

REVISITAR O PASSADO EM *VALHA-ME DEUS*: A AMBIVALÊNCIA NA REPRESENTAÇÃO DA ALTERIDADE ÉTNICA

A presença cada vez mais frequente de representações da alteridade étnica nos *media*, ainda que por ora limitada, tem propiciado a criação de narrativas de resistência pelas minorias. Uma das motivações deste artigo é, justamente, indagar sobre as efectivas possibilidades de fundamentar com sucesso um campo de acção política que permita uma autoformação cultural e uma mudança colectiva, numa área de representação dominada por ecrãs mediáticos penetrantes e insidiosos. Procurámos respostas para esta questão introdutória em *sketches* seleccionados da série cómica televisiva *Valha-me Deus* (*Goodness Gracious Me*, BBC, 1998-2001), escrita e representada por artistas de ascendência indiana residentes no Reino Unido. Muitos dos estudos sobre comédias de temática étnica, ao abordar *sketches* humorísticos, têm-se centrado no embate e conseqüente negociação de heranças culturais, recorrendo, quase invariavelmente, à análise da subversão ou reafirmação de estereótipos. Porém, neste espaço, pretendemos afirmar a existência de uma abordagem alternativa a tais pontos de vista críticos, observando esta comédia de situação de um ângulo distinto, enquanto um texto ambivalente, integrado na indústria britânica dos *media*, através da lógica do hibridismo cultural e do cosmopolitismo.

Goodness Gracious Me, série transmitida em Portugal na RTP2 com o título *Valha-me Deus*, inclui-se num corpus de produções cinematográficas e televisivas com origem na diáspora indiana, conjunto cada vez mais visível

nas indústrias culturais, tanto no Reino Unido como a nível internacional, em resultado do “renascimento anglo-asiático” (Luckett 403) iniciado na década de 90 do século XX. Tendo chegado em primeiro lugar à *BBC Radio 4* em 1996, a exibição daquele programa cómico prolongou-se ao longo de três séries bem sucedidas, exibidas entre 1998 e 2001 na *BBC Two*, em resposta a uma reestruturação da *BBC* que pretendia atrair mercados mais diversificados. Como refere Moya Luckett,

the show's form, content, and popularity point to a significant change in the organization of terrestrial broadcast British television It represents a move away from predominantly racially conceived programming for "minorities," with its concomitant focus on racial specificity, to genres designed to concentrate more specifically on diaspora and its experiences. (402)

Para além disso, de acordo com Andra Leurdijk,

[t]he popularity of Goodness Gracious Me indicates that multicultural programming in Britain has developed from "ghetto" programming to a new type of programming which is valued by majority and minority audiences alike. This is a remarkable achievement because multicultural programming in many European countries is considered as ghetto programming with little audience appeal. (25-26)

Na verdade, o programa de *sketches* cómicos, afastando-se do seu nicho original de mercado e procurando atingir um público não-indiano, rapidamente obteve um estatuto de culto no Reino Unido, bem como um sucesso comercial apreciável, tendo a primeira série alcançado uma audiência não-indiana estimada em mais de 80 por cento (Malik 102-103). Meera Syal, uma das artistas mais versáteis da comédia, não ficou surpreendida com aqueles números: “*I suppose that would make sense because only five per cent of the population is Asian. But I hope people now see it as a comedy show rather than an Asian comedy show*” (Gould 15, itálico nosso). Neste sentido, Alison Donnell escreveu: “[w]hen the audience majority was thought to comprise Asians, *Goodness Gracious Me* was considered an “Asian comedy” yet when found to be 80 per cent white it became “mainstream” (128). *The Times*, enaltecendo o programa em 1998 como “*the oil of race relations*”, atribuiu o êxito a um multiculturalismo feliz¹ pós-imperial: “*Old Britain and its more recent immigrants are lucky. When both laugh at each other, both like each other better for doing so*” (07.01.98, citado em Malik 103). Tal sucesso, junto do público e da crítica, resultou numa tournée teatral pelo Reino Unido e na exportação da série cómica para países dentro e fora da Europa, mesmo que nunca tenha sido exibida na *BBC One*, canal televisivo com maior audiência.

