nenhuma recomendação, em razão de sua pouca idade³⁰. Segundo Woffinden (1987), essa acusação foi registrada no *The Guinness Book*, como a mais longa pena concedida pelos tribunais ingleses.

²⁹ Woffinden (1987, p.7) justifica a pena explicando que Hill já tinha sido condenado anteriormente pelo assassinato de Brian Shaw, em Belfast.

³⁰ Richardson tinha 17 anos quando foi presa.

Em outubro de 1975, os quatro acusados pelos atentados iniciam o cumprimento de suas penas, permanecendo presos até 19 de outubro de 1989, quando as condenações são anuladas pela corte de apelação. Eles permanecem mais de 15 anos na prisão por um crime que não cometeram. A luta pela liberdade inicia-se logo após a condenação, sendo que a libertação é concedida pelo esforço de muitas pessoas.

Os quatro réus, provavelmente, ainda estariam na prisão se não fosse por Alaister Logan, que desde o início acreditou na inocência dos quatro acusados, tendo trabalhado sem remuneração por mais de uma década. Inicialmente ele foi advogado de Armstrong, mas por um tempo representou os quatro, que posteriormente passam a ser defendidos por outros advogados.

Em dezembro de 1975, após o caso denominado *Balcome Street Siege*³¹, em que foram presos quatro militantes do IRA, dois dos envolvidos admitem sua participação no atentado de Woolwich, declarando que Hill e Armstrong não tiveram participação alguma no caso. O diretor da promotoria pública foi informado sobre a confissão, mas os advogados de Hill e Armstrong não foram comunicados, e não foi tomada qualquer medida oficial sobre o assunto.

Os quatro terroristas envolvidos nesse caso são julgados, assumindo, além do episódio em questão, a participação nos atentados de Guildford e Woolwich. Antes do julgamento, Logan conversa com eles – dois deles confessam a participação no atentado de Woolwich e dois a participação no atentado em Guildford e Woolwich. Além disso, declaram que as quatro pessoas condenadas por esses

³¹ Membros do IRA invadem um apartamento em Londres na Balcome Street e mantêm por seis dias duas pessoas como reféns.

atentados são inocentes. A nova evidência é apresentada à corte de apelação em outubro de 1977, mas é ignorada.

Em 1987, uma delegação liderada por membros da igreja católica fazem pressão para que haja uma revisão no caso, particularmente em relação às novas evidências relacionadas ao estado mental de Richardson na época da confissão realizada em 1974. Segundo essas evidências, antes de sua prisão ela era usuária de drogas e quando foi presa precisou ser atendida por um médico, que lhe receitou remédios que poderiam ter afetado a sua capacidade mental para responder às perguntas durante o interrogatório.

A advogada de Conlon, Gareth Peirce, realizou uma longa campanha para conseguir provas que inocentassem os acusados de Guildford, tendo conseguido comprovar que a polícia tinha ocultado evidências que inocentavam os acusados (NICHOLLS, 2007, p. 21-22). Assim, em razão da pressão pública pedindo uma revisão no caso, o Ministro do Interior solicita uma nova investigação no caso de Guildford, na qual é descoberto que evidências cruciais relativas às confissões de Hill e Armstrong foram forjadas. O diretor da Procuradoria Pública solicita que a condenação dos quatro acusados seja anulada pelo Tribunal de Apelação. Em 1989, o Ministro do Interior anunciou que o caso seria levado a esse Tribunal. A justificativa para tal procedimento é vinculada ao surgimento de duas novas evidências e ao estado mental de Richardson na primeira vez em que foi interrogada. O chefe do judiciário inglês não teve alternativa, a não ser reconhecer o fato de que os oficiais mentiram no julgamento dos quatro acusados pelos atentados em Guildford e anular a sentença.

Em 1990, o programa da televisão britânica Panorama³² afirma que no julgamento, realizado em 1975, e no julgamento de apelação, realizado em 1977, a acusação omite do processo álibis e evidências forenses que poderiam ter alterado os resultados do julgamento caso o júri tivesse tomado conhecimento delas. As evidências retiradas demonstram que os atentados de Guildford mantinham ligação com outros, ocorridos antes e depois. Havia indícios de que um total de 32 atentados, com as mesmas características do ocorrido em Guildford, foram realizados, e que eles foram praticados por unidades independentes do IRA que operavam na Inglaterra. Alguns membros dessas unidades foram identificados pela polícia através das impressões digitais deixadas nas bombas que falharam em explodir. As impressões digitais não pertenciam a nenhum dos quatro acusados. Outra evidência omitida pela acusação foi o fato de que duas testemunhas corroboraram a declaração de Conlon, em que ele afirma que no momento dos atentados estava em um albergue católico em Kilburn, Londres. No entanto, isso não foi informado à defesa.

Na mesma época do caso de Guildford, vem à tona o da família Maguire³³, que tem parentesco com Gerry Conlon e que também é retratado no filme *Em nome do pai*. Segundo Bruce MacFarlane (2005), os Maguire são presos e acusados de manter em funcionamento uma fábrica de bombas em Londres, sendo que no momento da prisão são encontrados vestígios de nitroglicerina nas mãos dos suspeitos. Os acusados – Annie Maguire, tia de Gerry Conlon, seu marido Patrick Maguire, seus filhos Patrick e Vincent Maguire, Sean Smyth, irmão de Annie Maguire, Patrick O'Neill, amigo da

³² Programa de televisão investigativo. Fonte: <<http://news.bbc.co.uk/panorama/hi/default.stm>>

³³ Maguire é o sobrenome de solteira de Sarah Conlon, esposa de Giuseppe e mãe de Gerry Conlon.

família, e Giuseppe Conlon, pai de Conlon, foram presos em razão de haver desconfiança de que eles auxiliaram no atentado de Guildford (p. 418-419).

Os membros da família Maguire receberam penas diferenciadas – Annie e seu marido Patrick com 14 anos de prisão, seus filhos Patrick e Vincent com quatro e cinco anos, respectivamente, seu irmão Sean Smyth, irmão de Annie Maguire, Patrick O'Neill e Giuseppe Conlon com 12 anos de detenção. O pai de Conlon morreu na prisão em 1980, devido a problemas de saúde.

Importante explicar que, em consonância com Woffinden (1987, p. 5), o pai de Conlon foi indiciado e preso por estar na casa de sua cunhada no momento em que foi efetuada a prisão de sua família (ele tinha vindo de Belfast para visitar o filho na prisão).

Em relação às evidências que levaram a família Maguire à prisão, Coogan (2002, p. 518) explica que em uma reportagem da televisão britânica – *Today Tonight*, da qual participou uma equipe de especialistas no assunto, concluiu-se que as evidências que os condenaram eram frágeis. A acusação foi centrada, única e exclusivamente, no fato de que havia traços de material usados para fabricar bombas nas mãos dos suspeitos. Além do mais, os testes foram realizados por um aprendiz de 17 anos, e os resultados obtidos não poderiam ser contestados uma vez que as amostras foram destruídas durante o processo de realização dos testes. O inventor do teste afirmou que cigarros e produtos de limpeza poderiam fornecer resultados similares aos obtidos durante a perícia dos Maguire.

2. A REPRESENTAÇÃO DE FATOS HISTÓRICOS NO CINEMA

2.1 O CINEMA E A HISTÓRIA

Há mais de um século as produções cinematográficas atraem o interesse de um número incalculável de pessoas em todo o mundo, proporcionando entretenimento e conhecimentos sobre os mais variados assuntos. Nesse contexto, pode-se dizer que o cinema constitui-se como um campo promissor para várias áreas de conhecimento, particularmente para a História.

Vive-se em um mundo em que a imagem faz parte do dia a dia das pessoas, sendo que para a maior parte delas o conhecimento histórico é adquirido através do cinema e/ou televisão, e isso só tende a aumentar no futuro (ROSENSTONE, 1988, p. 1174). Há, no entanto, questionamentos sobre o valor desse conhecimento. Marc Ferro (2010), considerado pioneiro nas discussões sobre a relação entre história e cinema, esclarece que

O problema consiste em se perguntar se o cinema ou televisão modificam, ou não, nossa visão de história, entendendo-se que o objeto da história não é apenas o conhecimento dos fenômenos passados, mas igualmente a análise dos elos que unem o passado ao presente, a busca de continuidades, de rupturas. (p. 181)

Para José D' Assunção Barros (2008), a História é um vasto universo de acontecimentos que afetam os homens ou que são por eles impulsionados, enfatizando que “o cinema apresenta-se certamente como um dos grandes agentes históricos da contemporaneidade” e que “interfere na história, e com ela se entrelaça

inevitavelmente” (p. 49). Para ele o cinema pode ser avaliado como agente da História, como fonte histórica e como representação histórica.

Em relação à questão do seu entendimento do cinema funcionar como agente histórico, Barros (2008) explica que as produções cinematográficas podem e são, muitas vezes, usadas para propagação de ideologias, afirmando que

Ainda que uma determinada produção fílmica seja montada para a expressão de um modo de vida que é o de alguma classe dominante, ou ainda que o filme seja empregado como parte de estratégias políticas específicas – e ainda que os diálogos principais postos em cena atendam ou expressem interesses sociais e políticos específicos – haverá sempre algo que se impõe ou dá-se a perceber através da imagem e que pode revelar inesperadamente os demais modos de vida, ou algo que se há de impor como contra-discurso e entredito que se constrói à sombra dos diálogos que entretencem o discurso principal. (p. 17-18)

Ele constata que “qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu” (p. 20). Para ele “a mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura” (p. 20).

Já quando avalia o cinema como representação histórica, o autor enfatiza que isso não significa dizer que o que está sendo representado seja a História, tal qual como aconteceu. A realização de um filme histórico ou de ambientação histórica constitui-se única e exclusivamente como a representação do fato histórico. Barros destaca que a “obra cinematográfica funciona como meio de representação ou como veículo interpretante de realidades históricas específicas” (p. 10) e insere dentro dessa categoria os filmes épicos e os filmes históricos “que apresentam uma versão

romanceada de eventos ou vidas de personagens históricos” (p. 10). Insere, ainda, os filmes de ambientação histórica, cujo enredo é ficcional, mas é representado num contexto histórico específico.

Alan Rosenthal (1999) explica que a ideia de usar o cinema para reconstruir acontecimentos do passado é tão antiga quanto o cinema. Para ele, os filmes baseados em temas históricos e políticos ajudam a entender o passado e podem influenciar e moldar a opinião pública (p. 229). George MacDonald Fraser (1999), por sua vez, enfatiza que, para o melhor ou para o pior, nada teve mais influência em moldar a visão do passado do que o cinema (p. 13).

Desde que os irmãos Lumière fizeram uma exibição pública de filmes em 1895, é praticamente impossível contabilizar o número de filmes produzidos no mundo cujo fio condutor gira em torno de fatos e/ou de grandes personalidades históricas. A importância desse tema é observada nas grandes produções de Hollywood, em filmes europeus e mesmo nas produções dos países do Terceiro Mundo que com um reduzido orçamento e suporte governamental entendem a importância da História para as novas gerações (ROSENSTONE, 2004, p. 32).

Ferro (2010) explica que desde o momento em que o cinema se tornou arte, passou-se a usá-lo para intervir na História. Ele menciona a Inglaterra e a França para exemplificar sua afirmação. Segundo ele, “na Inglaterra, mostraram essencialmente a rainha, seu império, sua frota; na França preferiram filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas” (p. 15). Percebe-se, assim, que as produções cinematográficas usavam a História como inspiração, mas dela selecionavam o que lhes era favorável.

Em Hollywood, onde estão localizadas as grandes indústrias cinematográficas, a produção de filmes baseados em acontecimentos históricos representa somente um pequeno percentual do total da produção. No entanto, nos últimos anos, alguns desses filmes conseguiram gerar o interesse do público e da mídia internacional em relação a assuntos polêmicos, tais como desobediência civil, preconceito racial, conflitos políticos na Irlanda do Norte, dentre os quais podem-se destacar *Roots* (1977)³⁴, *Gandhi* (1982)³⁵, *Malcom X* (1992)³⁶ e *In the Name of the Father* (1993)³⁷ (ROSENSTONE, 1999, p. xv-xvii).

Rosenstone (2006) analisa a tradição hollywoodiana levando em consideração seis elementos. Segundo ele, a narrativa fílmica de Hollywood

- retrata um passado com começo, meio e fim. A visão desse passado é ampla e progressiva, oferecendo ao público uma mensagem moral – mesmo que seus temas sejam polêmicos, eles são mostrados de forma que se perceba que as coisas estão melhor ou vão melhorar;
- prioriza a história de vida de indivíduos, homens e mulheres, que já são conhecidos por suas ações. A história dos que não são conhecidos é representado em função de terem sido explorados ou oprimidos;
- apresenta a história como uma unidade fechada e acabada;
- personaliza, dramatiza e emociona, além de mostrar triunfo, angústia, alegria, desespero, aventura, sofrimento e heroísmo. As características da

³⁴ Título em português: *Raízes*; Sinopse: Minissérie, baseada na história do escritor norte-americano Alex Haley, que conta a história de uma família afro-americana.

³⁵ Título em português: *Gandhi*; Sinopse: Filme baseado na biografia de Mahatma Gandhi, líder dos conflitos entre Índia e Inglaterra, através da filosofia de protesto não violento.

³⁶ Título em português: *Malcom X*; Sinopse: Filme baseado na vida do controverso e influente líder nacionalista Malcom Little, conhecido como Malcom X.

³⁷ Título em português: *Em nome do pai*; Sinopse: Filme baseado no livro autobiográfico de Gerry Conlon, acusado e condenado pelo atentado terrorista contra um bar em Londres.

linguagem cinematográfica – cor, movimento, música, efeitos sonoros e visuais – são usadas para criar no público a sensação de que está vivenciando os acontecimentos;

- oferece uma ideia do passado – edificações, paisagens, figurinos e artefatos;
- retrata a história como um processo, reunindo elementos que a história escrita normalmente separa. Economia, política, raças, classes sociais e gêneros são apresentados juntos, como parte da vida do indivíduo ou do grupo em questão (p. 47-48).

Fraser (1999) afirma que há uma crença popular que diz que, em se tratando de História, Hollywood está sempre errada. Ele ressalta, no entanto, que embora essa afirmação seja em alguns casos correta, não se pode deixar de enfatizar a extraordinária quantidade de história que foi “realizada e mostrada” através do cinema, bem como o imenso reconhecimento que o público deve a ele por propiciar conhecimento sobre a História da humanidade. Ressalta, ainda, que embora Hollywood tenha produzido filmes de teor histórico considerados verdadeiros absurdos, ainda assim retratou o passado de forma vivida e memorável (p. 13). Ele destaca ainda que a indústria cinematográfica não é uma escola que tem por objetivo ensinar História. Segundo ele, a meta dessa indústria é obter lucros financeiros através do entretenimento. Dessa forma, a história que produz é editada e adaptada para adequar-se às exigências do público, as quais o escritor, diretor e produtor raramente deixam de atender. Para ele, no entanto, esses profissionais não são “menos culpados” do que vários historiadores que, mesmo reconhecidos como

peessoas sérias na área, selecionam, enfatizam, omitem, moldam e dispõem fatos para provar algo que eles acreditam ser verdadeiro (p. 16).

Até o início dos anos 60, os historiadores acreditavam que os conhecimentos existentes a respeito da política, economia, sociedade e cultura eram verdades absolutas. No entanto, esse entendimento muda quando a História tradicional passou a ser questionada por vários movimentos – feminista, filosófico, desconstrucionista e pós-modernista. Nesse contexto, o clima passou a ser propício para que os estudiosos passassem a levar a cultura popular mais a sério e tivessem um olhar mais atento e cuidadoso na relação entre filme e História. A partir daí houve um considerável aumento no número de estudiosos sobre o assunto, que fomentou a criação de revistas especializadas, produção de livros e oferta de eventos na área (ROSENSTONE, 2006, p. 20-21).

Yosega Loshitsky (1999) explica que nas últimas décadas a questão do uso da linguagem cinematográfica para retratar a História tem gerado debates extensivos entre os historiadores. Segundo ela, questiona-se se é correto usar essa mídia para retratar a História, existindo controvérsias em relação às contribuições que essa nova forma de transmitir conteúdo histórico traz para o entendimento da História (p. 366).

Ferro (2010) entende que os diretores cinematográficos conseguem, através de suas produções, interpretar a História da humanidade, de modo que suas obras não devem ser avaliadas como reconstrução ou reconstituição do passado, mas sim como uma contribuição original para compreender o passado e sua relação com o presente afirmando que

O filme ajuda [...] na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contém além da memória conservada por instituições. Desempenhando assim um papel ativo, um contraponto com a história oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização. (p. 11)

Em relação às controvérsias sobre as contribuições do cinema na aquisição de conhecimento histórico, importante salientar que a discussão sobre elas é tão importante quanto seria a das contribuições do texto histórico escrito, o qual também expressa a versão do historiador sobre os acontecimentos.

Rosenstone (2006) afirma que a linguagem cinematográfica representa o que as pessoas fazem, veem e sentem, mas não é real, assim como a História, representada nos livros também não é. Segundo ele, a História que é recontada em livros e posteriormente ensinada nas instituições de ensino é a representação escrita do que alguns consideraram importante relatar sobre o passado. No mesmo viés de pensamento, Ferro (2010) afirma que

Um outro fato se verifica nas histórias da História. O historiador escolheu esse ou aquele conjunto de fontes, adotou esse ou aquele método de acordo com a natureza de sua missão, de sua época, trocando-os como um combatente troca de arma ou de tática quando aquelas que utilizava perdem sua eficácia... (p. 27)

As pessoas são condicionadas a entender História como algo sólido, importante e eterno. No entanto, o texto produzido pelos historiadores segue convenções e práticas que servem para definir o tipo de História que será disponibilizado aos leitores através dos livros. Os escritores que se dedicam a produzir narrativa histórica selecionam fatos que consideram importantes e os

exploram em suas obras (ROSENSTONE, 2004, p. 30). Keith Jenkins e Alun Munslow postulam que os historiadores constroem, reconstroem e desconstroem o passado, sendo que suas escolhas, mesmo que inconscientes, direcionam o significado do seu trabalho (citado em ROSENSTONE, 2006, p. 38).

Os posicionamentos apresentados, tanto em relação à História retratada nos filmes como nos livros, em que fundamentalmente nenhuma delas retrata a História tal qual ela aconteceu, não invalidam, contudo, a similaridade entre as duas linguagens proposta por Rosenstone (2006). Segundo ele, a mídia escrita e a audiovisual são similares em pelo menos dois pontos: elas se referem a fatos reais que aconteceram em um dado momento histórico, e ambas compartilham do elemento ficcional, pois as duas linguagens utilizam-se de convenções inerentes a cada um delas para falar do passado. Assim, os filmes com abordagem histórica apresentam um senso global do passado, carregado de ricas imagens e metáforas visuais, que propicia elementos para pensar historicamente; ou seja, o filme histórico³⁸ não apresenta, necessariamente, verdades literais, mas pode ser analisado como um comentário e um desafio ao discurso histórico tradicional (ROSENSTONE, 2006, p. 1-10).

Assistindo à representação do passado nas telas do cinema ou da televisão é possível, através dos cenários e do figurino, além do enredo, entender um pouco da cultura do período histórico retratado, o que, muitas vezes, é ignorado na representação escrita. No entanto, os filmes não são e nunca serão a História factual, mesmo que consultores especializados no assunto participem do projeto

³⁸ Rosenstone (2006) esclarece que usa o termo *filme histórico* em sua obra para referir-se aos filmes que retratam o passado. No entanto, ele acredita que é necessário criar um outro termo para referir-se a esses filmes (p. 3).

cinematográfico (ROSENSTONE, 2006, p. 37). A obra cinematográfica não é uma janela para o passado, mas a reconstrução de um passado, ou seja, um filme traz indícios do passado dentro das possibilidades e da tradição cinematográfica praticada e, independentemente do grau de comprometimento do diretor com os fatos, ele não pode fazer mais do que delinear eventos do passado. Usam-se evidências para representar a História, mas essas evidências são sempre reduzidas e concentradas, pois dado ao tempo limitado que o caracteriza, o filme nunca produz mais do que uma fração dos dados empíricos de artigos e/ou livros sobre o mesmo assunto (ROSENSTONE, 1999, p. 337).

Para um diretor de filmes é necessário selecionar o passado que se encaixa nas exigências, práticas e tradições da mídia visual. Assim sendo, a representação do passado não envolve só ficção, mas também invenções. O processo de invenção inclui a **condensação** – processo em que vários personagens e/ou situações são integrados em um só; **deslocamento** – processo em que o tempo do acontecimento é modificado; **alteração** – processo em que o personagem e/ou fato adquire características de outra pessoa e/ou acontecimento; **diálogo** – processo que permite compreender os personagens e as situações. O processo de invenção abrange também os filmes baseados em personalidades, uma vez que a representação do personagem em questão sofre interferência da atuação dos atores e das orientações dos diretores (ROSENSTONE, 2006, p. 39).

As **invenções** não representam, como alguns podem pensar, algo negativo, pelo contrário, na maioria das vezes elas são positivas uma vez que sem elas o fato retratado dificilmente manteria o interesse da plateia (ROSENSTONE, 2004, p. 30). A invenção ocorre pelas necessidades peculiares da estrutura dramática em

preencher detalhes específicos das cenas históricas. A dramatização exige invenção de incidentes e personagens, uma vez que eventos históricos raramente ocorrem com a forma, a ordem e a intensidade para prender o interesse do público. Invenções são usadas por várias razões – manter o ritmo da história, manter o índice de emoções elevado, simplificar os eventos complexos em uma estrutura plausível, que possa ser encaixada dentro da restrição relacionada ao tempo de duração dos filmes (ROSENSTONE, 1999, p. 335-336).

É possível constatar que as idéias de Rosenstone constituem-se em considerações valiosas para o entendimento da relação entre a História e o cinema, cujo intuito é acabar com a postura defensiva dos historiadores em relação aos filmes com teor histórico. Percebe-se que ele entende que o cineasta que leva a História para as telas de cinema, independentemente dos erros ou acertos, está participando do processo histórico que envolve a humanidade no momento que o filme está sendo realizado, uma vez que a realização do filme também é um fato histórico para a História e para a História do cinema.

2.2 A HISTÓRIA DA IRLANDA NO CINEMA

A História de conflitos vivenciados pela Irlanda é uma constante no trabalho de vários cineastas irlandeses. O trabalho de alguns, dentre eles Jim Sheridan e Neil Jordan, foram sucessos de bilheteria, indicados a importantes premiações concedidas pela indústria cinematográfica mundial, da qual, em várias ocasiões, receberam a premiação a que estavam concorrendo.

Ainda que o reconhecimento internacional tenha sido positivo para filmes em que a temática irlandesa é o fio condutor da trama, relevante esclarecer que isso ocorreu com filmes produzidos pela indústria cinematográfica americana e não irlandesa. Segundo Erica Noelle Mann (2008), a censura e a dificuldade de obter recursos financeiros para produzir filmes no país restringiram o desenvolvimento da indústria cinematográfica da Irlanda. Ainda que no início do século XX o país tenha produzido filmes que vieram a alcançar certo destaque, havia poucos recursos para investir em grandes produções e divulgá-las no exterior. Em decorrência disso, a maior parte dos seus filmes passaram praticamente despercebidos internacionalmente. Mesmo no início dos anos 90, com o ressurgimento do *Irish Film Board*, os escassos recursos financeiros ainda se constituíam um grande problema a ser superado pelos cineastas irlandeses (p. 6-32).

A dificuldade financeira do país em investir no cinema nacional não impede, contudo, que alguns países invistam em produções cujo enredo principal ou secundário retratem personagens, conflitos sociais, políticos e religiosos ocorridos na Irlanda, particularmente na Irlanda do Norte. Kevin Rockett (1996) afirma que, desde a invenção do cinema, a História da Irlanda e de seu povo vem sendo amplamente explorada nas produções cinematográficas dos países que receberam maior influxo de emigrantes irlandeses, ou seja, a Austrália, a Inglaterra e os Estados Unidos. Segundo ele, já foram produzidos cerca de 2000 filmes relacionados a essa temática, sendo que a Irlanda é responsável por aproximadamente 10% dessa produção e o Estados Unidos por 50% (ROCKETT citado em CROSSON, 1996, p. 2-3).

O reconhecimento internacional de algumas dessas produções, principalmente as produzidas por Hollywood, é atribuído à diáspora irlandesa por vários países, principalmente para os Estados Unidos da América, onde os irlandeses-americanos³⁹ podem celebrar o sucesso de sua história, que contrasta com o humilde recomeço de seus antepassados ao deixarem a Irlanda para tentar a sorte em várias regiões do mundo (MANN, 2008, p.17). Harvey O'Brien (2007, p. 2) acredita que a diáspora irlandesa para os EUA impulsionou a demanda por filmes a respeito do país. Segundo ele, os filmes baseados e ambientados na História da Irlanda reavivam a memória dos emigrantes para os quais a pátria é uma memória distante, mas ainda muito presente.

Embora a História “factual” irlandesa – política, social e cultural, seja tema de várias produções cinematográficas de Hollywood, Mann ressalta que, eventualmente, a especificidade da temática pode provocar a rejeição do público em função da dificuldade de compreender a complexidade da História da Irlanda. Ressalta, ainda, que, por ilustrar eventos da História, o público costuma interpretá-los como sendo verídicos, sem levar em conta que os cineastas, visando atrair o público e os lucros, podem conduzi-los a interpretar a História irlandesa de forma equivocada (2008, p. 70).

Além do mais, o domínio e o controle exercidos pela indústria americana do cinema estabelecem uma interpretação única e estereotipada, normalmente vinculada à atuação do cineasta, que

[...] seleciona, na história, os fatos e os traços que possam alimentar sua demonstração, deixando de lado os outros, sem ter que justificar ou legitimar suas

³⁹ Emigrantes irlandeses que vivem nos E.U.A ou descendem de emigrantes.

escolhas. Assim, ele agrada a si mesmo e àqueles que compartilham de suas crenças, e que constituem seu “público”. Se a causa assim defendida for amplamente compartilhada, os negócios irão bem para o cineasta, e seu desejo de prestígio será satisfeito. Porém não necessariamente a análise histórica, isto é, a inteligibilidade dos fenômenos. (FERRO, 2010, p. 220)

English (2003) exemplifica a questão quando menciona que a representação estereotipada que o cinema dá ao IRA. Ele esclarece que discussões recentes apontam que grande parte dos filmes que retratam essa organização fornece estereótipos às vezes positivos, às vezes negativos. Segundo ele, seus membros são representados ora como psicopatas, ora como heróis e ora como pessoas atormentadas/distantes. Para os que odeiam o IRA, os irlandeses republicanos são apresentados como psicopatas; para os que se identificam com seus ideais, eles são apresentados como heróis; e para os que não querem se envolver, eles são apresentados como pessoas atormentadas/distantes (p. 337-338).

A maior parte dos filmes que recebeu reconhecimento internacional baseia-se em eventos históricos quase sempre voltados para a representação da violência política da Irlanda. Brian McIlroy (2003, p. 48-49) postula que esses filmes retratam acontecimentos de dois períodos – de 1916 a 1923 e de 1968 até os nossos dias. Os filmes *Michael Collins* (1996)⁴⁰ e *The Wind That Shakes the Barley* (2006)⁴¹ são

⁴⁰ O filme retrata a vida de Michael Collins, líder revolucionário, que participou das lutas pela independência da Irlanda no início do século XX (McCAFFREY, 2006).

⁴¹ O filme retrata as lutas para combater a ocupação britânica em território irlandês nos anos 20 e a insatisfação da população com a divisão da Irlanda (McCAFFREY, 2006).

exemplos do primeiro período. *Who Bombed Birmingham?* (1990)⁴², *In the Name of the Father* (1993)⁴³, *Some Mother's Son* (1996)⁴⁴, *Bloody Sunday* (2002)⁴⁵ e *Hunger* (2008)⁴⁶, do segundo.

Os filmes citados misturam ficção com a História, mas mesmo assim, como mencionado anteriormente, não deixam de se constituir em agente histórico, se não da História “factual” da Irlanda, da História do cinema. Vale aqui lembrar o posicionamento de Ferro (2010). Segundo ele os “cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões” (FERRO, 2010, p. 16). Através desse posicionamento, é possível inferir que, como os filmes baseados na História irlandesa que obtiveram sucesso internacional foram transpostos para a linguagem fílmica por cineastas irlandeses, tenha havido por parte deles um interesse de destacar e/ou omitir acontecimentos com o intuito de favorecer a causa irlandesa perante a opinião pública.

Algumas das considerações teóricas descritas acima serão abordadas e exemplificadas no capítulo 4, no qual é realizada a análise da transposição fílmica de um fato histórico ocorrido na Irlanda do Norte e Inglaterra, que foi amplamente divulgado pela mídia internacional, particularmente após o lançamento da obra cinematográfica *Em nome do pai*, baseada no fato em questão.

⁴² O filme retrata as consequências dos atentados terroristas ocorridos em novembro de 1974, em *pubs* localizados em Birmingham (GUDJONSSON, 2003).

⁴³ O filme retrata as consequências dos atentados terroristas ocorridos em outubro de 1974, em *pubs* localizados em Guildford (GUDJONSSON, 2003).

⁴⁴ O filme retrata o drama das mães de prisioneiros republicanos que realizaram greves de fome nas prisões da Irlanda do Norte, no início da década de 80 (COOHILL, 2009).

⁴⁵ O filme retrata o episódio ocorrido em janeiro de 1972, na Irlanda do Norte, em que tropas britânicas atiraram, sem motivo aparente, contra participantes de uma passeata pacífica (McCAFFREY, 2006).

⁴⁶ O filme retrata as greves de fome realizadas em várias prisões da Irlanda do Norte, no final de 1980 e início de 1981, que resultaram na morte de 10 prisioneiros (COOHILL, 2009).

3. A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA E SUA TRANSPOSIÇÃO PARA A LINGUAGEM FÍLMICA

3.1 A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA

Autos, *bio* e *graphe*, palavras gregas que significam, respectivamente, eu, vida e escrita⁴⁷, deram origem ao termo autobiografia, que de maneira genérica pode ser definido como sendo o relato escrito produzido por uma pessoa sobre a sua vida ou sobre parte específica dela.

As primeiras narrativas autobiográficas datam do século IV. Sidonie Smith e Julia Watson (2010) afirmam que a prática da escrita autobiográfica provavelmente é anterior aos gregos e romanos, além das culturas ocidentais. Destacam que as narrativas do eu já existiam em várias culturas indígenas, muito antes do surgimento da escrita (SMITH & WATSON, 2010, p. 103-104). Segundo Linda Anderson (2001) a obra autobiográfica mais antiga é *Confissões* de Santo Agostinho⁴⁸, que influenciou os modelos desse tipo de narrativa no Ocidente por muitos séculos (ANDERSON, 2001, p. 18). No entanto, segundo Peonia Viana Guedes (2008) foi só no século XVII que a autobiografia passa a ser reconhecida como gênero literário, passando nas últimas décadas a despertar o interesse de autores e leitores (p. 25).

⁴⁷ Dicionário Etimológico disponível em <<http://www.etymonline.com>> Acesso em: 03 jan. 2011

⁴⁸ Relato feito por Santo Agostinho aproximadamente 395 a.C. Na obra ele conta a sua história de conversão ao cristianismo (ANDERSON, p. 20).

Em consonância com Smith e Watson (2010), as narrativas autobiográficas vêm se tornando um produto valorizado ao longo dos anos, havendo um grande empenho por parte de editores na procura por temas para suprir essa demanda (SMITH & WATSON, 2010, p. 127). Philippe Lejeune (2008), por sua vez, acredita que o termo vem sofrendo nas últimas décadas a concorrência de expressões mais abrangentes – nos fins dos anos 70 começou-se a falar em relatos de vida e no início dos anos 80 surgem novas expressões, como “escritas do eu” ou “escrita de si” (p. 82).

O interesse do público pelo discurso autobiográfico pode ser justificado pelo apego à ideologia do individualismo, especialmente dos ocidentais. Há por parte das pessoas uma atração pela vida de um indivíduo que supera adversidades. As pessoas tendem a ser inspiradas pelas narrativas de infortúnios e superação, usando-as como modelos para sua sobrevivência e autotransformação. Muitos leitores avaliam o impacto de guerras e conflitos culturais nas sociedades contemporâneas através das informações produzidas por essas obras (SMITH & WATSON, 2010, p. 124).

O interesse gerado pelos textos autobiográficos expande-se, ainda, para a comunidade científica. Nas últimas décadas, vários pesquisadores vêm se dedicando ao estudo das narrativas autobiográficas produzidas por pessoas que relatam a sua história de sofrimento. A área consolidou-se como um campo promissor a partir dos anos 90, quando estudiosos da área de humanas realizam pesquisas sobre as consequências dos traumas sofridos por pessoas que sobreviveram a eles. Além disso, essas narrativas aumentaram o interesse dos editores e leitores, o que eleva a sua produção. Narrativas autobiográficas

relacionadas a traumas e sobrevivência provêm de diferentes experiências – genocídio, abuso, incesto, deficiência e violação de direitos humanos – tornando-se valiosos instrumentos em movimentos políticos e servindo como apoio para as pessoas que compartilham as mesmas experiências (SMITH & WATSON, 2010, p. 218-222).

O gênero autobiográfico pode confundir o leitor que, por muitas vezes, não o distingue da biografia, do romance, ou da história, conforme é explicado por Smith e Watson (2010).

Em relação à biografia, elas afirmam que, embora os dois gêneros literários mantenham algumas características em comum, no relato biográfico um autor escreve sobre a vida de outra pessoa; na autobiografia, o autor da obra acumula ainda o papel de narrador e personagem central dela (p. 5-9).

Lejeune (2008) faz uma distinção entre a biografia e a autobiografia que vale ser mencionada. Segundo ele, esses dois tipos de narrativa mantêm um ponto em comum – o fato de serem textos referenciais –, ou seja, ambos se “propõem a fornecer informações a respeito de uma realidade externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação”. O objetivo desses textos “não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o efeito do real, mas a imagem do real”. No entanto, a verificação em relação à obra autobiográfica é dificultada pelo fato de que o texto é produzido por um “eu”, e o que ele diz só ele pode dizer. A narrativa biográfica, por sua vez, permite que se reúnam informações de várias fontes, permitindo, assim, estabelecer o seu grau de exatidão. (LEJEUNE, 2008, p. 36-37).

No caso do romance, Smith e Watson (2010, p. 9-12) postulam que as confusões são geradas pelo fato de que tanto a autobiografia como o romance caracterizam-se por apresentar enredo, diálogos e local. Todavia, na autobiografia o autor descreve as experiências vivenciadas por ele, mesmo que omite e/ou reinterpreta acontecimentos, e assina a autoria da obra. No romance, por outro lado, o autor usa sua capacidade intelectual para criar e inventar situações, mas, mesmo que a narrativa seja em primeira pessoa, isso não significa que esteja narrando experiências por ele vivenciadas.

Na questão da autobiografia e da história, a confusão ocorre quando o leitor infere que o relato autobiográfico pode ser usado como fonte para a História factual, o que é um equívoco. A autobiografia pode conter informações factuais, mas apresentam, também, a percepção e/ou interpretação pessoal do autor sobre os acontecimentos históricos, não podendo, assim, ser utilizada como a representação pura da realidade dos acontecimentos (SMITH & WATSON, 2010, p. 13-15).

A obra autobiográfica de Gerry Conlon, *Proved Innocent*, texto fonte para a adaptação fílmica *Em nome do pai*, por exemplo, relata fatos que são corroborados pelo texto histórico, no caso os acontecimentos relacionados aos atos terroristas praticados em Guildford. Porém, quando Conlon faz menção a fatos que detalham algo particular de sua vida, em relação à infância ou motivos que o levaram a praticar pequenos furtos, é a sua interpretação que prevalece sobre os fatos.