Enquanto se assiste a uma tendência encorajadora de criação de um espaço mais alargado nos *media* para as minorias, a crescente visibilidade indo-britânica nestes depende da economia política das indústrias culturais, especialmente na medida em que a diferença étnica foi incorporada na *Cool Britannia* do renovado programa trabalhista *New Labour*. Sem dúvida, desde finais da década de 90 do século XX, e devido a uma exposição mediática amplificada, a produção humorística dos artistas indo-britânicos derrubou fronteiras no contexto da comédia nacional; contudo, as comédias de

¹ Esta noção é adaptada do retrato satírico desenhado por Zadie Smith, no romance *White Teeth* (2000), de uma *Cool Britannia* e da sua retórica enganadora da comunidade imigrante no Reino Unido “merrily weaving their way through Happy Multicultural Land” (398).

situação inspiradas em realidades enfrentadas pelas minorias étnicas têm sido inevitavelmente sujeitas ao processo de mercantilização sofrido por outros bens de consumo em áreas como a culinária, moda e decoração de inspiração oriental.

Se a representação fortemente mediada das minorias no pequeno ecrã britânico tem dado origem a uma crescente reivindicação do poder de se representarem a si próprias, parece que, no final, a auto-representação sem intervenção das forças do mercado é uma utopia. Ecoando as teorizações de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno em torno da Indústria da Cultura, segundo as quais os indivíduos nela envolvidos *"belong to the industry long before it displays them, otherwise they would not be so eager to fit in"* (122), as indústrias culturais controlam inevitavelmente os bens criativos produzidos por indivíduos oriundos das margens, de modo a garantir que aqueles respondam à exigência de gerar lucro. Como comentou Jigna Desai a propósito do recente fluxo de representações performativas de hibridismo cultural, *"the burden of representation has become the spectacle of representation"* (69).

Uma das características mais perturbadoras e inquietantes da maior parte das considerações pós-modernistas do poder, não obstante a ênfase residir nas lutas pelo mesmo, é a percepção do espaço social como um mundo estritamente regulado, quase irreversivelmente moldado por representações dominantes e não susceptível a ser alguma vez abalado por qualquer oposição. Contrariando tal cenário pessimista, Giorgio Agamben oferece esperança para a resistência individual e colectiva ao enfatizar que o espectáculo *"still contains something like a positive possibility – and it is our task to use this possibility against it"* (83). Mesmo que críticos como Tariq Modood tenham questionado a representatividade de uma elite cultural indo-britânica emergente, e objectado em relação ao marketing do chamado *Asian Kool* (Modood declarou em 1999: *"I think people still think cool Asians are the exception to the rule. I think we are at a stage where people realize Asians are not all geeks, not where they think all Asians are cool"*, citado em Lockett 404), os aplausos da crítica e do público a *Valha-me Deus* constituem sinais promissores de mudança nas imagens mediáticas da alteridade étnica. Trilhámos já, sem dúvida, um longo caminho, quer desde a invisibilidade mediática das minorias, como do impudente estereotipar étnico das décadas de 60 e 70 do século XX, ilustrado num passo do romance *Anita and Me* (1996), escrito pela dramaturga, guionista, actriz e romancista Meera Syal:

According to the newspapers and television, we simply did not exist. If a brown or black face ever did appear on TV, it stopped us all in our tracks. "Daljit! Quick!" papa would call, and we would crowd round and coo over the walk-on in some detective series, some long-suffering actor in a gaudy costume with a goodness-gracious-me accent... and welcome him into our home like a long lost relative. (165)

A escolha deste excerto radica num propósito duplo. Por um lado, Syal é a co-autora, bem como artista central, de *Valha-me Deus*, pelo que as suas palavras poderão auxiliar na compreensão do projecto criativo inerente à série cómica²; para além disso, a outro nível, estas permitem-nos compreender melhor a transformação, como Mary Gillespie escreveu, de imagens de indianos cómicos (ou, mais precisamente, caucasianos enegrecidos para desempenhar indianos) em represen-

² Foi recentemente anunciado na imprensa que Syal será incluída como autora recomendada no currículo do ensino secundário em Inglaterra, enquanto representativa da tradição literária britânica ao lado de autores como Anita Desai, Benjamin Zephaniah e John Agard, em vez de escritores como WB Yeats, Anthony Trollope e Lord Byron.