Historicamente, a autobiografia desperta tanto o interesse quanto a desconfiança do leitor em relação às (in)verdades contidas em obras narradas pelo próprio protagonista, pois mesmo que o conceito de narrativa autobiográfica implique em “verdade”, uma vez que tem por objetivo a produção de um relato sobre uma

experiência vivenciada pelo narrador-protagonista, o conteúdo sofre, inevitavelmente, a interferência de sua própria visão.

Quando alguém decide escrever um texto contando fatos de sua vida na primeira pessoa, assume-se que esses fatos são verdadeiros. Geralmente, essa crença não leva em consideração que o conceito de verdade não é único e absoluto. Um relato sobre acontecimentos compartilhados por duas ou mais pessoas, no mesmo tempo e lugar, será apresentado de forma diferenciada por cada uma delas. Mesmo que cada texto apresente a verdade, será a verdade do autor do texto, que usará palavras para representá-la. Ou seja, em uma primeira instância, não é a verdade, mas a representação dessa verdade.

Tess Cosslett *et all* (2000) destacam que a autobiografia é definida pelo que é lembrado e pelo que é esquecido, que “o direito de estabelecer validade, autenticidade ou verdade nunca é somente do narrador” (citado em GUEDES, 2008, p. 26). Destacam, ainda, que a autobiografia depende de um conjunto de memórias pessoais e coletivas que são parciais, mutáveis e conflitantes (p. 26). Lejeune (2008), por sua vez, postula que a ficção autobiográfica pode ser exata quando o personagem se parece com o autor e inexata quando o personagem difere do autor (LEJEUNE, 2008, p. 23). Para ele

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz. (LEJEUNE, 2008, p. 23)

Verena Alberti (1991), por sua vez, destaca que a pessoa que se propõe a escrever uma autobiografia “tem em mente fixar um sentido em sua vida e dela operar uma síntese”, destacando que isso “envolve omissões, seleção de acontecimentos a serem relatados, e desequilíbrios entre os relatos (uns adquirem maior peso, são narrados mais longamente do que outros)” (p. 12). Dessa forma é possível dizer que a obra autobiográfica é subjetiva uma vez que gira em torno da percepção pessoal do autor sobre os acontecimentos, isto é, os fatos narrados pelo protagonista-narrador podem ser alterados pela sua interpretação pessoal.

Barrett J. Madel (1980) afirma que a autobiografia é um gênero literário derivado da experiência de vida; como tal, ela compartilha a experiência como uma forma de revelar a realidade (MADEL citado em GUEDES, 2006, p. 26). Ana Cristina Cabral Medeiros e Vânia de Vasconcelos Gico (2006) destacam que a escrita autobiográfica constitui-se em oportunidade para desvendar como pensa e sente aquele que escreve e como percebe a sociedade em que vive e viveu (p. 183). Destacam, ainda, que

os estudos, sobre Memória e Sociedade reconhecem que na escrita autobiográfica um importante instrumento de pesquisa sobre os modos de pensar e viver dos indivíduos, dos grupos e das sociedades em diferentes contextos sócio-históricos e culturais, dizia-nos que ali se encontrava uma grande possibilidade de ampliar conhecimentos na área (MEDEIROS & GICO, 2006, p. 170).

Além do mais, a autobiografia serve como suporte para formação de assuntos, culturas e conceitos do ocidente, bem como em projetos de exploração, colonização, imperialismo e, agora, globalização (SMITH & WATSON, 2010, p. 124).

Às definições e considerações acima não se pode deixar de adicionar a proposta de Lejeune (2008), considerado, nos últimos 30 anos, como um dos expoentes das pesquisas realizadas na área. Ele define autobiografia como sendo a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Enfatiza, contudo, que para que ela exista “é preciso que haja relação de identidade entre o autor, narrador e o personagem (p. 14-15), estabelecendo a definição para pacto autobiográfico⁴⁹, que em linhas gerais é o contrato de identidade realizado pelo autor quando ele assina a autoria da obra.

Em um primeiro momento⁵⁰, Lejeune (2008) defende o pacto autobiográfico como sendo o acordo que o autor (narrador-personagem) assume, no momento em que sua identidade é revelada na capa do livro, sobre o teor da sua obra. Segundo Lejeune “a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (LEJEUNE, 2008, p. 33).

Lejeune (2008) atribui os eventuais problemas da obra autobiográfica ao autor desta, afirmando que é

[...] em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma que lhe seja, em última instância,

⁴⁹ Lejeune trata do pacto autobiográfico nos artigos *Le pacte autobiographique*, publicado em 1975, *Le pacte autobiographique (bis)*, publicado em 1986, e *Le pacte autobiographique, vingt-et-cinq ans après*, publicado em 2005, ambos traduzidos em português e publicados em 2008 na obra “O pacto autobiográfico – de Rousseau à Internet”, organizada e traduzida por Jovita Maria Gerhem Noronha. O autor modifica e/ou reformula algumas das idéias propostas em 1975 nos artigos publicados em 1986 e 2005.

⁵⁰ No artigo *Le pacte autobiographique*, publicado em 1975.

atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável. É certo que o leitor não irá verificar e é possível que não lhe saiba quem é aquela pessoa. (LEJEUNE, 2008, p. 23)

No entanto, mesmo sendo pungente em sua teoria, ele ressalta a questão da infração do contrato autobiográfico, quando a escrita é compartilhada com uma ou mais pessoas. Enfatiza que

A divisão de trabalho entre duas pessoas (pelo menos) revela a multiplicidade das instâncias implicadas no trabalho de escrita autobiográfica como em qualquer outra escrita. Longe de imitar a unidade da autobiografia autêntica, ela ressalta o seu caráter indireto e calculado [...] a autobiografia em colaboração questiona a crença em uma unidade que, no gênero autobiográfico, subentende a noção do autor e da pessoa. (LEJEUNE, 2008, p. 118)

Anos mais tarde⁵¹, reconhecendo que o leitor pode adotar modos diferenciados de leitura, Lejeune argumenta que o que tinha imaginado como um contrato único, ou seja, “o compromisso e o sistema de apresentação escolhido pelo autor e o modo de leitura escolhido pelo leitor” (p. 57), necessita de descrições mais detalhadas. Ele explica que a autobiografia pode pertencer ao sistema referencial real e ao sistema literário, destacando que situações de ambiguidade e mal-entendido podem emergir dessa posição instável. Ressalta que pode haver divergência entre a intenção do autor e do leitor em relação à obra. Admite que o mesmo texto pode suscitar

⁵¹ No artigo *Le pacte autobiographique (bis)*, publicado em 1986.

interpretações diferenciadas: “podem existir leituras diferentes do mesmo texto, interpretações diferentes do mesmo ‘contrato’ proposto” (p. 57).

Em 2005⁵², após 30 anos da formulação do conceito do pacto autobiográfico, Lejeune postula que a narrativa autobiográfica é uma proposta que só envolve o autor; ao leitor cabe a decisão de lê-la ou não. Segundo ele

O leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. [...] Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la [...] Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. (LEJEUNE, 2008, p. 73)

Para Lejeune (2008), a narrativa autobiográfica supõe o emprego da primeira pessoa para identificar o narrador-personagem principal (p. 16). Além do mais, pressupõe que o autor, narrador e a pessoa de quem se fala tenham a mesma identidade (p. 24). Ele destaca, ainda, que a primeira pessoa se define pela articulação de dois níveis: referência, em que o “eu” remete àquele que fala, e enunciado, que marca a identidade do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado (p. 19).

Para Smith e Watson (2010), embora a autoria de uma narrativa autobiográfica pertença a um “eu”, que se identifica assinando o seu nome como autor da obra, esse “eu” apresenta diferenças, pois é constituído pelo “eu real”, o “eu narrador”, o “eu narrado” e o “eu ideológico”. O “eu real” é a pessoa cuja existência física pode ser comprovada. O “eu narrador” é responsável pela narração dos fatos em um dado momento histórico. O “eu narrado” é aquele que o leitor tem disponível após a publicação da obra autobiográfica. O “eu ideológico” é aquele composto pelas

⁵² No artigo *Le pacte autobiographique, vingt-et-cinq ans après*.

identidades individuais do ser humano – gênero, religião, cultura, etnia, dentre outras (SMITH E WATSON, 2010, p. 71-78). Aqui vale lembrar a posição de Lejeune, ao afirmar que

Somos sempre vários quando escrevemos, mesmo sozinhos, mesmo nossa própria vida. E não se trata aqui de debates íntimos acerca de um eu dividido, mas da articulação das fases de um trabalho de escrita que pressupõe atitudes diferentes e vincula quem escreve tanto ao campo dos textos já escritos, quanto à demanda que escolheu satisfazer. (2008, p. 118)

No século XX o conceito de autobiografia é desestabilizado uma vez que a definição tradicional do termo passa a levar em conta que os textos autobiográficos são provenientes de “sujeitos posicionados em discursos históricos e sociais específicos” (GUEDES, 2008, p. 26). Julia Swindells (1995) observa que a autobiografia tem o potencial de ser o texto dos oprimidos e culturalmente excluídos, permitindo-lhes o direito de falar por eles mesmos e pelo grupo aos qual pertencem (citado em ANDERSON, p. 103-104). Anderson (2001) argumenta que, quando a autobiografia mostra as experiências características de um grupo particular de pessoas, serve para fortalecer o grupo em questão (p. 104).

Smith e Watson (2010) definem em sua obra 60 tipos de narrativas autobiográficas. Dentre elas, por ser objeto de estudo deste trabalho, merece destaque a definição de *prison narratives*. Esse tipo de narrativa é entendida como a escrita autobiográfica produzida durante ou depois do período de prisão. Nessa produção o autor aproveita para mostrar que sua experiência não é única, que o sistema em que está inserido é desumano e tem como objetivo mantê-lo anônimo e passivo (p. 277).

Cabe ressaltar, ainda, que a escrita autobiográfica resultante de experiência do indivíduo que passa um tempo encarcerado retrata a história de sobrevivência do autor/narrador, o qual em um sistema desumano preserva a identidade, diz não ao poder e resiste com integridade e propósito. O leitor dessa modalidade autobiográfica, quando confrontado com a situação desumana, brutal, de violência física e exploração vivenciada pelo autor/narrador, geralmente demonstra empatia em relação ao seu infortúnio, o que, em algumas ocasiões, faz com que a pessoa em questão conquiste a condição de celebridade (SMITH & WATSON, 2010, p. 133-137).

Barbara Harlow (1986) entende que há dois tipos de prisioneiros – o prisioneiro comum e o prisioneiro político. Para ela, a narrativa autobiográfica produzida por um prisioneiro político emerge da repressão política e social resultante do seu meio. O prisioneiro pertencente a essa categoria é interrogado, encarcerado e, em muitos casos, sofre tortura física. Em decorrência disso, sua narrativa é parte importante do contexto histórico e coletivo. (HARLOW citado em SMITH & WATSON, 2010, p. 277).

O enfoque teórico de Smith e Watson (2010) bem como o de Harlow (1986) sobre a narrativa autográfica produzida por prisioneiros permitem inferir que a obra autobiográfica de Conlon pode ser inserida nessa categoria, uma vez que nela o narrador-protagonista compartilha com os leitores a experiência vivenciada na prisão, na condição de prisioneiro irlandês, acusado de ser membro do IRA e que, supostamente, praticou atos terroristas, resultando na morte de várias pessoas inocentes. Na obra, Conlon enfatiza a violência dos oficiais britânicos durante o seu

interrogatório e menciona, em vários momentos, as condições desumanas das prisões britânicas.

3.2 A AUTOBIOGRAFIA NO CINEMA

A definição do termo autobiografia, detalhado anteriormente, implica a participação de uma pessoa narrando sua vida ou parte dela. Na linguagem escrita, essa definição é compreensível e aceita pelo leitor; no entanto, quando uma obra autobiográfica é transposta e adaptada para a linguagem fílmica, há dúvidas quanto ao seu valor autobiográfico.

Lejeune (2008) explica que a relação entre a autobiografia e o cinema lhe é pouco familiar, uma vez que se dedicou principalmente a realizar estudos sobre a narrativa autobiográfica escrita ou oral (p. 221). Percebe-se incerteza sobre o assunto pelas suas indagações:

Será que o eu é capaz de se expressar no cinema? E um filme pode ser autobiográfico? Por que não? Mas tratar-se-ia exatamente da mesma coisa do que quando se fala, em literatura, de autobiografia? Seria possível deslocar assim o vocabulário genérico de um meio de comunicação para o outro, levando, junto com ele problemáticas e distinções próprias ao escrito? (p. 221)

Existiriam realmente filmes em que o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a sua obra, como faz um escritor que, no fim da vida, usa a linguagem que elaborou em suas obras anteriores, para falar de si mesmo? A autobiografia seria possível no cinema? (p. 225)

Todavia, ao dar sequência às suas ideias, verifica-se que ele passa a acreditar na existência do cinema autobiográfico, principalmente pela alusão a produções recentes. Diz que essas produções estão “a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental”. Ou seja, “o cinema autobiográfico ainda está engatinhando”, mas “é uma aventura que se deve acompanhar com curiosidade” (p. 235-236).

Torna-se relevante destacar a menção de Lejeune (2008) ao posicionamento de Elizabeth W. Bruss⁵³ sobre o assunto, que, embora seja diferente do dele – como o próprio Lejeune esclarece (p. 226) – é pertinente para o presente estudo uma vez que o trabalho de Bruss versa sobre a sua crença de que é impraticável manter as características do texto autobiográfico quando este é transposto para a linguagem fílmica.

Lejeune (2008) explica que Bruss não acredita no cinema autobiográfico e explica a argumentação da referida autora. Em consonância com Lejeune, Bruss (1980) analisa as características da narrativa autobiográfica escrita⁵⁴ e chega à conclusão de que a linguagem cinematográfica seria incapaz de expressar-se da mesma forma. Ele afirma que o entendimento de Bruss é similar ao da maioria do público, ou seja, que “O cinema é, acima de tudo, um lugar de ficção. Ninguém se lembra de ter ido ao cinema ver uma autobiografia *stricto sensu*.” Destaca, ainda, que ela entende que “o cinema se presta melhor à biografia do que à autobiografia” (citado em LEJEUNE, 2008, p. 226).

⁵³ Lejeune (2008) explica que a teórica em questão publicou um ensaio sobre a questão da relação entre autobiografia e cinema. Segundo ele o teor é original, metódico e muito importante, razão pela qual entende ser importante mencioná-la (LEJEUNE, 2008, p. 226).

⁵⁴ Valor de verdade: o enunciado passível de verificação; valor de ato: a enunciação reveladora do sujeito; valor de identidade: fusão da enunciação e do enunciado (citado em LEJEUNE, 2008, p. 226).

Levando-se em conta essas afirmações, é possível inferir que, no entendimento de Bruss (1980), quando o discurso autobiográfico é transposto para a linguagem fílmica, ele perde a sua característica principal, uma vez que não é o “eu” da autobiografia, mas o “eu” dos seus idealizadores que é mostrado no cinema. Seguindo essa linha de pensamento encontra-se no artigo de Linda Haverty Rugg (2001) uma explicação para tal. Segundo ela, a natureza colaborativa que envolve a produção de um filme – atores, maquiadores, figurinistas, roteirista, dentre outros - rompe, inevitavelmente, o conceito da autobiografia escrita, que envolve uma folha de papel em branco, recordações e a visão subjetiva e singular de uma única pessoa sobre a sua própria vida (RUGG, 2001, p. 73). Ao aceitar essa explicação, é possível concluir que o posicionamento de Bruss (1980), anteriormente mencionado, é acertado, uma vez que maioria das narrativas autobiográficas que são transpostas para o cinema acabam por tornarem-se filmes biográficos.

A perspectiva teórica sobre a autobiografia no cinema coloca o filme *Em nome do pai*, baseado em uma obra autobiográfica, na categoria de filme biográfico, uma vez que o “eu” Conlon da autobiografia passa a ser o “eu” dos seus idealizadores/realizadores. Dessa forma, é relevante delinear algumas considerações sobre o assunto.

George F. Custen (1999a) define filme biográfico como aquele que retrata a vida, passada ou presente, de uma pessoa conhecida. Ele explica que esse gênero cinematográfico é produzido desde o início da história do cinema e é, desde então, tal qual a sua forma literária, motivo de controvérsias entre o público e a crítica, em relação à verdade, à exatidão e à interpretação apresentada. Segundo ele, a biografia tornou-se a base dos primeiros produtos culturais, na qual predomina o

impulso humano de registrar para a posteridade particularidades da vida de seus companheiros. Relatos sobre vidas são encontrados em pedras pré-históricas, em retalhos de pergaminhos, nas paredes das cavernas, bem como nos primeiros filmes produzidos (CUSTEN, 1999a, p. 22). Linda Seger (2007), por sua vez, postula que o teor do filme biográfico, por ser baseado em histórias de vida, comove o público. Para ela, esses filmes

[...] nos mostram um caminho a seguir, ou nos colocam em contato com carreiras, relacionamentos e realidades bem diferentes das nossa. Podem também nos ensinar valores ou nos alertar sobre os riscos e as consequências de um determinado comportamento. Os assuntos tratados nas histórias de vida real nos levam às vezes por mundos sombrios, mostrando aspectos cruéis como corrupção, injustiça, manipulação e vitimização, e como muitas vidas podem ser perdidas e desperdiçadas em função de tudo isso. (p. 68)

Numericamente, a produção de filmes biográficos atinge seu auge nos anos 50, sendo que de lá para cá já foram produzidos mais de 300. Esses filmes são importantes, pois criam e mantêm o interesse do público pela História humana. É um gênero em que se propicia a versão de uma vida que os espectadores acabam incorporando como verdadeira (CUSTEN, 1999a, p. 20).

Todavia, segundo Robert A. Rosenstone (2006), quase ninguém tem nada de bom a dizer sobre um filme biográfico, que, normalmente, é visto com desdém pela crítica e pelo público. No entanto, segundo ele, nos últimos 45 anos, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood [*The Academy Awards of Merit*⁵⁵] concedeu 14 premiações, na categoria de melhor filme, para filmes baseados na vida de pessoas que, por algum motivo, tornaram-se conhecidas mundialmente ou

⁵⁵ Mais conhecido como premiações do Oscar®.

num local específico (ROSENSTONE, 2006, p. 89). John Howard Wilson (1995) exemplifica o fato citando os filmes *Patton* (1970)⁵⁶, *Amadeus* (1984)⁵⁷ e *Braveheart* (1996)⁵⁸ (WILSON, 1995, p. 265). A esses filmes, entretanto, não se pode deixar de adicionar *Gandhi* (1983)⁵⁹, *The Last Emperor* (1988)⁶⁰, *Schindler's List* (1994)⁶¹, dentre outros.

Rosenstone (2006) questiona a razão da existência do gênero biográfico. Ele argumenta que, se fosse para obter conhecimento sobre acontecimentos factuais, ele não seria necessário, pois podemos obter tais conhecimentos através dos dados factuais disponíveis em diferentes formatos, não através de um gênero literário milenar. Para ele, as premiações concedidas não são devido à exatidão do teor do filme, mas por sua qualidade dramática (ROSENSTONE, 2006, p. 89-90).

No filme biográfico, os nomes reais dos personagens são mantidos, o que sugere que o mesmo retrata a História de uma vida. Porém o assunto é controverso. Custen (1999a) afirma que, normalmente, o filme biográfico representa o episódio histórico da vida de uma pessoa dentro de uma visão quase monocromática em que prevalece a visão hollywoodiana. Segundo ele, nesse gênero cinematográfico, a produção do filme é focada nos interesses dos produtores, que apresentam ao público uma visão de mundo que reconhece valores específicos e algumas experiências de vidas. Assim, esses filmes criam uma visão da História baseada nos interesses da indústria do cinema, ou seja, figuras históricas tornam-se estrelas após terem o conteúdo de suas vidas selecionado pelos produtores, que o fazem através

⁵⁶ Baseado na vida do general americano George Patton.

⁵⁷ Baseado na vida do músico austríaco Wolfgang Amadeus Mozart.

⁵⁸ Baseado na vida do patriota escocês William Wallace.

⁵⁹ Baseado na vida do pacifista indiano Mahatma Gandhi.

⁶⁰ Baseado na vida do imperador chinês Aisin-Gioro Pu Yi.

⁶¹ Baseado na vida do industrial alemão Oskar Schindler.

de suas experiências pessoais, valores e personalidade (CUSTEN, 1999a, p. 21-22). Ele destaca, ainda, que os filmes biográficos produzidos por Hollywood têm um enorme impacto sobre a concepção do público acerca do mundo e que muitas vezes há uma tentativa intencional por parte de seus produtores de influenciar o público com suas produções (p. 29).

Custen (1999b) explica que, para os produtores desse gênero fílmico, a exatidão não é a preocupação principal. Embora conscientes da importância da História, a maior parte deles estão mais preocupados em construir uma narrativa fílmica que desperte o interesse do público e, conseqüentemente, tenha resultados financeiros positivos, isto é, a historicidade e a exatidão são importantes contanto que elas sejam vendáveis (p. 143-144).

Importante lembrar que os filmes biográficos são a recriação, na linguagem visual, de fatos que o público só teve acesso através de textos escolares ou jornais. Portanto, se a recriação cinematográfica desses fatos apresentar distorções absurdas haverá discussões sobre o assunto, o que pode ser bom para o público e para a indústria cinematográfica responsável pelo lançamento do filme. Para o público, as discussões poderão elucidar os fatos. A indústria cinematográfica, por sua vez, aumentará o faturamento, pois, geralmente, a polêmica gera a curiosidade.

A escolha da pessoa a ter sua vida transposta para as telas do cinema é de responsabilidade do produtor do filme. A ele cabe selecionar a pessoa e as qualidades que justificam essa escolha. O formato do filme, quem será representado e por qual ator ou atriz a pessoa em questão será representada é, como em qualquer filme hollywoodiano, reflexo da visão, objetivo e política do estúdio envolvido na empreitada (CUSTEN, 2000, p. 128-132).

No entanto, a realização de um filme biográfico não é uma tarefa fácil. A vida de uma pessoa é constituída da combinação de várias histórias. Seger (2007) define a questão quando afirma

Todo ser humano traz em si uma combinação de várias histórias. Muitas delas começam e logo terminam; outras demoram a começar e terminar; outras demoram a começar e terminar; já outras se estendem por cerca de sessenta ou setenta anos. Algumas histórias extremamente importantes podem ser também extremamente curtas. Há partes da história de nossa vida que são épicas, enquanto outras são meramente episódicas, havendo ainda outras que constituem estruturas dramáticas de curta duração. Todas, porém, são muito importantes, pois contribuem para dar sentido à nossa vida (SEGER, 2007, p. 71)

Seger ressalta que a especificidade de detalhes dificultam “o processo de criação de uma linha de ação dramática forte e bem estruturada” (2007, p. 72), por isso é mais fácil realizar um filme biográfico baseado em um incidente específico ocorrido na vida da pessoa do que um filme sobre toda a sua trajetória de vida (p. 73).

Em consonância com J. H. Wilson (1997), a maioria das obras cinematográficas baseadas em narrativas biográficas usa uma estrutura básica: a sequência inicial introduz o problema enfrentado pelo biografado no final ou quase no final da parte da sua vida que está sendo retratada no filme; a seguir a narrativa passa a mostrar partes dos acontecimentos que antecedem esse ponto [*flashback*], sendo que a partir daí os acontecimentos obedecem a uma ordem cronológica até a resolução, parcial ou completa, do assunto mostrado no início. A estrutura do filme *Em nome do pai* enquadra-se nesse contexto teórico. O filme inicia-se com o personagem principal narrando, através de uma gravação, os acontecimentos anteriores ao momento em que está se desenrolando a trama.

Em razão de ser baseado em fatos e acontecimentos reais, o filme biográfico é com frequência alvo de críticas. Hayden White (1988) explica que obter verossimilhança em um filme é impossível, como o é em qualquer mídia de representação. Segundo ele, os filmes não apresentam uma ilustração concreta da história, mas tipos de comportamento e explicações que constituem uma categoria de história (citado em ROSENTHAL, 1999a, p. 24). Giselle Bastin (2009), por outro lado, afirma que, quando a vida de uma pessoa é transposta para as telas do cinema, a obra que se origina é alvo de avaliações e críticas aplicadas a qualquer tipo de adaptação fílmica uma vez que o público, inevitavelmente, sente-se traído pela falta de similaridades com a vida da pessoa e/ou com o texto biográfico escrito (p. 35).

Os filmes biográficos não são uma história definitiva de um indivíduo ou tempo; eles são, contudo, a única fonte de informação que muitas pessoas irão obter sobre um determinado assunto histórico. Embora apresentem alegações limitadas para se constituírem como palavra final sobre as pessoas e os assuntos abordados, isso não significa que esses filmes devam ser ignorados como material histórico (CUSTEN, 1999a, p. 24-25). A versão fílmica dos fatos relacionados ao atentado de Guildford e apresentados no filme *Em nome do pai*, por exemplo, não condizem inteiramente com os acontecimentos, conforme foi apontado pela mídia. Isso, entretanto, não invalida a sua importância para a causa irlandesa uma vez que “inverdades” apontadas resultaram na revelação de “verdades”.

4 O TEXTO DE GERRY CONLON NA TELA DE JIM SHERIDAN

4.1 A ADAPTAÇÃO FÍLMICA

O processo de transposição de uma linguagem artística para outra não é uma invenção contemporânea. Linda Hutcheon (2006) postula que há vários séculos poemas, romances, óperas, pinturas, músicas, danças e peças teatrais são adaptadas de uma linguagem para outra. Na atualidade, o fenômeno continua com a vantagem extra da disponibilidade de novos materiais e mídias (p. xi). Ela afirma que nos dias de hoje o fenômeno da adaptação está em todos os lugares – televisão, telas de cinema, musicais, peças de teatro, Internet, romances, gibis, parques temáticos e videogames (p. 2), porém, é possível constatar que na linguagem audiovisual o processo de adaptação desperta maior interesse, tanto dos cineastas como do público, constituindo-se o que Linda Seger (2007) preconiza ser “a força vital da televisão e do cinema” (p. 11).

Desde a instituição das premiações da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood [*The Academy Awards of Merit*], em 1927-28, o percentual dos prêmios concedidos na categoria de melhor filme para obras adaptadas é alto. Seger (2007) demonstra estaticamente o fato, mencionando, ainda, as premiações do Emmy, filmes e minisséries realizados para televisão. Segundo ela

85% dos premiados pelo Oscar na categoria melhor filme são adaptações;
45% de todos os filmes feitos especialmente para a TV são adaptações, e 70% dos ganhadores do Emmy vêm desses filmes;

83% de todas as minisséries são adaptações, e 95% das minisséries vencedoras do Emmy são escolhidas dentre essas adaptações (p. 11).

Seger (2007) explica que a opção pela adaptação deve-se ao fato de que alguns executivos e produtores cinematográficos acreditam que é difícil encontrar bons roteiros originais e que “comercialmente é mais viável trabalhar com um material que já tenha público” (p. 13).

O vocabulário utilizado para caracterizar obras adaptadas é amplo e variado. Julie Sanders (2006) cita versão, variação, interpretação, continuação, transformação, imitação, pastiche, paródia, falsificação, caricatura, transposição, reavaliação, revisão, reescrita, eco⁶² [minha tradução]. Robert Stam (2006), por sua vez, relaciona novos termos para o fenômeno, afirmando que cada palavra “joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação” (STAM, 2006, p. 27). Ele menciona

[...] adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição.⁶³ (p. 27)

Já Hutcheon (2006) entende que adaptação é “repetição sem que para isso haja réplica”. Ela repete essa afirmação em vários momentos (p. 7, p. 149, p. 173 e p. 176). Para ela a adaptação envolve a habilidade de repetir sem copiar, encaixar diferença e similaridade, ser ao mesmo tempo o “eu” e o “outro” (p. 174). Ela acredita que a adaptação almeja a repetição e a mudança.

⁶² Original em inglês: *version, variation, interpretation, continuation, transformation, imitation, pastiche, parody, forgery, travesty, transposition, revaluation, revision, rewriting, echo* (SANDERS, 2006, p. 18).

⁶³ Stam explica que “as palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação (2007, p. 27).

Sua definição de adaptação leva em consideração três perspectivas distintas, que ela sumariza da seguinte maneira: transposição de uma ou mais obras literárias de uma mídia para outra; ato criativo e interpretativo de apropriação/resgate; compromisso intertextual com o texto fonte (HUTCHEON, 2006, p. 8-9).

Independentemente da terminologia empregada para conceitualizar as obras adaptadas, a literatura é apontada como sendo a principal fonte de inspiração para as adaptações realizadas para o cinema. Timothy Corrigan (2009), de um certo modo, resume a questão da relação histórica da presença da literatura no cinema quando afirma que

A história do relacionamento entre filme e literatura é uma história de ambivalência, confrontação e dependência mútua. Desde o final do século XIX até os dias de hoje, esses dois modos de ver e descrever o mundo têm, em diferentes épocas, desprezado um ao outro, redimido um ao outro, aprendido um com o outro, e distorcido a autoproclamada integridade um do outro⁶⁴ [p. 1, minha tradução]

Ele destaca ainda que, no passado, presente ou futuro, o relacionamento entre a literatura e o cinema não é somente sobre o papel individual dessas duas linguagens na sociedade, mas também como cada uma delas muda significados e valores individuais, abrindo possibilidades para amplos debates e questionamentos sobre história, estética e valores humanos (CORRIGAN, 2009, p. 76). Brian McFarlane (1996) enfatiza que a relação entre o romance e o filme é um campo fértil e aberto à exploração, destacando que o que ambos têm em comum tem menos importância do que o que os separa (p. 202).

⁶⁴ Original em inglês: The history of the relationship between film and literature is a history of ambivalence, confrontation, and mutual dependence. From the late nineteenth the world have at different times despised each other, redeemed each other, learned from each other, and distorted each other's self proclaimed integrity (CORRIGAN, 2009, p. 1).

McFarlane (1996) aponta duas razões para a realização de adaptações baseadas em obras literárias: o respeito pelos textos literários e o interesse comercial. Para ele a popularidade e a respeitabilidade obtidas pela mídia escrita influem no reconhecimento do trabalho produzido pela mídia audiovisual (p. 6-7). Porém, o caminho inverso também é possível. Hutcheon (2006) lembra que frequentemente a versão fílmica aumenta as vendas de livros, e os editores aproveitam a oportunidade para lançar novas edições com fotos do filme na capa (p. 90). Nem todas as obras adaptadas obtêm, contudo, o mesmo reconhecimento que o texto fonte. Seger (2007) destaca que “algumas adaptações foram grandes sucessos do cinema, outras foram retumbantes fracassos” (p. 13). Esse entendimento também é defendido por Stam (2006), que afirma que “muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas” (p. 20).

É importante ressaltar que não só a literatura serve como inspiração para a realização de uma adaptação cinematográfica. Stam (2006) explica que muitas vezes a adaptação faz uso de fontes subliterárias ou paraliterárias. Assim, filmes históricos adaptam textos históricos, filmes biográficos adaptam textos sobre figuras históricas famosas, alguns filmes adaptam reportagens jornalísticas, histórias em quadrinhos, músicas, dentre outros (p. 49).

Em relação ao sucesso obtido pela obra adaptada, Seger (2007) acredita ser o resultado de uma boa adaptação (p. 13). Segundo ela,

[...] Só existe um tipo de adaptação impossível: aquela na qual o escritor e o produtor não tenham licença criativa, pois mudanças são absolutamente essenciais para se fazer a transição de uma mídia para outra. [...] se os adaptadores nutrissem um

respeito exagerado por cada palavra ou cada vírgula da literatura que lhes serve de base, não seriam capazes de traduzir o material para a linguagem do cinema. (p. 25)

Seger lembra, ainda, que “muitas adaptações bem sucedidas valeram-se do material original simplesmente como ponto de partida” e explica que, quando uma obra adaptada resulta de obras não ficcionais, “os roteiristas geralmente tiram algumas idéias do livro e criam linhas de ação que possam expressar o tema” (SEGER, 2007, p.25). Dessa forma, a análise de uma obra não deve ser realizada somente em relação à (in) fidelidade ao texto original, a adaptação deve ser analisada levando-se em conta a falta de criatividade e de habilidade em torná-la uma obra autônoma (HUTCHEON, 2006, p. 20).

Para McFarlane (1996), ao selecionar o que será utilizado na obra a ser adaptada, o cineasta pode sentir a necessidade de inserir novas situações. Assim, quando se toma a decisão de alterar drasticamente os elementos chaves do enredo do texto fonte, o resultado pode vir a superar as expectativas iniciais (p. 196). Cabe ressaltar que, no processo de adaptação, personagens são eliminadas, condensadas, adicionadas ou modificadas, bem como algumas situações são priorizadas, eliminadas ou alteradas em detrimento de outras (STAM, 2006, p. 40-44). Em relação ao assunto, Seger (2007) explica que as alterações no texto fonte exigem coragem, porém, enfatiza ela, se não houver mudanças a transposição não acontece. Para ela

A adaptação exige escolha. Isso significa que muito do material que você aprecia deve ser deixado de lado. Acontecimentos poderão ter de receber um novo foco. Personagens que tenham um peso considerável no livro podem precisar receber uma ênfase menor na adaptação. Se uma trama importante não ajuda a dinâmica da história, deve ser excluída. Todas essas alterações podem afetar a repercussão do

original, embora o foco da história principal possa ter sido fortalecido. Pode ser necessário sacrificar determinado tema para que outros temas fiquem mais claros e acessíveis. (p. 26-27)

Vale ressaltar que, no relacionamento entre a literatura e o cinema, a reação do público em relação à obra adaptada é previsível. Quando um filme adaptado é lançado, seja o resultado benéfico ou prejudicial para uma ou para ambas as mídias envolvidas, a comparação entre as duas é inevitável. Há um consenso entre teóricos a respeito da reação negativa do público sobre a questão da (in)fidelidade da transposição de uma obra literária para a linguagem cinematográfica. Segundo Hutcheon (2006), a reação negativa é causada pela frustração da expectativa do público, que espera fidelidade entre o texto fonte e o texto adaptado (p. 4). McFarlane (1996) explica que o leitor cria sua própria imagem mental do que acontece no romance e tem o interesse de comparar essas imagens com as criadas pelos cineastas. Segundo ele, embora o público reclame sobre a violação do texto fonte, existe por parte deste mesmo público um desejo de assistir à representação da texto escrito na linguagem audiovisual (p. 7). Todavia, a imagem criada pelo leitor é diferente da criada pelo cineasta o que acaba gerando, inevitavelmente, a comparação e o descontentamento.

Seeger (2007) analisa a questão explicando que o material a ser adaptado pode ser muito extenso ou muito curto, citando como exemplo o livro de seiscentas páginas e o conto de poucas páginas, cabendo ao adaptador o trabalho de adequá-lo aos parâmetros da linguagem alvo. Dessa forma, tudo deve ser reconceituado e repensado (p. 17-18).

Segundo Stam (2006), a crítica, com frequência, sugere que o cinema “faz um desserviço à literatura”. Segundo ele “termos como infidelidade, traição, deformação, violação, abastardamento, vulgarização e profanação proliferam nos discursos sobre adaptações” (p. 19), no entanto, há inúmeros termos positivos que poderiam ser atribuídos ao resultado de uma adaptação. Ele constata, no entanto, que há uma preferência por lamentar o que foi perdido e ignorar o que foi ganho no processo de adaptação (p. 20). Ressalta que, em vez de usar termos negativos,

[...] poder-se-ia falar em um modelo *Pygmalion*⁶⁵ [...] pelo qual a adaptação traz o romance “à vida”, ou de um modelo “ventriloqual”, onde o filme “empresta voz” aos personagens mudos do romance, ou de modelo “alquímico”, onde a adaptação se transforma em ouro. Ou, bebendo na fonte da tradição religiosa da África Ocidental, poder-se-ia falar em modelo de “possessão”, pelo qual o orixá (espírito) do texto literário desce até o corpo/cavaleiro da adaptação cinematográfica. (STAM, 2006, p. 27).