tações humorísticas por cómicos de efectiva origem indiana (95). De facto, recorrendo a estratégias de intertextualidade e desconstrução, o programa televisivo recupera criticamente, mesmo que de uma forma considerada ligeira, narrativas cómicas do tempo em que artistas britânicos parodiavam personagens provenientes das minorias étnicas. Desde logo, o título do programa hibridiza uma insidiosa representação dos indianos corrente na década de 60 no Reino Unido. Na realidade, não só o título da comédia, mas também a música do genérico foram adaptados e resgatados do sucesso musical “Goodness Gracious Me”, interpretado por Peter Sellers e Sophia Loren para promover o filme cómico *The Millionairess*. Nesta película de 1960, realizada por Anthony Asquith, podemos observar um Sellers fortemente maquilhado no papel do estereotipado médico indiano Ahmed el Kabir, ao passo que Loren desempenhava a sua paciente Epifania Parerga. A completar a sua maquilhagem de carregados tons escuros, Sellers adoptou ainda uma absurda e caricatural entoação indiana naquela música, enquanto trauteava a expressão “tipicamente britânica” “goodness gracious me” (Gillespie 98).

As imitações britânicas do discurso indiano – a pronúncia *goodness-gracious-me* a que Syal se refere no trecho atrás citado de *Anita and Me* – são retomadas de forma paródica na série indo-britânica. Não só é o tema de abertura uma interpretação *bhangra* hibridizada da animada canção de *The Millionairess*, como o título provisório do programa era *Peter Sellers is Dead*, abandonado por ser considerado excessivo, mas pensado em primeiro lugar talvez porque Sellers se disfarçou, mais uma vez, de indiano na comédia filmica *The Party* (1968). Neste filme de Blake Edwards, o actor desempenhou a personagem de Hrundi V. Bakshi, um desafortunado figurante numa produção do género de *Gunga Din*, que provoca o caos ao fazer explodir o estúdio antes do início das filmagens.

Esta subversão, ou inversão, é vital para a postura crítica de *Valha-me Deus*, ainda que tal recuperar de representações estereotipadas da diferença étnica seja considerado controverso por um grupo de comentadores, dados os esforços do programa televisivo no sentido de aspirar a uma audiência *mainstream*. De facto, a equipa de cómicos não desejava alienar aquela fatia relevante do mercado e, libertando-se das grilhetas do politicamente correcto, apostou em lidar directamente com o estereotipar étnico. Como argumenta Gillespie ao discorrer sobre a série cómica, os produtores não pretendiam “*the kind of show that would inspire guilt in the white audience with constant reminders of racism and the legacy of imperialism*” (97). Na verdade, a autora assinala no programa uma visão de trans-eticidade (ou “estereovisão”) por apelar em simultâneo a um público indo-britânico minoritário e, de forma ainda mais determinante, a um *mainstream*.

Para críticos como Gillespie, esta abordagem surge como exemplificativa da crescente tendência para a representação da diferença cultural de forma despolitizada e mercantilizada, como que ignorando todo um legado imperial e colonial, bem como a realidade das tensas relações raciais no Reino Unido contemporâneo, em nome da aceitação o mais abrangente possível por uma audiência *mainstream*. Neste debate crítico em torno do tom progressista ou reaccionário do programa, Chris Weedon havia já colocado uma questão espinhosa:

When looked at from the perspective of challenging white British ethnocentrism, a key question that Goodness Gracious Me raises is the extent to which apparently progressive comedy is overdetermined by the long-standing reliance of mainstream comedy on racist stereotyping. (264)

Partindo de uma base analítica similar, Sarita Malik chama a atenção para a ambivalência nos programas cômicos, em que as representações estereotipadas são simultaneamente mobilizadas e, de acordo com os seus criadores, confrontadas e questionadas (106). Neste contexto, Malik acrescentou ainda uma outra interrogação: “*Because ... stereotypes are negotiated by Asians and deliberately subverted through visual puns, spectacle and parody, can we safely say that racist readings are not gleaned from the text?*” (103).

Apoiando-se na segunda série de episódios de *Valha-me Deus*, com um enfoque na sátira ao fascínio exercido pelo passado nos *media* visuais britânicos, o restante artigo debruça-se sobre o modo como os *sketches* contendo paródias intertextuais de *A Jóia da Coroa* (*The Jewel in the Crown*, Granada Television, 1984), programa sintomático de um certo revivalismo *Raj*, perturbam estrategicamente as características narrativas das obras *heritage*³, tais como, os sentimentos nostálgicos, a ênfase temática no cenário e as histórias fracturadas entre o momento narrado e o da enunciação. Na verdade, as alusões intertextuais ao revivalismo *Raj* em *Valha-me Deus* remontam ao programa humorístico pioneiro *Tandoori Nights* produzido pelo *Channel 4* em 1985-87 e no qual Meera Syal também participou. Esta comédia retrata a competição entre dois restaurantes, o *Jewel in the Crown* e o *The Far Pavilions*, assim designados em honra de duas populares séries televisivas dos anos 80 do século XX, adaptadas para o pequeno ecrã a partir dos romances situados no *Raj* britânico e escritos por Paul Scott e M. M. Kaye.

No terceiro episódio da segunda série de *Valha-me Deus*, prolonga-se por quatro *sketches* uma entrevista conduzida por um jornalista britânico a uma senhora idosa indiana – personagem significativamente chamada Lady Chatterjee e representada por Syal – acerca da sua experiência enquanto jovem na Índia colonial. Através da troca de papéis, contrariando a prática generalizada das ficções *Raj* segundo a qual os indianos “*get walk-ons, but remain, for the most part, bit-players in their own history*” (Rushdie 90), o protagonismo é reclamado neste retrato cômico por aquela que, geralmente, é figurante ou desempenha um papel menor, como o de Lady Chatterjee em *A Jóia da Coroa*.

O efeito cômico dos *sketches* baseados na série *A Jóia da Coroa* resulta da familiaridade da audiência com as características visuais e temáticas *heritage*. No primeiro *sketch*, a Lady Chatterjee de Syal não consegue evitar a evocação de imagens reminiscentes de um estilo visual sedutor, próprio das convenções *heritage*, ao descrever a sova quase mortal que sofreu, acorrentada a um portão, às mãos de jovens fuzileiros britânicos. Na sua memória, mais do que rancor, perdura a imagética *heritage* composta por jardins magnificamente cuidados, oficiais galantes e festas esplendorosas na residência oficial do governador (às quais lhe fora negada a admissão por ser indiana), onde sobressaem, enquadrados por sumptuosa decoração, ilustres individualidades envergando trajes transbordantes de *glamour*. Nas suas palavras, estes foram “*dias maravilhosos*”, não obstante o “*banzé*” feito pelos pais fundadores do subcontinente indiano, Gandhi and Jinnah, responsáveis, na sua perspectiva, por uma coesão irreparavelmente perdida.⁴

No quarto e último *sketch*, Chatterjee inverte o tropo da violação corrente nas narrativas típicas do revivalismo *Raj*, de acordo com o qual “*frail English roses were in constant sexual danger from lust-crazed wogs*” (Rushdie 101), ao apresentar o ataque a mulheres indianas como uma ocupação

³ Pretendemos deliberadamente manter esta expressão em inglês porque nos parece que a tradução literal (“património”) iria de algum modo deturpar ou pelo menos reduzir todos os significados inerentes a este conceito.

⁴ *Valha-me Deus*, série 2, episódio 3, 0:04:20-0:05:51.

de tempos livres para os oficiais do exército britânico, sempre de calças impecavelmente vincadas.⁵ Aqui, a equipa criativa por trás de *Valha-me Deus* parece ter seguido o seguinte argumento de Salman Rushdie: “*If rape must be used as a metaphor of the Indo-British connection, then surely, in the interests of accuracy, it should be the rape of an Indian woman by one or more Englishmen of whatever class*” (89).

No segundo *sketch*, as memórias de Chatterjee incluem uma viagem de comboio em que uma multidão de senhoras idosas tagarelas e crianças animadas encontram, na chegada à estação de destino, as balas mortíferas disparadas pelas armas de fogosos fuzileiros britânicos.⁶ Durante o inesperado ataque, à medida que o sangue escorria pela coxia, ela não conseguiu deixar de ficar fascinada com o exímio polimento das botas dos oficiais. O entrevistador sente-se manifestamente constrangido e impotente perante a bizarra nostalgia de Lady Chatterjee em relação aos tempos coloniais, em particular no *sketch* que se segue, no momento em que esta confessa ter sentido uma certa exaltação romântica quando um elegante general britânico veio executar a sua tia.⁷