Sanders (2006), por outro lado, entende que a infidelidade é o mais criativo ato da adaptação (p. 20). Para ela, na transição de um gênero textual para outro, o texto existente é reinterpretado para um novo contexto e/ou há realocação cultural ou temporal do cenário, que pode ou não envolver mudança. Para ela, frequentemente a adaptação oferece um comentário sobre o texto fonte, que é obtido através de um ponto de vista revisado, inserindo-se motivações hipotéticas ou dando voz a personagens silenciosos e marginalizados (p. 18-19). Na mesma linha de pensamento, Hutcheon (2006) considera que a obra adaptada não é reprodução, mas sim interpretação e recriação (p. 84).

⁶⁵ Título de uma das peças de Bernard Shaw.

Ainda que a questão da (in)fidelidade represente uma constante preocupação quando uma obra adaptada é lançada, as razões para adaptar uma obra são muitas e variadas, e poucas envolvem fidelidade (HUTCHEON, 2006, p. xiii). O interesse econômico, o desejo de suplantat trabalhos anteriores, contestar valores estéticos ou políticos do texto fonte e/ou prestar homenagem são citados por Hutcheon como algumas das razões para transpor uma obra literária para as telas do cinema. Seger (2007), por sua vez, acredita que a motivação pode estar atrelada à relevância de um tema ou importância histórica de um personagem (p. 137).

A adaptação passa por um processo de escolhas em que vários fatores são levados em consideração – as convenções de gênero e mídia e os compromissos políticos, históricos e pessoais. A decisão é realizada tanto de forma criativa como interpretativa, num contexto ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. A adaptação pode ser usada para realizar uma crítica social ou cultural. Obviamente o adaptador tem a sua razão pessoal para decidir por uma obra em detrimento de outra, sendo que o seu ponto de vista pessoal, fatores culturais e históricos condicionam a escolha da obra a ser adaptada e a forma de realização (HUTCHEON, 2006, p. 92-108). Para Hutcheon, o apelo da adaptação reside na mistura entre a repetição e a diferença, bem como entre a familiaridade e a inovação (p. 114). Em relação ao assunto, Stam (2006) afirma que

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos.” (p. 27)

O conceito proposto por Stam (2006) parece complementar a posição dos teóricos apresentadas anteriormente, particularmente quando ele se posiciona em relação às adaptações dos romances. Segundo Stam (2006)

No caso das adaptações cinematográficas dos romances, [...], o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme. (p. 50)

Stam (2006) afirma que, em razão de o processo de adaptação envolver o discurso do momento em que é produzida, ela acaba por tornar-se um barômetro das tendências ideológicas do momento em questão. Para ele, a transposição de obras literárias para o cinema desvenda características do período e da cultura em que a obra foi originariamente produzida, bem como do momento em que está sendo adaptada (p. 48). Ele diz:

Muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com ideologia e discursos sociais. Nesse sentido, a questão é se uma adaptação empurra o romance para a “direita”, ao naturalizar e justificar hierarquias sociais

baseadas em classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade, ou para a “esquerda” ao questionar ou nivelar as hierarquias. Há também “desenvolvimentos desiguais” a esse respeito, por exemplo, em adaptações que empurram o romance para a esquerda em algumas questões (como classe) mas para a direita em outras (como gênero e raça). Adaptações cinematográficas freqüentemente “corrigem” ou “melhoram” o texto original, de formas muito diferentes e até contraditórias. (p. 44)

Dudley Andrew (2009) argumenta que a adaptação é uma forma peculiar de discurso, que deve ser usada para entender o mundo de onde ela se origina e o caminho que ela indica. Ele enfatiza que filmes devem ser estudados como um ato de discurso, em que é necessário haver uma sensibilidade em relação a esse discurso e às forças que o motivaram. Para ele, embora a adaptação seja uma constante na história do cinema, a sua função no momento em que é produzida não o é. Ele postula que as escolhas para se realizar uma adaptação sugerem muita coisa sobre o entendimento da indústria cinematográfica sobre seu papel e aspirações num dado momento (p. 269-271). O entendimento de Andrew corrobora o de McFarlane, que postula que a obra adaptada não é meramente uma adaptação, é também um produto do seu tempo, e esse fato irá marcar o tipo de adaptação realizada (p. 200).

Qualquer que seja a razão para se realizar uma adaptação, o processo é um ato de apropriação ou resgate, que envolve um processo de interpretação e de criação de algo novo (HUTCHEON, 2006, p. 20). A adaptação significa mais do que simplesmente imitar algo uma vez que ela “cria uma nova situação áudio-visual-verbal”, moldando novos mundos, não simplesmente retratando ou traindo mundos antigos (STAM, 2006, p. 26).

Em suma, entende-se que os conceitos, os posicionamentos e a terminologia que envolvem o processo de adaptação fílmica apresentados acima complementam-

se. Nota-se também o consenso desses teóricos quanto ao fato de que a adaptação exige mudança. Não há como realizá-la sem que isso ocorra.

O filme *Em nome do pai*, inspirado em uma obra autobiográfica, não foge a esse padrão. A recriação cinematográfica mostra os principais acontecimentos – os que constam em registros históricos e/ou os que são relatados por Conlon na sua autobiografia. No entanto, também há mudanças, omissões e ficção, inerentes ao processo da transposição fílmica inspirada em obras literárias.

Assim, é possível inferir que a afirmação de Seger (2007) – “a adaptação é um novo original, onde o adaptador busca o equilíbrio entre preservar o espírito do original e criar uma nova forma” (p. 26) – capta o foco central da definição do processo em questão.

4.2 REPRESENTAÇÕES DA HISTÓRIA IRLANDESA NO FILME *EM NOME DO PAI*

Os filmes baseados em fatos históricos criam ricas imagens, sequências e metáforas visuais que ajudam o espectador a ver e pensar sobre o que aconteceu. As “verdades” neles contidas, contudo, são metafóricas e simbólicas, não literais (ROSENSTONE, 2006, p. 164). Esse entendimento permite inferir que os filmes constituem fonte inesgotável para análises e reflexões. Assim, nesta parte do trabalho, pretende-se apresentar possibilidades de leitura para algumas sequências do filme *Em nome do pai* em relação à História irlandesa. Essa leitura faz uso de conceitos teóricos relacionados à narrativa autobiográfica e à adaptação fílmica em relação ao texto histórico da Irlanda.

Em nome do pai leva para as telas do cinema a história de Gerry Conlon que em 1974 foi preso e acusado por ter praticados atos terroristas em Guildford, na Inglaterra. Na prisão, após ter sido torturado e ameaçado, confessa a participação no caso, pelo qual é condenado à prisão perpétua juntamente com três amigos. Giuseppe, pai de Gerry, e membros de sua família também são acusados e condenados, recebendo penas diferenciadas. Giuseppe morre na prisão, por problemas de saúde, em 1980. Gerry e seus amigos obtêm a liberdade em 1989, com o surgimento de novas evidências sobre o caso.

A transposição fílmica desses fatos para as telas do cinema foi dirigida e produzida pelo consagrado diretor Jim Sheridan, que também escreveu o roteiro, em parceria com Terry George. Tanto Sheridan⁶⁶ como George⁶⁷ são irlandeses, de Dublin e Belfast, respectivamente, o que torna possível inferir que, por terem morado na Irlanda durante o período das ações mais radicais do IRA, vivenciaram e/ou testemunharam algumas delas. Dessa forma, ambos têm condições de retratar os fatos com maior precisão. Além do mais, o próprio George, em uma entrevista concedida a Robert Brent Toplin (1999), afirma que, na condição de cineasta, é impossível manter uma postura neutra. Segundo ele, o idealizador de um filme tem um forte entendimento sobre algo e tenta ao máximo retratar isso em sua obra. Afirma, ainda, que tanto ele quanto Sheridan são irlandeses e não há como manter-

⁶⁶ Sheridan inicia sua carreira artística como diretor teatral na Irlanda. Em 1981, muda-se com a família para os Estados Unidos e, em 1989, lança seu primeiro longa metragem – *Meu pé esquerdo* [My Left Foot], que recebe a indicação para cinco categorias do Oscar de 1990 – melhor filme, melhor diretor, melhor ator, melhor atriz coadjuvante e melhor roteiro adaptado, recebendo duas estatuetas – melhor ator e melhor atriz coadjuvante (BARTON, 2002, p. xiii).

⁶⁷ George foi ativista político na Irlanda, passou três anos na prisão e, após a morte do seu mentor político, imigra, ilegalmente, para os Estados Unidos (BARTON, 2002, p. 1-14).

se neutro em relação às coisas que aconteciam na Irlanda do Norte sendo irlandês (GEORGE, 1999)⁶⁸.

O filme é o terceiro dirigido por Sheridan e o primeiro a ser financiado por um estúdio de Hollywood – Universal Pictures. Ruth Barton (2002) explica que o filme em questão marca o início da trilogia de filmes baseados em temas da Irlanda do Norte, realizados através da parceria de Sheridan e George⁶⁹. Ela explica, ainda, que essa trilogia teve um forte impacto na opinião pública sobre a questão irlandesa. Segundo ela, até então era difícil discutir temas relacionados aos problemas políticos da Irlanda na linguagem fílmica. A divulgação de matérias e entrevistas sobre as organizações paramilitares eram censuradas. Os cineastas relutavam em mostrar a política da Irlanda do Norte uma vez que acreditavam que ela não despertaria o interesse do público e, conseqüentemente, não traria retorno financeiro (BARTON, 2002, p. 64-66). O próprio Sheridan, em uma entrevista concedida a Barton (2002), afirma que todos acreditavam que o IRA não podia estar na TV, que não se podia fazer nada a respeito. Assim, quando o filme foi lançado, parecia ser algo “de outro mundo” (SHERIDAN citado em BARTON, 2002, p. 146).

O lançamento do filme foi um sucesso, superando as expectativas de público. Na Irlanda foi considerado um evento nacional, e, nos Estados Unidos, onde há um grande número de imigrantes irlandeses, a recepção foi favorável e entusiástica. No Reino Unido, contudo, gerou críticas acirradas sobre as inverdades apresentadas. Levantaram-se questionamentos quanto à veracidade do filme, apontando-se omissões e invenções em relação aos acontecimentos reais e ao que foi

⁶⁸ Disponível em: <<http://www.historians.org/perspectives/issues/1999/9904/index.cfm>> Acesso em: 04 abr. 2011.

⁶⁹ A trilogia em questão é composta pelos seguintes filmes – *In the Name of the Father* (1993), *Some Mother's Son* (1996), e *The Boxer* (1997).

apresentado na tela (BARTON, 2002, p. 74). Richard Grenier (1999) destaca que o filme foi recebido com frieza pela imprensa britânica, que se posicionou dizendo que o mesmo é baseado em mentiras. Segundo ele, houve, inclusive, quem dissesse que o filme retrata tantas mentiras que o erro judicial, largamente defendido, torna-se questionável (p. 321). Barton (2002), por sua vez, acredita que o filme não foi bem recebido na Inglaterra por ter mostrado que os ingleses eram capazes de praticar atos tão repreensíveis quanto os que eram praticados pelos grupos paramilitares (p. 74).

As críticas, no entanto, não desmerecem a qualidade cinematográfica do filme, que, conforme foi mencionado anteriormente, recebe premiações na Itália, Alemanha e é indicado para sete premiações da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood (Oscar) de 1993.

As premiações, possivelmente, resultaram da adequação do filme aos padrões da indústria cinematográfica americana. Em consonância com Michael Brunton (1994), Hollywood exige que os filmes tenham heróis, vilões e um enredo inteligível. O próprio Sheridan constata essa necessidade quando diz “Eu compreendi que para fazer um filme ambientado na Irlanda ou na Inglaterra e fazê-lo ser aceito na América ou no mundo, você tem que ter um tema ou uma subestrutura que seja atrativa em um nível profundo” [minha tradução]⁷⁰. Na visão de Sheridan, o filme não teve nenhum significado especial para o público americano. Para ele, nos EUA o interesse foi gerado apenas pela história de relacionamento entre pai e filho.

⁷⁰ [...] I realised that making a film set in Ireland or England and trying to make it work in America or the rest of the world, you had to have a theme or a sub-structure that would appeal on a deeper level (SHERIDAN em BARTON, 2002, p. 144).

No seu entender, ninguém tem um interesse real em uma história de injustiça (SHERIDAN citado em BARTON, p. 71).

Comumente, Hollywood representa o indivíduo como alguém que luta contra o sistema. Características pessoais e psicológicas do indivíduo não são necessariamente condicionadas por aspectos sociais ou históricos (BARTON, 2002, p. 73). Martin McLoone (1994) explica que, a fim de satisfazer as normas cinematográficas de Hollywood, a obra cinematográfica tem que deixar de lado a política. Assim, o relacionamento entre pai e filho domina a narrativa, negligenciando a política e a História, que são deixadas em segundo plano (McLOONE, 1994, citado em BARTON, 2002, p. 71).

O filme, objeto deste trabalho, é baseado na narrativa autobiográfica de Gerald Patrick Conlon, mais conhecido como Gerry Conlon. A obra teve sua primeira edição publicada em 1989, com o título *Proved Innocent*. Em 1993, a obra foi reeditada com o título *In the Name of the Father*. Cabe ressaltar que, no entendimento de McFarlane (1996), não é incomum que a versão fílmica resulte em uma nova edição do livro, em que a capa é uma foto de uma cena do filme (p. 171). Curiosamente, a capa da nova edição do livro exhibe uma foto do filme, em que o nome anterior também é alterado. Possivelmente, a alteração do nome deve-se ao sucesso do filme. Além do mais, o título anterior infere a inocência dos acusados, no entanto, a decisão final do juiz é a de anular o julgamento (GUDJONSSON & MACKETH, 2003, p. 448). Nesse momento não é admitida a inocência dos implicados, como sugere o nome do livro, em sua primeira edição.

A narrativa textual abrange aproximadamente 35 anos da vida de Conlon. Inicia-se com o prólogo e é dividida em 30 capítulos⁷¹. No prólogo, Gerry narra sua expectativa e dos três amigos à espera do resultado da apelação judicial realizada em função de novas evidências no caso relacionado aos atentados à bomba ocorridos em Guildford. Ao proclamar-se a sentença “anulado”, ele comemora com sua família. Ele quer deixar o local, mas tem que seguir o protocolo. Ao ser solicitado a permanecer na cela em razão do tumulto da multidão que o espera do lado de fora, ele revolta-se e diz que irá sair pela porta da frente, que é um homem livre. Ele deixa o tribunal com as duas irmãs, e a multidão festeja. Ele fala com a imprensa, dizendo

Eu passei 15 anos na prisão por um crime que eu não cometi, por uma coisa sobre a qual eu não sei nada. Eu vi meu pai morrer na prisão por uma coisa que ele não fez. Ele é inocente, a família Maguire é inocente, os seis de Birmingham são inocentes. Espero que eles sejam os próximos a serem libertados.⁷² [minha tradução]

⁷¹ Prólogo; Cap. 1 – Primeiras memórias; Cap. 2 – Tornando-se adulto; Cap. 3 – Nós e eles; Cap. 4 – Tempo de guerra; Cap. 5 – Partindo para Inglaterra; Cap. 6 – Southampton; Cap. 7 – Trabalhando em Londres; Cap. 8 – Preso em Belfast; Cap. 9 – Acusado de atentado à bomba; Cap. 10 – O interrogatório em Surrey; Cap. 11 – Declarações e respostas; Cap. 12 – Acusado de assassinato; Cap. 13 – Na prisão, esperando pelo julgamento; Cap. 14 – Meu pai atrás das grades; Cap. 15 – Transferido para Brixton; Cap. 16 – Fim do julgamento; Cap. 17 – O que deu errado; Cap. 18 – Wandsworth (prisão); Cap. 19 – Mais perguntas; Cap. 20 – Wakefield (prisão); Cap. 21 – Apelação; Cap. 22 – Strangeways (prisão); Cap. 23 – Wormwood Scrubs (prisão); Cap. 24 – Meu pai morre; Cap. 25 – Parkhurst e Long Lartin (prisões); Cap. 26 – Aparecendo na mídia; Cap. 27 – Novas evidências; Cap. 28 – A última prisão; Cap. 29 – Veredito anulado; Cap. 30 – Renascimento! [minha tradução para: Prologue; Cap. 1 – First Memories; Cap. 2 – Growing Up; Cap. 3 – Us and Them; Cap. 4 – State of War; Cap. 5 – Getting Away to England; Cap. 6 – Southampton; Cap. 7 – Working in London; Cap. 8 – Arrested in Belfast; Cap. 9 – Accused of Bombing; Cap. 10 – The Interrogation in Surrey; Cap. 11 – Statements and Answers; Cap. 12 – Charged with Murder; Cap. 13 – In Prison on Remand; Cap. 14 – My Father behind Bars; Cap. 15 – Transferred to Brixton; Cap. 16 – Trial Over; Cap. 17 – What Went Wrong; Cap. 18 – Wandsworth; Cap. 19 – More Questions; Cap. 20 – Wakefield; Cap. 21 – Appeal; Cap. 22 – Strangeways; Cap. 23 – Wormwood Scrubs; Cap. 24 – My Father Dies; Cap. 25 – Parkhurst and Long Lartin; Cap. 26 – Enter de Media; Cap. 27 – Evidence; Cap. 28 – The Last Prison; Cap. 29 – Verdict Quashed; Cap. 30 – Reborn!].

⁷² Original em inglês: I've spent fifteen years in prison for something I haven't done, for something I knew nothing about. I watched my father die in prison for something he didn't do. He's innocent, the Maguires are innocent, the Birmingham Six are innocent. Let's hope they're next (CONLON, p. 4, 1993).

Do capítulo primeiro ao vigésimo nono, Conlon narra fatos relacionados aos acontecimentos anteriores à acusação do atentado a Guildford e os ocorridos posteriormente, durante o tempo que passou em diversas prisões da Inglaterra. Nos capítulos 29 e 30 são relatados os acontecimentos posteriores à sua libertação, sendo que o capítulo 29 dá continuidade ao prólogo.

Não foram encontrados dados em relação à recepção da obra literária. No entanto, o fato de ter sido lançada uma segunda edição indica que obteve uma boa aceitação. McFarlane (1996) postula que, quando uma obra literária é considerada um clássico, a versão fílmica, inevitavelmente, irá atrair a atenção do público (p. 202). Ainda que a obra em questão esteja longe de ser considerada um clássico, os fatos nela abordados eram de conhecimento público, estavam na mídia. Assim, possivelmente, o drama pessoal de Conlon despertou o interesse dos leitores uma vez que, conforme detalhado anteriormente, há por parte das pessoas uma atração por histórias de indivíduos que superam adversidades (SMITH & WATSON, 2010, p. 124).