Ao subordinar ofensas sexuais e crueldade física a elementos do cenário que caracteristicamente compõem a visualmente agradável iconografia *heritage*, a atenção é dirigida na série para o absurdo do saudosismo pelo *glamour* daquele passado. As patéticas tentativas de Chatterjee de desviar o enfoque dos dias turbulentos do *Raj* para aspectos do cenário e guarda-roupa apenas conduzem a um reforçar da hecatombe que foram os ditos “dias maravilhosos”. Como denuncia Rushdie, um dos mais populares e lucrativos mitos coloniais é o de que o Império Britânico era “in spite of all its flaws and meanness and bigotries, fundamentally glamorous” (101). No final, este grupo de *sketches* reafirma que “the jewel in the crown is made (...) of paste” (Rushdie 92).

Como foi referido, a paródia de *The Jewel in the Crown* resulta devido à familiaridade dos telespectadores com um estilo específico de cinematografia característico das ficções *Raj*. Em *Valha-me Deus*, os *sketches* cômicos simulam o comportamento esperado de um indivíduo nostálgico: face à desordem e à volatilidade no presente, rupturas que fracturam e acossam a sua identidade, este associa os findos “dias maravilhosos” a um momento de equilíbrio e harmonia. O revivalismo de um passado colonial foi encarado por Paul Gilroy enquanto resultando, por um lado, da ambivalência da “melancolia pós-colonial” que estrutura a cultura e as instituições políticas britânicas em consequência do desmoronar do Império, e, por outro lado, de uma emergente “*unkempt, unruly and unplanned multicultural*” (x). A sensação de haver perdido a unidade proveniente de uma glória imperial, agora defunta, materializa-se em objectos, sejam os jardins bem tratados, as calças impecavelmente vincadas ou as botas polidas celebradas pela Lady Chatterjee de Syal. Se a entrevista é estruturada, ao longo dos *sketches*, como uma reconstrução narrativa de um momento edénico e da sua corrupção, uma amálgama de estratégias cômicas e de operações intertextuais irónicas transformam em *Valha-me Deus* um passado nostálgico em disruptivo, abrindo-o à participação de outras histórias contadas da perspectiva do colonizado.

A melancolia de Chatterjee é sempre contraposta ao choque e embaraço do jornalista britânico ao confrontar-se com um passado colonial de opressão e brutalidade. Weedon detecta um problema representacional na estrutura destes *sketches*, repetido ao longo de muitos outros no programa humorístico, na medida em que a audiência poderá identificar-se mais facilmente com a personagem

⁵ *Valha-me Deus*, série 2, episódio 3, 0:19:02-0:19:43.

⁶ *Valha-me Deus*, série 2, episódio 3, 0:11:47-0:12:37.

⁷ *Valha-me Deus*, série 2, episódio 3, 0:16:50-0:17:20.

britânica “normal”, face a uma personagem indiana apresentada como estranha (267). Por outras palavras, a autora pede-nos que consideremos se o público se ri *com* ou *de* Chatterjee. Num plano relacionado, a assistência poderá também ser induzida a entender os britânicos enquanto, no presente, “vítimas” do seu passado imperial.

Apesar de constituir uma reescrita até certo ponto *mainstream* de ficções coloniais, este retrato cómico alternativo perturba, para além do recuperável, a aparente harmonia de tempo e espaço dos “dias maravilhosos”. De uma forma provocadora, e em reacção ao “*refurbishment of the Empire’s tarnished image*” (Rushdie 91), a nostalgia *Raj* é aqui invertida com o propósito de se alcançar um efeito subversivo. Mesmo que a crítica de Rushdie – redigida em 1984 durante o *thatcherismo* e a característica desconfiança perante a diferença – possa parecer ligeiramente datada, manteve sem dúvida a sua relevância durante a *Cool Britannia* de Tony Blair dos finais dos anos 90 do século XX. Na verdade, pouco depois da exibição deste episódio de *Valha-me Deus*, no Reino Unido, *A Jóia da Coroa* subiu ao vigésimo segundo lugar da lista dos *100 Greatest British Television Programmes* compilada pelo British Film Institute em 2000. Aparentemente, aquilo que Rushdie sinalizou como o “*amputated limb*” do Império ainda tinha “*phantom twitchings*” (92).