Torna-se pertinente explicar que o presente estudo não pretende comparar linguagem literária e fílmica, detalhando as diferenças entre o relato autobiográfico e o filme de Sheridan. Entretanto, cabe esclarecer que a narrativa de Conlon apresenta a sua interpretação pessoal dos acontecimentos, que constitui, inclusive, uma forma de denunciar as injustiças sofridas e a situação desumana dos prisioneiros irlandeses nas prisões britânicas, que levaram a uma greve de fome, em 1981, como forma de protesto, e que resultou na morte de aproximadamente 10 prisioneiros (ENGLISH, 2003, p. 187-212).

A interpretação produzida por Conlon não espelha necessariamente a verdade dos fatos, uma vez que a percepção do protagonista-narrador pode alterar,

omitir e/ou selecionar informações, não podendo assim ser entendida como verdade absoluta (ALBERTI, 1991; SMITH & WATSON, 2010). Pode, todavia, por ter sido produto de experiência resultante de repressão política, ser parte importante do contexto histórico e coletivo (HARLOW citada em SMITH & WATSON, 2010, p. 277).

A obra de Conlon (1994) corrobora as incongruências entre os fatos divulgados e os mostrados na versão fílmica. Kate Domaille (2001) sumariza as principais modificações, particularmente as que foram o alvo dos posicionamentos desfavoráveis ao filme. Segundo ela

- o álibi de Gerry poderia ter sido fornecido por Charlie Burke, um amigo que ele conheceu na Inglaterra, no período que morou e trabalhou lá – no filme Charles Burke é um senhor irlandês, que Gerry e Paul conheceram em um parque;
- os quatro acusados pelos atentados a Guildford e à família Maguire, incluindo Giuseppe Conlon, tiveram julgamentos separados – no filme todos os envolvidos foram sentenciados no mesmo julgamento;
- Gerry, pelo seu comportamento, foi transferido para várias prisões, sendo que o contato que teve com o pai na prisão foi limitado, uma vez que não permaneceram por um longo tempo na mesma prisão – no filme Gerry e o pai ocuparam a mesma cela durante todo o filme, sendo retratada uma relação de afeto e conflitos entre ambos;
- embora a advogada Gareth Pierce tenha encontrado evidências que contribuíram para que a pena dos quatro de Guildford tenha sido anulada, ela não chegou a conhecer o pai de Gerry – no filme a

advogada não só conhece o pai de Gerry, como é por intermédio dele que ela se interessa pelo caso (DOMAILLE, 2001, p. 67).

A narrativa fílmica recria os principais fatos divulgados⁷³ – instituição do Ato de Prevenção ao Terrorismo, atentados terroristas a Guildford, prisão e condenação dos quatro acusados de terem praticado os atentados, da família Maguire e do pai de Gerry, morte de Giuseppe na prisão, anulação da sentença imposta aos quatro acusados, após cumprimento de 15 anos da pena.

Além dos fatos divulgados, a narrativa fílmica (re)cria algumas experiências vivenciadas por Conlon, relatadas por ele em sua autobiografia: o roubo de dinheiro da casa de uma prostituta, a explicação da origem do nome do pai, o fato de ter praticado pequenos roubos na Irlanda, o fervor religioso do país, a falta de oportunidades de trabalhos na Irlanda, o problema de saúde do pai, a atitude dos oficiais britânicos em relação à população irlandesa, a decisão de mudar-se para a Inglaterra, o retorno a Belfast, o envolvimento com drogas, a violência a ele infringida pelos oficiais britânicos durante o interrogatório com o intuito de que confessasse a participação nos atentados de Guildford, a ameaça durante o interrogatório ao bem-estar de sua família, o comportamento despreocupado dos quatro acusados durante o primeiro julgamento, a declaração do juiz de que se existisse a pena de morte por traição ele não hesitaria em aplicá-la ao caso, a convivência na prisão com os responsáveis pelo atentado a Guildford, a rebelião dos presos, transtornos psicológicos, a consequência da injustiça e o preconceito em

⁷³ A mídia nacional e a internacional mantêm, em seus sites, registros sobre os principais atentados terroristas ocorridos na Irlanda e Inglaterra sob o comando do IRA. *Folha Online*, *BBC Online*, *Guardian*, *YouTube*, dentre outros veículos de comunicação, apresenta relatos, escritos e em vídeo, sobre o assunto, bem como sobre o momento sociopolítico vivenciado por esses países no período compreendido entre as décadas de 70 a 90, constituindo-se como fonte de consulta histórica para esta pesquisa.

relação aos prisioneiros irlandeses nas prisões inglesas e a decisão de sair do tribunal pela porta da frente.

Em relação ao processo de transposição fílmica, vale lembrar que as alterações realizadas – ficção, alteração e invenção são elementos inerentes do processo. Estudos realizados sobre o assunto (HUTCHEON, 2006; McFARLANE, 1996; SANDERS, 2006; SEGER, 2007; STAM, 2006) enfatizam que o sucesso de uma adaptação é obtido através da ousadia dos idealizadores do filme em (re)criar. Ao fazer isso, o resultado é, inevitavelmente, parcial, pessoal, conjuntural e com interesses específicos (STAM, 2006, p. 27).

Como a média de duração dos longa-metragens contemporâneos é de 90 minutos (DOMAILLE, p. 27, 2001), os seus realizadores são obrigados a fazer escolhas, que, em consonância com Hutcheon (2006, p. 95), são realizadas levando-se em conta o ponto de vista pessoal do adaptador, fatores culturais e históricos. Isso ocorre em *Em nome do pai*, que conta a história de quinze anos da vida de uma pessoa em 133 minutos, de modo que foi necessário eliminar, condensar, adicionar e/ou alterar situações, temas e personagens.

Os filmes contam histórias que, na maioria das vezes, possuem uma estrutura dramática bem definida – começo, meio e fim. A vida real, no entanto, é constituída de várias histórias que acontecem simultaneamente, o que dificulta o processo de adaptação. Dessa forma, geralmente, o cineasta vê-se obrigado a optar pelos fatos relevantes da vida da pessoa que está sendo transposta para a linguagem fílmica, os que possam viabilizar uma linha de ação dramática forte e bem estruturada (SEGER, 2007, p. 67-85). Além disso, na narrativa fílmica baseada em uma obra

não ficcional, é comum que o cineasta retire algumas ideias da obra fonte, e a partir daí crie linhas de ação que expressem o tema (SEGER, 2007, p. 25)

Além do mais, a adaptação tem a ver com ideologias e discursos sociais podendo tornar-se, conforme é explicado por STAM (2006, p. 48), um barômetro das tendências ideológicas do momento. O filme não espelha a sociedade mas responde a ela, mesmo que inconscientemente, reflete e reformula idéias que circulam dentro de um contexto maior (BARTON, 2002, p. 12).

Na perspectiva do contexto teórico e cinematográfico, entende-se que as alterações realizadas sobre os fatos foram necessárias e indispensáveis para realizar uma versão fílmica que despertasse o interesse do público e fosse comercialmente viável. Todavia, tendo em vista a nacionalidade dos principais idealizadores do filme e o fato de ser lançado durante o período em que a Inglaterra e a Irlanda do Norte estavam em negociações pela paz, quando recebia apoio da população e da comunidade internacional, é possível inferir, embora o tema do filme priorize a relação familiar e a injustiça cometida pelo poder judicial britânico, que questões históricas e políticas são apresentadas simbolicamente através da reincidência de circunstâncias que permeiam a relação entre Giuseppe e o seu filho, Gerry, bem como através de técnicas cinematográficas.

Esse entendimento origina-se no pressuposto de Seger (2007, p. 178-179), que explica que “As imagens trazem em si certos significados”, sendo que as que são mostradas “são justamente as que ajudam a transmitir uma idéia”. Para ela, as imagens são geralmente construídas com a repetição de alguns elementos e tornam-se importantes para a comunicação do tema.

Antes de iniciar as considerações sobre a narrativa fílmica, cabe explicar que o desenrolar da trama não segue uma estrutura linear e frequentemente usa o *flashback* para representar os fatos que são narrados em *voice over*. A narração, em alguns momentos, é simultânea ao aparecimento da personagem Gareth Pierce, e em outros ocorre enquanto os acontecimentos estão sendo representados.

Antes do início do filme propriamente dito, o prólogo representa a explosão que ocorreu no bar londrino, Horse and Grom, em 1974. A cena mostra a alegria de dois casais, brincando, caminhando em direção a o bar, no qual entram em clima de felicidade. No interior do bar cumprimentam amigos. De repente há uma explosão. Uma bolsa é lançada – pertencente, possivelmente, a uma das vítimas. A imagem escurece (*fade out*). Os créditos do filme são apresentados, inclusive a data do que acaba de ocorrer – 05 de outubro de 1974, ao som da música *In the Name of the Father*, de Bono, Gavin Friday e Maurice Seezer. O ritmo da música é típico da Irlanda, e a letra evoca o pai, pessoas, entidades e desejos⁷⁴.

Na sequência, aparece a personagem Gareth, que dirige enquanto ouve a gravação de uma fita cassete⁷⁵, na qual a voz de Gerry Conlon narra sua história⁷⁶. A partir desse ponto, há uma alternância de imagens – a de Pierce dirigindo enquanto escuta a gravação de Conlon com a da representação dos acontecimentos

⁷⁴ Original em inglês: [...] In the name of whiskey [...]/In the name of reason/In the name of hope/In the name of religion/In the name of dope/In the name of freedom/[...] In the name of United and the BBC/ In the name of Georgie Best and LSD/In the name of a father/[...] In the name of justice/In the name of fun/In the name of the father/In the name of the son. Versão em português: [...] Em nome do whiskey [...] /Em nome da razão/Em nome da esperança/Em nome da religião/Em nome da droga/Em nome da liberdade/[...] Em nome do reino e da BBC/Em nome de Georgie Best e LSD/Em nome do pai/[...] Em nome da justiça/Em nome da diversão/Em nome do pai/Em nome do filho [minha tradução].

⁷⁵ Quando Gerry aceita Gareth Pierce como sua advogada, ela pede para ele escrever tudo que ele lembrar sobre os acontecimentos pelo qual ele foi acusado. Porém, ele tem dificuldades em expressar por escrito tudo o que lhe aconteceu. Por essa razão o pai presenteia-o com um gravador. Não fica claro no filme quais foram os meios usados pelo pai de Gerry para conseguir o gravador.

⁷⁶ Após a explosão, retratada no prólogo, os eventos do tempo presente são interligados pelas explicações da voz de Gerry, em *voice over*.

relatados na gravação. A voz de Gerry explica acontecimentos anteriores e posteriores à sua prisão. Sequencialmente, há alternâncias entre as imagens das representações narradas por Gerry com as imagens relacionadas à representação de vários acontecimentos – a organização dos atentados à Guildford e a sua efetivação, a conduta dos policiais nos bastidores do interrogatório de Gerry, a confissão do responsável pelos atentados à Guildford, a conduta dos oficiais em relação a essa confissão e as providências da advogada para obter a liberdade de Gerry.

O início do filme não permite identificar o tempo das sequências em que Gareth aparece dirigindo, o que só ocorre na cena em que ela pede a liberdade condicional de Giuseppe Conlon, pai de Gerry. Essa inferência é possível em função de que o cabelo, as roupas e os adornos que ela usa são os mesmos apresentados em todas as cenas em que ela aparece dirigindo. Além disso, na última sequência, ela estaciona, sai do carro e dirige-se a um prédio. Assim, evidencia-se que ela tomou conhecimento do detalhamento dos acontecimentos durante o trajeto até o local onde intercede, na condição de advogada, pela liberdade de Giuseppe, um pouco antes de ele falecer.

A alternância de imagens, particularmente entre a imagem de Pierce e a representação dos acontecimentos é uma constante. No início essa alternância é marcada pela escuridão de um túnel através do qual Pierce dirige e ouve a narração de Conlon sobre os acontecimentos que marcaram a vida dele. A escuridão inicial sugere que, até aquele momento, ela ignorava os detalhes dos acontecimentos. A cena que segue mostra a representação do início do relato de Conlon, que ocorre à

luz do dia, o que indica que a partir daquele momento a narração de Gerry propiciará uma elucidação sobre o caso.

Nas cenas seguintes, a alternância entre a imagem de Gareth e a representação dos fatos dá-se nos momentos que ela dirige pelas ruas de Londres e pela representação de experiências vivenciadas por Gerry no período em que esteve preso.

Desde o início, algumas cenas são mostradas através da técnica de filmagem *iris*, muito usada na época do cinema mudo. Essa técnica consiste em expandir ou diminuir a imagem dentro de um círculo. A parte externa do círculo é escurecida de modo que apenas parte da imagem pode ser vista pelo público. Há duas possibilidades para o seu uso: para a transição da imagem ou como uma forma de chamar a atenção para uma parte específica da cena⁷⁷.

Como se pode verificar na sequência das figuras apresentadas, da Figura 1 a 8, se analisadas em conjunto, permite inferir o momento histórico e os momentos decisivos da injustiça vivenciada por Gerry e seus familiares.

A Figura 1 mostra o contexto político vivenciado pela Irlanda no início dos anos 70. O IRA empreende uma forte campanha contra o controle inglês, que havia se instalado na Irlanda com o objetivo de conter as rebeliões dos que contestavam e desafiavam a presença do Império Britânico em território irlandês (Ver Fig. 1). As Figuras 2 e 3 registram o local em que os problemas de Gerry e conseqüentemente os de sua família iniciaram. A presença de Gerry em um telhado, num momento em que faz uma brincadeira, leva os oficiais britânicos a confundi-lo com um militante do IRA e a persegui-lo pelas ruas de Belfast. Ele não é preso, mas, por precaução, é

⁷⁷ Informações obtidas no site <<http://www.filmsite.org/filmterms1.html>> Acesso em: 09 jul. 2011

enviado pelo pai à Inglaterra. Permanece um tempo lá, mas logo retorna para casa do pai, onde é preso, pouco tempo depois, acusado de praticar atos terroristas na Inglaterra.



Fig. 1 – Cartaz de protesto contra presença dos ingleses na Irlanda do Norte.

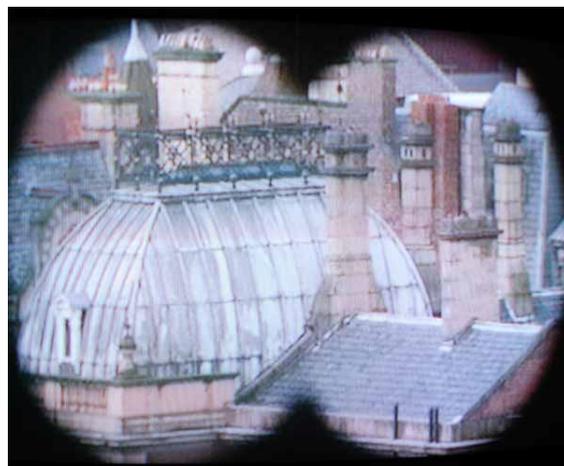


Fig. 2 – Imagem dos telhados de Belfast.



Fig. 3 – Gerry Conlon em um telhado, em Belfast.

Os meios utilizados para fazer com que Gerry confessasse a sua participação nos atentados podem ser vistos nas Figuras 4 e 5. A tortura, as ameaças contra a sua família bem como a confissão do amigo, Paul Hill, envolvendo-o como

participante dos atentados, acabam minando sua resistência e ele confessa algo que não fez (Ver Figs. 4 e 5).



Fig. 4 – Tortura impetrada a Gerry Conlon.



Fig. 5 – Pressão psicológica, durante o interrogatório.

As Figuras 6, 7 e 8 fixam o momento do filme em que a injustiça cometida é sentida por Gerry, de maneira intensa. A Fig. 6 retrata o desespero pelas condições de saúde do pai, a Fig. 7 a desolação e a preocupação e, finalmente, a raiva por tudo que vem passando e a determinação em lutar, na Fig. 8.



Fig. 6 – Gerry socorre o pai, que passa mal, na cela.



Fig. 7 – Gerry enquanto espera notícias do pai, que foi levado para o hospital.

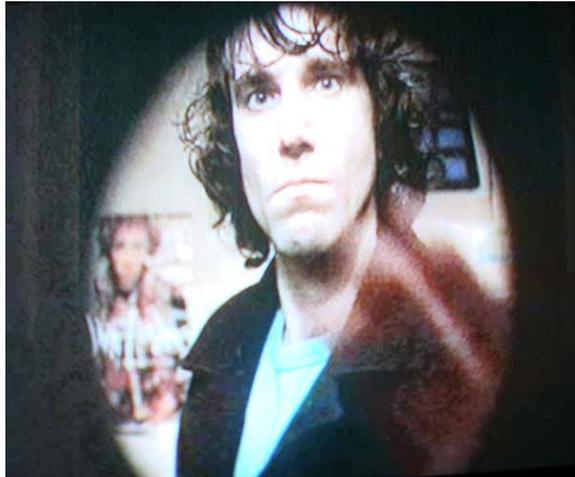


Fig. 8 – Gerry, após saber que o pai morreu.

Como já mencionado anteriormente, o fio condutor da narrativa fílmica é a relação entre Gerry e o pai. Todavia essa relação não existiu na forma como foi retratada. A narrativa autobiográfica de Gerry não faz menção a conflitos entre ele e o pai. Pelo contrário, ele conta que o pai foi uma influência positiva em sua vida. Além do mais, a convivência entre pai e filho foi quase inexistente na prisão, pois poucas vezes tiveram oportunidade de conversar.

A conjuntura do processo de adaptação, explicada anteriormente, envolve escolhas. Assim, os idealizadores do filme optam por priorizar o drama familiar, em que o pai protege e orienta o filho, que, por sua vez, não aceita a interferência do pai em sua vida. Normalmente, a relação entre pais e filhos é conflituosa durante um período, particularmente quando os filhos iniciam a vida adulta e entendem que já podem tomar conta de si mesmos. Nesse período, a inexperiência dos filhos faz com que recusem a seguir as orientações dos pais, estabelecendo-se, assim, uma relação de conflitos.

Elisângela Maria Machado Pratta e Manoel Antonio dos Santos (2007) explicam que, do início do século XX a meados dos anos sessenta, predominou nas sociedades a família tradicional, em que cabia aos pais “o controle absoluto sobre os filhos, sendo extremamente exigentes, principalmente no que dizia respeito à observância das normas e regras sociais” (PRATTA & SANTOS, 2007, p. 248). Leonardo José Cavalcanti Pinheiro (2008) explica o entendimento de Geraldo Romanelli (2000) sobre a questão. Segundo ele, para Romanelli

[...] a autoridade paterna se baseava no saber do pai, adquirido pelas suas experiências, suas vivências para encontrar soluções para os problemas do cotidiano [...]. Nesse contexto, o saber se tornava legítimo e era transmitido pela socialização, através de orientações explicitadas verbalmente, ou, pelo exemplo paterno, que projetava no futuro o saber adquirido no passado (ROMANELLI citado em PINHEIRO, 2008, p. 2)

Essa autoridade paterna gera um conflito de gerações. Ivana Teixeira da Silveira (2006) explica que o conflito emerge “na medida em que o filho absorve novos padrões de conduta, novas formas de pensar, de interpretar e de agir o(n) mundo, deixando as heranças de práticas e de representações do pai fora dele” (p. 182).

Desde o início do filme, evidencia-se que o pai tenta controlar as atitudes do filho. Quando Gerry é mantido preso pelo IRA, tão logo é informado da situação, Giuseppe deixa o trabalho para ir até onde o filho está e suplicar para que o libertem. Ao saber do envolvimento do filho em roubos, decide enviá-lo a Londres, para mantê-lo longe da milícia britânica e do IRA. Imediatamente após a prisão, vai para a Inglaterra para ajudá-lo e acaba sendo preso sob a acusação de conspiração de assassinato. No julgamento, ao tomar conhecimento, através da confissão do

filho, que Gerry roubou dinheiro da casa de uma prostituta, Giuseppe o repreende, mas destaca a importância da sua confissão. Na prisão, frequentemente, exterioriza ao filho as suas inquietações em relação ao seu comportamento. Quando percebe que o filho está usando drogas, consegue, através de uma greve de silêncio, que o filho prometa que irá parar de drogar-se. Enfim, na condição de pai aceita o filho como ele é, mas tenta controlá-lo de todas as formas.

Gerry, por sua vez, de natureza rebelde, ignora os conselhos do pai e opta por viver a vida do seu jeito. Rouba, mente e acaba sendo acusado de praticar atos terroristas. Na prisão, mantém relações de amizade com pessoas de caráter duvidoso, mas não compactua com suas ações. Embora tenha feito amizade com um militante do IRA, Joe McAndrew, quando este atea fogo em um oficial inglês, por vingança, Gerry se revolta e declara a ele as sua total rejeição pela violência do ato praticado dizendo “Foi um bom trabalho. Um bom trabalho. Não quer me olhar nos olhos? Também sei encarar sem piscar. Nunca tive vontade de matar alguém até agora. É muito corajoso, Joe” (Legenda em português – 1h36min37sec).

Embora a divergência entre pai e o filho seja uma constante, Gerry preocupa-se com o bem-estar do pai. Durante o interrogatório sobre os atentados terroristas, ele nega qualquer envolvimento. Todavia, quando ameaçam a vida do pai, ele desespera-se e confessa um crime que não cometeu. Na prisão, após a ação praticada por McAndrew, ele preocupa-se com a saúde do Giuseppe e o ajuda com sua medicação.

Essa relação entre pai e filho, entendida pelos teóricos como conflito de gerações, pode, simbolicamente, representar o conflito entre a Inglaterra e a Irlanda do Norte. A Inglaterra domina a Irlanda por séculos, mas essa dominação não é

aceita pela sua população, gerando confrontações violentas entre as duas nações. O império britânico⁷⁸, como um pai, estabelece as normas, que, no entanto, são rejeitadas pelo povo irlandês, que como os filhos recusam-se a viver sob as normas e a autoridade paterna.

Nessa perspectiva, pode-se inferir, ainda, que o desejo de controlar o filho é o mesmo que a Grã Bretanha tem em relação à Irlanda do Norte. A natureza rebelde do filho, rebelando-se em aceitar a proteção paterna, por sua vez, espelha a revolta do povo dominado.

No filme, a morte do pai fortalece a determinação do filho em lutar para provar a sua inocência. Ele assume o controle da campanha iniciada pelo pai e acaba obtendo êxito. Nesse contexto, é possível inferir que a morte do pai teve resultado positivo sobre a conduta do filho. Por analogia, o fim do domínio britânico na Irlanda representaria para o país a oportunidade de controlar os seus interesses, no âmbito social, econômico, cultural e religioso.

Dois personagens de destaque – Joe McAndrew e Robert Dixon - que, embora importantes para o desenrolar da trama, são fictícios (GRENIER, 1999, p. 319), representam as interpolações feitas pelo cineasta. McAndrew é ativista do IRA e, dentre inúmeros atos terroristas, confessou ser o responsável pelos atentados a Guildford, e Dixon é o oficial britânico responsável pelas investigações do caso.

A criação desses dois personagens pode ser justificada pela preocupação com questões legais uma vez que, se fosse usado o nome real dos policiais e/ou dos que assumiram a culpa pelos atentados, mesmo que esses nomes tenham sido

⁷⁸ O império britânico é reconhecido como sendo o que obteve maior sucesso em suas empreitadas colonialistas. Onyiaorah (2000) aponta a Inglaterra como a grande potência colonizadora do século XIX e Said (1996) afirma que por volta de 1880 o domínio imperial britânico era uma extensão ininterrupta do Mediterrâneo à Índia.

divulgados pela imprensa, essas pessoas poderiam, eventualmente, processar os idealizadores do filme. Em relação a essa questão, Seger (2007, p. 220-221) explica que as fontes de domínio público, ou seja, o material publicado pela imprensa e os documentos legais de julgamento podem ser usados como fonte de informação para a adaptação. Todavia, ressalta ela, isso não garante que não haja processo por parte da pessoa retratada, caso ela ou seu representante legal entendam que haja motivo para tal. Dessa forma, a opção pela ficção constitui-se a solução para o problema.

Qualquer que seja a razão para o uso da ficção em relação a esses dois personagens, não se pode deixar de constatar que cada um deles retrata um lado da questão do conflito entre Inglaterra e Irlanda do Norte.

Dixon representa a força policial que foi enviada para a Irlanda do Norte, na década de 70, com o objetivo de conter os movimentos revolucionários pela independência do país, utilizando os meios que fossem necessários. Os registros históricos relatam que a atuação da força policial inglesa não foi pacificadora, pelo contrário, as ordens eram para conter as rebeliões, concedendo-lhe, inclusive, maiores poderes de ação (COOHILL, 2009; McCAFREY, 2006).

McAndrew representa o Exército Republicano Irlandês (IRA), uma organização paramilitar criada para lutar pela independência da Irlanda do Norte, que encontrou na prática terrorista um meio para se firmar politicamente, como já mencionado (COOGAN, 2009; ENGLISH, 2003). As ações de McAndrew na prisão, dentre elas atear fogo em um policial, não são diferentes das relatadas pela mídia da época. A edição do *The Irish Times*, do dia 18 de maio de 1974, cinco meses antes do atentado cometido em Guildford, continha notícias sobre o atentado que matou

27 pessoas e deixou mais de 100 feridos em um atentado à bomba em Dublin, Irlanda. Dentre as vítimas, na sua maioria civis, havia mulheres e crianças, sendo que destaque foi dado à foto de uma criança morta na ação terrorista (citado em NUNES, 2009), cuja manchete *Picture of the Death in a Dublin Street* [Retrato da morte em uma rua de Dublin] causou horror e indignação na população.

A prisão é o local no qual se desenvolve a maior parte da trama. A restrição à liberdade e a submissão às normas pré-estabelecidas são características inerentes ao local. Essas normas, contudo, são contestadas pelos prisioneiros. O filme mostra a rebelião dos detentos, liderada por McAndrew, e a intervenção imediata e violenta dos oficiais britânicos para contê-la. O contexto apresentado sugere que a prisão representa o domínio inglês na Irlanda do Norte. A insatisfação dos presos simboliza o descontentamento do povo irlandês frente aos que mantêm o controle supremo sobre o país. Todavia, o IRA, no filme McAndrew, confronta o poder britânico e luta para acabar com a dominação, usando os meios que forem necessários – o protesto coletivo, representado pela rebelião dos presos, ou ações terroristas, caracterizada pela ação de McAndrew ao atear fogo no diretor da prisão.

Em relação ao título do filme, Sheridan afirma em uma entrevista “Eu gosto do título *Em nome do pai* porque ele pressupõe ‘e do filho’” [minha tradução]⁷⁹. Essa pressuposição justifica-se pelo fato de que ***Em nome do pai*** evoca o sinal da cruz uma vez que na religião católica essas são as primeiras palavras utilizadas simultaneamente ao gestual usado, seguidas por **do Filho e do Espírito Santo**. O sinal em questão é realizado através do movimento das mãos, em forma de cruz,

⁷⁹ I like the title *In the Name of the father* because it implies “and of the son” (citado em BARTON, 2002, p. 76).

para mostrar respeito por Deus e/ou para proteger-se do mal (LONGMAN, 2006, p. 1431).

Etimologicamente, o vocábulo cruz origina-se do latim *crux*, instrumento usado pelos romanos para torturar criminosos. Figurativamente, a palavra significa tortura, infortúnio, sofrimento⁸⁰. A cruz é usada por diversas religiões, inclusive a católica, para representar a morte de Jesus Cristo em sacrifício pela humanidade.

No filme, Conlon aparece constantemente usando uma corrente na qual está pendurado um crucifixo. Durante o interrogatório sobre a sua participação nos atentados a Guildford, há um momento em que ele é torturado, e a imagem mostrada com ele imobilizado com os braços abertos lembra a cruz, conforme Figura 4 colocada anteriormente.

A bandeira da Inglaterra tem sobre o seu fundo branco uma cruz na cor vermelha, que é também, o símbolo da organização humanitária – Cruz Vermelha [*Red Cross*]. Essa organização tem como objetivo ajudar a amenizar o sofrimento no mundo, seja ele causado pelo ser humano ou pela natureza, sem discriminação de raça ou classe social, e cujos principais fundamentos são humanidade, imparcialidade, neutralidade, independência, serviço voluntário, unidade e universalidade⁸¹. A imagem desse símbolo é mostrada em dois momentos no filme:, durante o julgamento ocorrido em 1975: quando os membros do júri retornam ao tribunal para proferirem a sentença, entra em cena uma enfermeira, que carrega nas mãos uma caixa de primeiros socorros (Fig. 9), e ocorre um *close-up* na cruz vermelha sobre a caixa branca; no segundo momento, após a retirada dos acusados

⁸⁰ Dicionário Etimológico disponível em <<http://www.etymonline.com>> Acesso em: 04 jul. 2011

⁸¹ Dados obtidos no site oficial da Cruz Vermelha. Disponível em: <<http://www.redcross.org>> Acesso em: 04 ago. 2011.

do tribunal, e do descontrole dos condenados pela pena a eles impetrada, a enfermeira, carregando a caixa de primeiros socorros (Fig. 10), se apressa para atendê-los.



Fig. 9 – Imagem, em *close-up*, da caixa de primeiros socorros.



Fig. 10 – Enfermeira apressa-se para atender aos que passam mal.

O uso de parte das palavras que compõem o sinal da cruz, símbolo do catolicismo irlandês, no título do filme, bem como a reincidência de sua imagem em diferentes contextos são um indicativo de significado. A etimologia da palavra sugere sofrimento, mas sua aplicabilidade – símbolo de proteção religiosa e símbolo de uma organização humanitária universal – sugere a esperança de que o emblema estampado na bandeira da Inglaterra deixe de ser o significado de sofrimento, causado pelas injustiças, e passe a significar os fundamentos propostos pela organização Cruz Vermelha.

Importante destacar que questões históricas e políticas são relegadas para segundo plano, não sendo explicadas ao público, o que inviabiliza, para muitos, o entendimento do contexto vivenciado. A representação da violência das rebeliões – nas prisões e entre a população irlandesa e os ingleses – a explosão, as atitudes da

polícia inglesa, do IRA e a animosidade dos presos em relação aos prisioneiros irlandeses seriam melhor compreendidas com o conhecimento prévio da História irlandesa.

Mesmo assim, as imagens dos confrontos entre oficiais ingleses e a população da Irlanda do Norte, da saída de Gerry do tribunal, da sua declaração para a imprensa e da aglomeração de pessoas comemorando a sua libertação, embora (re)criadas, mantêm proximidade com o que aconteceu na época, conforme material de vídeo disponível na *Internet*⁸² (Ver Figs. 11 e 12).



Fig. 11 – Cena final do filme.



Fig. 12 – Momento em que Gerry Conlon é libertado.

A cena final do filme, por exemplo, é bastante similar à que foi mostrada nos noticiários da época, conforme figuras acima. Além da similaridade visual, há, ainda, a reprodução da essência de algumas partes da fala de Conlon no momento em que

⁸² No *You Tube* é possível encontrar vários vídeos com reportagens sobre os conflitos em questão. Um em particular, mostra uma reportagem são explicadas os fatos relacionados aos atentados de Guildford, bem como mostra imagens de Gerry deixando o tribunal e a sua entrevista aos jornalistas. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=faeLDn3Lzhc&feature=related>> Acesso em: 10 ago. 2011

foi solto. Exemplo disso é o momento em que diz “Eu passei 15 anos na prisão por um crime que eu não cometi, por uma coisa sobre a qual nada sei”⁸³ [minha tradução].

⁸³ Transcrição das palavras de Conlon aos repórteres ao deixar o tribunal: “I’ve spent fifteen year in prison for something I haven’t done, for something I knew nothing about”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=faeLDn3Lzhc&feature=related>> Acesso em: 10 ago. 2011
Versão fílmica: “I’m an innocent man! I’ve spent fifteen years in prison for something I didn’t do!” (*Em nome do pai*, 2h06min35sec)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procura demonstrar como a criação artística, especificamente o filme *Em nome do pai*, faz parte do discurso histórico da Irlanda. Para tal são realizadas considerações sobre a História irlandesa, cinema e História, narrativa autobiográfica e adaptação fílmica.

Entende-se que as consequências dos confrontos entre a Irlanda e a Inglaterra justificam o interesse de transpor para o cinema, através do filme *Em nome do pai*, a experiência vivenciada por Gerry Conlon, seus amigos e familiares, uma vez que representa o resultado do impasse que se instalou entre os dois países em relação à autonomia política da Irlanda.

A História de confrontos entre irlandeses e ingleses inicia-se quando a Inglaterra inicia as incursões colonizadoras na Irlanda. A partir daí a sua população resiste e luta continuamente para livrar-se do domínio britânico, que resulta em perdas para os dois países.

Desde o momento em que a Inglaterra invade a Irlanda e inicia sua empreitada colonialista no país, a população irlandesa trava batalhas violentas com o intuito de resistir ao domínio inglês. A supremacia militar inglesa, contudo, permite que a Inglaterra anexe a Irlanda ao seu império. A população não aceita pacificamente o controle britânico, e os conflitos entre as duas nações são uma constante. Numa tentativa de amenizar os problemas, a ilha da Irlanda é dividida em dois países – Estado Independente da Irlanda e Irlanda do Norte. A divisão contenta alguns, mas não todos. A população da Irlanda do Norte, sob a administração inglesa, se recusa a aceitar pacificamente a divisão. A atuação das organizações

paramilitares para obter a autonomia política intensifica-se. O Exército Republicano Irlandês (IRA) desempenha um papel significativo nessa luta, praticando violentos atentados terroristas na década de 70 e 80.

O interesse por temas que envolvem a História é uma constante nas produções cinematográficas de Hollywood. Dentro desse contexto, os confrontos entre Irlanda e Inglaterra despertam o interesse de vários cineastas e se fazem presentes em vários filmes que, mesmo fazendo uso da ficção, não deixam de despertar o interesse do público e o reconhecimento da indústria cinematográfica mundial, seja pelas premiações que obtiveram ou pelas indicações a elas.

A narrativa autobiográfica *Proved Innocent*, de Gerry Conlon, em que ele narra a sua versão da injustiça cometida contra ele, amigos e familiares, serve de inspiração para a realização do filme *Em nome do pai*. No cinema, no entanto, a sua história sofre a interferência dos idealizadores do filme. O resultado é uma obra cinematográfica que recria os principais acontecimentos e contém interpolações para atender a demanda da indústria cinematográfica e as convenções inerentes ao gênero cinematográfico.

O filme retrata a opressão do povo irlandês, sob o domínio da Inglaterra, e a forma encontrada para resistir a ela. De um lado é mostrada a autoridade britânica que tenta manter o controle da Irlanda do Norte a qualquer preço, e, do outro, o IRA que resiste às determinações estabelecidas pelos britânicos, usando todos os meios para obter o que almejam, mesmo que isso custe a vida e a liberdade de cidadãos inocentes.

A representação das ações praticadas pelo IRA e pelos oficiais britânicos sugere a imparcialidade dos idealizadores do filme em relação aos interesses dos

dois países. O filme apresenta práticas abusivas das autoridades britânicas e atos cruéis do IRA contra pessoas inocentes. Retrata a frieza com que os militantes do IRA planejam e executam seus atos. Retrata, por outro lado, a coragem em impor-se aos inimigos bem como em assumir os seus atos. O sistema judicial inglês, por sua vez, é retratado como violento e injusto, e a violência de suas represálias resulta em erros graves, que não são admitidos, mesmo que existam evidências para tal. A mentira e a omissão prevalecem sobre a verdade.