Em *Valha-me Deus*, a personagem de Lady Chatterjee regressa ao convívio dos telespectadores enquanto figura principal pela mão de Syal. Desempenhando o papel de Lili Chatterjee, Zohra Sehgal é uma das atrizes indianas com um papel secundário na série *A Jóia da Coroa*. A carreira de Sehgal – que abarca participações nas representações cruamente estereotipadas das minorias étnicas das comédias dos anos 70 *Mind Your Language* e *It Ain’t Half Hot Mum*, no filme radical *Bhaji on the Beach*, realizado por Gurinder Chadha em 1993, no filme *queer Chicken Tikka Masala* (2005) realizado por Harmage Singh Kalirai, entre outras – ilustra as crescentes oportunidades para a representação das minorias (e pelas minorias) no Reino Unido. Em virtude deste espaço propiciador de visibilidade da produção cultural indo-britânica, as nostálgicas ficções *Raj* retornam à localização cultural de onde surgiram no passado – o meio televisivo – e são reexibidas enquanto prática de oposição para uma audiência mista, mesmo que num contexto de cumplicidade com as indústrias culturais.

Para além disso, o carácter satírico dos *sketches* reside também na denúncia e no reconhecimento das narrativas *heritage* enquanto textos ambivalentes. Na verdade, Andrew Higson considera que vários filmes *heritage* encenam um conflito irresolúvel entre uma anglicidade fixa, tradicional e ligada às elites, e um conceito mais instável de identidade nacional, apresentado através das experiências de grupos sociais marginalizados, arrumados como meras “notas de rodapé da história” (28). Nos *sketches*, a personagem de Lady Chatterjee começa por destacar um fosso entre o presente pós-imperial e um almejado passado colonial. Contudo, o absurdo do seu sentimento nostálgico põe em evidência quanto do presente se encontra naquele passado distante, e que aqueles que foram considerados como inócuas notas de rodapé exigem ser incorporados na narrativa.

Bibliografia

- Agamben, G., (2000) *Means without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Donnell, A., (2002) *Companion to Contemporary Black British Culture*, Routledge, London.
- Gillespie, M., (2003) “From Comic Asians to Asian Comics: *Goodness Gracious Me*, British Television Comedy and Representations of Ethnicity”, *Group Identities on French and British Television*, Michael Scriven and Emily Roberts (org.), Berghahn Books, Oxford and New York, pp. 93-107.

- Gilroy, P., (2004) *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* Routledge, London.
- Gould, P., (2000) "Goodness Gracious, It's All Go for Meera; TV's *Goodness Gracious Me* Star Meera Syal Talks to Phil Gould about Her Flourishing Career", *The Birmingham Post*, February 22, 15.
- Higson, A., (2003) *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Oxford University Press, Oxford.
- Horkheimer, M., Adorno, T., (2001) *Dialectic of Enlightenment* (1972), trad. John Cumming, Continuum, New York.
- Leurdijk, A., (2006) "In Search of Common Ground: Strategies of Multicultural Television Producers in Europe," *European Journal of Cultural Studies*; 9:1, 25–46.
- Lockett, M., (2003) "Postnational Television? *Goodness Gracious Me* and the Britasian Diaspora", *Planet TV: A Global Television Reader*, Lisa Parks and Shanti Kumar (org.), New York University Press, New York 402-422.
- Malik, S., (2002) *Representing Black Britain: Black and Asian Images on Television*, Sage, London.
- Rushdie, S., (1991) *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, Granta, London.
- Smith, Z., (2000) *White Teeth*, Hamish Hamilton, London.
- Syal, M., (1996) *Anita and Me*, HarperCollins, London.
- Weedon, C., (2000) "*Goodness Gracious Me*: Comedy as a Tool for Contesting Racism and Ethnocentrism", *Culture and Power: Challenging Discourses*, Maria José Coperias Aguilar (org.), Servei de Publicacions, Valencia, pp. 261-269.
- Witkin, R.W., (2003) *Adorno on Popular Culture*, Routledge, London and New York.

Filmografia

- Goodness Gracious Me* (TV), realizador Nick Wood, UK, 1998-2001.
- The Jewel in the Crown* (TV), realizador Christopher Morahan *et al.*, UK, 1984.
- The Millionairess*, realizador Anthony Asquith, UK, 1960.