No filme *Em nome do pai*, confrontos e as injustiças resultantes da rivalidade entre as duas nações são revisitadas com base nos registros históricos e na autobiografia de Conlon. A versão fílmica dos acontecimentos, no entanto, não fornece informações sobre as razões desses confrontos ao público. A injustiça e os desmandos dos ingleses podem incitar o entendimento de que estes são os únicos responsáveis pela injustiça causada aos acusados de participação no atentado a Guildford. O atentado terrorista praticado pelo IRA, pode, para alguns, justificar as medidas tomadas pelos ingleses, que nessa perspectiva teriam como meta evitar que atrocidades como as ocorridas em Guildford se repetissem. Pode-se, ainda, entender que tanto as práticas irlandesas como as inglesas são injustas e violentas.

Ainda que a violência dos atos decorrentes da rivalidade entre Inglaterra e Irlanda gere reflexões, o tema do filme gira em torno da relação familiar e do desejo de justiça. As consequências práticas da rivalidade entre nações acaba por afetar a vida de indivíduos bem como a sua relação familiar.

A narrativa fílmica inicia-se com a recriação do atentado terrorista ocorrido em Guildford, um dentre muitos que aconteceram com o intuito de forçar os ingleses a deixarem de interferir nos assuntos irlandeses. A partir daí, são apresentadas as

consequências desse ato na vida de várias pessoas. No final, as adversidades são superadas, e a justiça, tão almejada, é alcançada.

A discussão sobre o teor apresentado no filme fomentou a curiosidade do público em obter mais informações sobre o assunto, o qual era contemporâneo ao seu lançamento, já que a mídia mundial ainda estava divulgando-o e discutindo sobre ele. Assim, o filme serviu para elucidar o caso de Guildford e as suas consequências bem como para aumentar a pressão sobre a Grã-Bretanha para que o seu governo se empenhasse nas negociações pela paz.

As considerações apresentadas acima e detalhadas neste trabalho são fundamentadas basicamente na História irlandesa. No entanto, o filme apresenta possibilidades para novas interpretações. Além do mais, se o filme for analisado em relação aos dois outros filmes que constituem a trilogia sobre as experiências vivenciadas pela população da Irlanda do Norte, realizados por Sheridan e George – *Some Mother's Son* (1996) e *The Boxer* (1997) – é possível constatar que, além de acontecimentos históricos, são recriadas situações que, como no filme *Em nome do pai*, envolvem a família dos militantes do IRA e/ou pessoas que acabam por envolver-se com eles. *Some Mother's Son*, por exemplo, recria o sofrimento e a luta das mães dos prisioneiros políticos no período das greves de fome realizadas no início dos anos 80. *The Boxer*, por sua vez, recria a situação das esposas de prisioneiros republicanos, as quais, por normas estabelecidas pelas comunidades em que viviam, eram forçadas a permanecer fiéis e leais aos maridos.

A questão política alicerça os dramas pessoais. Nessa perspectiva, entende-se que a posição dos idealizadores dos filmes não está relacionada à militância política, mas às consequências dela no âmbito familiar, em que os seus membros

são involuntariamente envolvidos e forçados a superar as adversidades resultantes da atuação de entes queridos na luta contra o domínio inglês. Em suma, percebe-se que a trilogia de filmes sobre as questões da Irlanda do Norte retrata a preocupação com a situação dos familiares irlandeses, vítimas da “guerra” entre o IRA e a milícia britânica.

Verifica-se, ainda, na trilogia, a importância e a força dos personagens femininos para manter a união familiar. *Em nome do pai*, a mãe e as irmãs de Gerry estão presentes nos momentos decisivos de sua vida e fica implícito que elas ajudaram na campanha pela sua libertação. Nos filmes *Some Mother's Son* e *The Boxer*, respectivamente, são mostradas situações que envolvem as mães e as esposas dos prisioneiros políticos

Com base no posicionamento teórico sobre adaptação fílmica, constata-se que há várias possibilidades para que os idealizadores de um filme optem por recriar os relatos do autor de uma obra literária de distintas maneiras.. A obra autobiográfica de Conlon, por exemplo, apresenta dois relatos que são transportados para as telas de forma inusitada.

Primeiro, Conlon (1994, p. 120-121) faz uma breve menção ao fato de que Paul Hill matou um soldado inglês antes de ter sido envolvido no caso de Guildford, crime pelo qual foi condenado à prisão perpétua. Na narrativa fílmica, contudo, não há menção explícita a esse fato. Observa-se, entretanto, que Gerry, Paddy, Paul e Caroline usam no pescoço uma corrente. Na corrente de Gerry, Caroline e Paddy é possível visualizar o pingente – no de Gerry e Caroline uma cruz, na do de Paddy um peixe, sendo que tanto a cruz como o peixe são símbolos da religião católica. No caso de Paul, todavia, não é possível visualizar o pingente. A corrente é mostrada,

mas não é possível identificar o que está pendurado nela, o que pode ser indício de que os idealizadores não se pronunciam abertamente sobre a condenação anterior de Paul, mas fazem isso através da ausência de símbolos que são vinculados aos personagens considerados “inocentes”. Esse entendimento pode ser reforçado ao analisar a decoração da casa da tia de Gerry, Annie Maguire. As paredes são decoradas com vários peixes decorativos.

Segundo, a cena em que Joe McAndrew executa a sua vingança contra o oficial inglês ocorre durante o momento em que os prisioneiros estão assistindo ao filme O poderoso chefão [*The Godfather* (1972)], cujo tema central gira em torno da máfia italiana. Na narrativa autobiográfica, Conlon (p. 118) menciona esse filme quando fala da semelhança do advogado dele com Michael Corleone. Os idealizadores do filme, por sua vez, fazem uso da cena em que Michael conversa com seu pai, Don Corleone. Durante a cena ouve-se Don Corleone dizendo “Eu nunca desejei isso para você” [minha tradução], enquanto a câmera enquadra Giuseppe, pai de Gerry, que está em sua cela.

As situações apresentadas acima permitem inferir que o filme *Em nome do pai* abre um leque de possibilidades para estudos, isoladamente ou no conjunto, dos filmes que compõem a trilogia realizada pela parceria entre Sheridan e George.

REFERÊNCIAS

ÉPOCA: coleção mente aberta. **300 filmes para ver antes de morrer**. São Paulo: Editora Globo, s/d.

ALBERTI, V. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 1991, 66-81.

ANDERSON, L. **Autobiography**. London e New York: Routledge, 2001.

ANDREW, D. Adaptation. In: CORRIGAN T. **Film and Literature: An Introduction and Reader**, New Jersey: Prentice Hall, 2009, 262-272

AUMONT, J. & MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BARROS, J. A. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, J. & BARROS, J. A. (Org.). **Cinema – História: teoria cinema-história e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2008, 9-52.

BARTON, R. **Jim Sheridan: Framing the Nation**. Dublin: The Liffey Press, 2002.

BASTIN, G. Filming the Ineffable: Biopics of the British Royal Family. In: **Auto/Biography Studies**, v. 24, n. 1, 2009, 34-52.

BBC ONLINE. **Guildford Four Released after 15 Years**, Disponível em:

<http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/october/19/newsid_2490000/2490039.stm>

Acesso em: 15 abr. 2010

_____. **Couple under Siege in Balcombe Street**. Disponível em:
<http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/december/6/newsid_4261000/4261478.stm>
Acesso em: 24 fev. 2011

BEJA, M. **Film and Literature**. New York: Longman, 1979.

BRUNTON, M. **Cinema: In the Name of the Truth**. Disponível em:
<<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,980347,00.html>> Acesso em: 04 jul.
2011

BRUSS, E. Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film. In: OLNEY, J. (Ed.).
Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton UP, 1980, 296–320.

CHAVES, M. I. & REICHMANN, B. T. Representações históricas da Irlanda no filme *Em nome do pai*, baseado no texto autobiográfico de Gerry Conlon. In: **Literatura, História e Memória**. v. 7, n. 1, 2010, Disponível em:
<<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rhm/iissue/current>> Acesso em: 10 dez. 2010

COOHILL, J. **Ireland: A Short History**. Oxford: Oneworld, 2009.

CONLON, G. **Proved Innocent**. London: Penguin Books, 1994.

COOGAN, T. P. **The IRA**. New York: Palgrave, 2002.

CORRIGAN, T. **Film and Literature: An Introduction and Reader**. New Jersey: Prentice Hall, 2009.

COSSLETT, T. et al. **Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods**. London: Routledge, 2000.

CROSSON, S. **Vanishing Point: An examination of some consequences of globalization for contemporary Irish film**. Disponível em:

<<http://vmserver14.nuigalway.ie/xmlui/bitstream/handle/10379/591/Vanishing%20Point%20article.pdf?sequence=1>> Acesso em: 10 ago. 2011.

CUSTEN, G. F. Clio in Hollywood. In: ROSENTHAL, A. (Ed.). **Why Docudrama?:** Fact-Fiction on Film and TV. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999a, 19-34.

_____. Hollywood and the Research Department. In: ROSENTHAL, A. (Ed.). **Why Docudrama?:** Fact-Fiction on Film and TV. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999b, 133-145.

_____. The Mechanical Life In The Age Of Human Reproduction: American Biopics, 1961-1980. In: **Biography**, v. 23, n. 1, 2000, 127-159.

DARBY, J. **Northern Ireland:** The Background to the Peace Process. Disponível em: <<http://cain.ulst.ac.uk>> Acesso em: 24 jan. 2011.

_____. **Conflict in Northern Ireland:** A Background Essay. Disponível em: <<http://cain.ulst.ac.uk>> Acesso em: 24 jan. 2011.

DEASY, L. **Towards Ireland Free:** The West Cork Brigade in the War of Independence 1917-21. Cork: Mercier, 1977

DOMAILLE, K. **The Ultimate Film Guides:** In the Name of the Father. Longman: London, 2001.

EM NOME do pai. Direção de Jim Sheridan. Estados Unidos, Inglaterra e Irlanda; Universal, 1993. 1 DVD (133min), son., color.

ENGLISH, R. **Armed Struggle:** The History of the IRA. New York: Oxford, 2003.

FERRO, M. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FITZDUFF, M. & O'HAGAN, L. **The Northern Ireland Troubles**: Incore Background Paper. Disponível em: <<http://cain.ulst.ac.uk>> Acesso em: 24 jan. 2011.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Blair pede desculpas por erro judiciário histórico – Premiê lamenta prisão injusta de 11 pessoas por atentado, caso que inspirou o filme *Em nome do pai***. Disponível em: <<http://www.processocriminalpslf.com.br/blair.htm>> Acesso em: 15 abr. 2010

FOLHA ONLINE. **Entenda o conflito da Irlanda do Norte e a atuação do IRA**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u43380.shtml>> Acesso em: 19 abr. 2010.

FRASER, G. M. Hollywood and World History. In: ROSENTHAL, A. (Ed.). **Why Docudrama?: Fact-Fiction on Film and TV**. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999, 12-18.

GRENIER, R. In the Name of the IRA. In: ROSENTHAL, A. (Ed.). **Why Docudrama?: Fact-Fiction on Film and TV**. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999, 316-323

GUARDIAN. **After 16 years of waiting, an apology at last for the Guildford Four pressure on Blair to say sorry to other victims of miscarried justice**. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/uk/2005/feb/10/northernireland.northernireland>> Acesso em: 15 abr. 2010.

_____. **Justice on trial**. Disponível em:

<<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2009/may/05/gerry-conlon-miscrriage-of-justice>> Acesso em: 15 abr. 2010.

GUDJONSSON, G. H. **The Psychology of Interrogations and Confessions:** a Handbook. Inglaterra: Wiley, 2003.

GUDJONSSON, G. H. & MACKEITH, J. A. C. The 'Guildford Four' and the 'Birmingham Six'. In: GUDJONSSON, G. H. **The Psychology of Interrogations and Confessions:** a Handbook. Inglaterra: Wiley, 2003, 445-457.

GUEDES, P. V. Investigando a construção da identidade feminina em autobiografias de origem indígena: Halfbreed, de Maria Campbell, e Storyteller, de Leslie Marmon Silko. In: **Scripta Uniandrade**, Curitiba, n. 6, 2008, 23-37.

HANCOCK, L. **Northern Ireland:** Troubles Brewing. Disponível em: <<http://cain.ulst.ac.uk>> Acesso em: 24 jan. 2011.

HARLOW, B. From a Women's Prison: Third World Women's Narratives of Prison. In: **Feminist Studies**, v.3, n. 12, 1986, 501-524.

HUTCHEON, L. **A Theory of Adaptation.** New York: Routledge, 2006.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico:** de Rosseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LONGMAN EXAMS DICTIONARY, Harlow: Pearson Education Limited, 2006.

LOUIS, W. R. The Dissolution of the British Empire. In: BROWN, J. M. & LOUIS, W. R. (Eds.). **The Twentieth Century:** Oxford History of the British Empire. Oxford: Oxford University Press, 1999.

JENKINS, K. & MUNSLOW, A. (Ed). **The Nature of History Reader**, London: Routledge, 2004.

LOSHITSKY, Y. Fantastic Realism: *Shindler's List* as Docudrama. In: ROSENTHAL, A. (Ed.). **Why Docudrama?:** Fact-Fiction on Film and TV. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999, 12-18

MACFARLANE, B. Convicting the Innocent: A Triple Failure of the Justice System. In: **Manitoba Law Journal**. v. 31, n. 3, 2005, 405-484.

MADEL, B. J. Full of Life. In: **Autobiography:** Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1980, 49-72.

MANN, E. N. **Cinema's Green is Gold:** The Commodification of Irishness in Film. 2008. 124 p. Master of Arts in English Literature. The University of Montana, Missoula, 2008.

MASCARELLO, F. (Org.) **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

McCAFFREY, C. **In Search of Ireland's Heroes**. Chicago: Ivan R. Dee Publisher, 2006.

McILROY, B. Hollywood East? A Cautionary Tale of Irish Film Distribution in North America. In: **Canadian Journal of Irish Studies**. v. 29, n. 2, 2003, 46-52.

McFARLANE, B. **Novel to Film:** An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford University Press, 1996.

McLOONE, M. In the Name of the Father, In: **Cineaste**. v. 20, n. 4, 1994, 44-47

MEDEIROS, A. C. C. & GICO, V. V. A escrita de si, a leitura do outro: autobiografia como fonte de pesquisa. In: **Revista da FARN**, Natal, v. 4, n. 1/2, 2006, 169-184

NICHOLLS, S. Gareth Peirce – A One of a Kind Lawyer. In: **Justice Denied:** The Magazine for the Wrongly Convicted. n. 35, 2007, 21-22.

NUNES, C. **In the Name of National Security:** Torture and Imperialist Ideology in Sheridan's *In the Name of the Father* and Jordan's *Breakfast on Pluto*. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/human_rights_quarterly/v031/31.4.nunes.pdf> Acesso em: 15 abr. 2010.

O'BRIEN, H. **The Identity of an Irish Cinema.** Disponível em: <<http://www.reelireland.ie/history.pdf>> Acesso em: 30 set. 2010.

ONYIAORAH, K. **British Colonialism in William Somerset Maugham's Short Stories.** Disponível em: <<https://www.grin.com/login/#documents/103957/text>> Acesso em: 10 set. 2010.

PINHEIRO, L. J. C. O patriarcado presente na contemporaneidade: contextos de violência. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder.** Florianópolis, 2008, 1-6

PRATTA, E. M. M. & SANTOS, M. A. dos. Família e adolescência: a influência do contexto familiar no desenvolvimento psicológico de seus membros. In: **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 12, n. 2, 2007, 247-256

ROCKETT, K. *Irish Cinema: The National in the International.* In: **Cineaste**, 1999, 23-25.

ROMANELLI, G. Autoridade e poder na família. In: CARVALHO, M. C. B. (Org). **A Família Contemporânea em Debate.** São Paulo: Educ/Cortez, 2000.

ROONEY, E. **Political Division, Practical Alliance:** Problems for Women in Conflict. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/jowh/summary/v007/7.1.rooney.html>> Acesso em: 06 jan. 2011.

ROSENSTONE, R. A. History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. In: **The American Historical Review.** v. 93, n. 5, 1988, 1173-1185.

_____. JFK: Historical Fact/Historical Film. In: ROSENTHAL, A. (Ed.). **Why Docudrama?:** Fact-Fiction on Film and TV. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999, 333-339.

_____. Inventing Historical Truth on the Silver Screen. In: **Cineaste**, 2004, 29-33.

_____. **History on Film/Film on History**. Harlow: Pearson Longman, 2006.

ROSENTHAL, A. (Ed.). **Why Docudrama?:** Fact-Fiction on Film and TV. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.

RUGG, L. H. Carefully I Touched the Faces of My Parents: Bergman's Autobiographical Image. In: **Biography**, v. 24, n. 1, 2001, 72-84

SAID, E. W. **Orientalismo:** o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANDERS, J. **Adaptation and Apropriation**. London e New York: Routledge, 2006.

SEGER, L. **A arte da adaptação:** como transformar fatos e ficção em filme. Tradução de Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SILVEIRA, I. T. **Sociedade, educação e família**. Disponível em:

<http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/22/art13_22.pdf> Acesso em: 10 ago. 2011

STAM, R. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: STAM, R. & RAENGO, A. (Ed.). **Literature and Film:** A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 1-52.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, 2006, 19-53

SMITH, S. & WATSON, J. **Reading Autobiography: a Guide for Interpreting Life Narratives.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2ª ed., 2010.

SWINDELLS, J. **The Uses of Autobiography.** London: Taylor & Francis, 1995.

THE INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <<http://www.imdb.com>> Acesso em: 25 jan. 2011.

THOMÁS, S. M. **Remembering the Past: Jeremiah O'Donovan Rossa.** Disponível em: <<http://www.anphoblacht.com/news/detail/10657>> Acesso em: 15 fev. 2011.

TOPLIN, R. B. **Interpreting History on the Screen: An Interview with Terry George.** Disponível em: <<http://www.historians.org/perspectives/issues/1999/9904/index.cfm>> Acesso em: 04 abr. 2011.

WILSON, J. H. Sources for a Neglected Masterpiece: Paul Schrader's Mishima. In: **Biography**, vol. 20, n. 3, 1997, 265-283.

WHITE, H. Historiography and Historiophoty In: **American Historical Review**, n. 5, 1988, 1193-99

WOFFINDEN, B. **Miscarriages of Justice.** Disponível em: <<http://www.innocent.org.uk/cases/maguire7/>> Acesso em: 03 mar. 2011.