

ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Camila
Franco
Batista

RECORDAR É IMPERATIVO

MEMÓRIA
NO ROMANCE IRLANDÊS CONTEMPORÂNEO
(2000-2020)



ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Camila
Franco
Batista

RECORDAR É IMPERATIVO

MEMÓRIA
NO ROMANCE IRLANDÊS CONTEMPORÂNEO
(2000-2020)



2023
São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

B333r

Batista, Camila Franco -

Remember é imperativo: memória no romance irlandês contemporâneo (2000-2020) / Camila Franco Batista. - São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Coleção Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.
Volume 4

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-875-1

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.98751

1. Linguística, Letras e Artes. 2. Literaturas estrangeiras modernas. 3. Memória. 4. História. 5. Ficção. 6. Irlanda. 7. Romance histórico. I. Batista, Camila Franco. II. Título.

CDD: 410.890

Índice para catálogo sistemático:

I. Linguística - Romance histórico

Simone Sales - Bibliotecária - CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 a autora.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Bianca Bieging
Estagiária	Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini
Imagens da capa	Wirestock, rawpixel.com, romeo22, freestockcenter - Freepik.com
Tipografias	Acumin, Belarius Poster
Revisão	Camila Franco Batista
Autora	Camila Franco Batista

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil



Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil



Marcos Pereira dos Santos
Universidade Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton

Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite

Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho

Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior

Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes

Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo

Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva

Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento

Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza

Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



*"Now say the word again. Summon
our island: a story that needed to
be told."*

(Eavan Boland)

RECORDAR É IMPERATIVO



A meus pais.

SUMÁRIO

Introdução	14
História, memória, trauma	25
Performances de memória na ficção irlandesa contemporânea	34
“Os pobres não figuram em grandes romances”: A memória da Grande Fome em <i>Star of the Sea</i>	35
“Nós somos apenas fantasmas”: Traumas de vítimas e perpetradores em <i>Days Without End</i>	39
Uma cartografia ficcional da memória: A memória da Grande Guerra e do Levante de Páscoa em <i>Fallen</i>	41
Memória e o gênero auto/biográfico: A história de mulheres esquecidas <i>versus</i> a história nacional	43

PARTE 1

A GRANDE FOME E A DIÁSPORA IRLANDESA.	46
A Grande Fome.....	48
A diáspora irlandesa	51
Os irlandeses na América: As guerras indígenas, a Guerra Civil americana e a expansão para o oeste	56



CAPÍTULO 1

**A Grande Fome e a diáspora
forçada em *Star of the Sea*60**

- 1.1 Gritos silenciados:
Heteroglossia em *Star of the Sea*66
- 1.2 Quem conta a história?
A memória da Grande Fome na contemporaneidade78
- 1.3 Reflexões preliminares:
A Grande Fome e o Tigre Celta90

CAPÍTULO 2

**A diáspora e a guerra:
Traumas individuais e culturais em *Days Without End*94**

- 2.1 Irlanda e América:
Experiências de fome, desapropriação e trauma97
- 2.2 “Não estou dizendo
que a gente sabia do que sabia”:
Os irlandeses como perpetradores106
- 2.3 Reflexões preliminares:
raça e memória nas artes irlandesas contemporâneas124

PARTE 2**A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL
E O LEVANTE DE PÁSCOA127**

- Irlanda e a Primeira Guerra..... 129
- O Levante de Páscoa de 1916..... 133



CAPÍTULO 3

Mapeando a memória de um mundo caído:

A experiência da Primeira Guerra Mundial
e do Levante de Páscoa em *Fallen* 142

3.1 “Há coisas que nunca podem ser desfeitas”:

A memória dos soldados caídos 148

3.2 Lugares de memória em Dublin:

O mapa de uma cidade caída 163

3.3 Reflexões preliminares:

Monumentos na Irlanda e no mundo, memórias contestadas..... 175

CAPÍTULO 4

Um “outro” levante:

A história nacional e a memória de mulheres esquecidas
em *The Rising of Bella Casey* 179

4.1 “Ela esteve abaixada o tempo suficiente”:

A ascensão ficcional de Bella Casey 186

4.2 “A nova Irlanda é uma briguinha, e só”:

O “levante” de Bella e o Levante da nação 204

4.3 Reflexões preliminares:

Mulheres e memória na Irlanda 218

Conclusão 221

Referências bibliográficas 232

Sobre a autora 250



INTRODUÇÃO

*Como casas velhas abrigam fantasmas,
assim também fazem as palavras.
Tome como exemplo
museu, que vem do grego
Um lugar para colocar coisas
que agradam as Musas,*

*um santuário ou trono das velhas deusas.
O que você lá encontra pode
não ser o que procura.
Rico, pobre, cidadão,
plebeu, dama, senhor:*

*traço mortal feito imortal deliberadamente.
Entregue-se ao entrar por suas portas;
saiba que todos são iguais aqui: aos
cuidados brutos do Tempo*

*somos mantidos - os rápidos, os mortos,
os abençoados, os amaldiçoados.
Abra seu coração e sua mente para
aquelas que foram antes
honrar as Musas - virgem, mãe, velha,*

*e espere vislumbrá-las em
nove partes nesta casa,
filhas da Memória, oráculos da graça.¹*

(Paula Meehan, "Museum," tradução minha)

1

"As old houses harbour ghosts, so do words. / Take museum which comes down from the Greek, / a place to put things that please the Muses, // a shrine or seat of the old goddesses. / What you find here might not be what you seek. / Rich, poor, citizen, commoner, lady, lord: // mortal trace made immortal by design. / Surrender as you enter through their door; know all are equal here: in Time's brute trust // we are held - the quick, the dead, the blest, the curst. / Open heart and mind to those who've gone before, / to honour the Muses - virgin, mother, crone, // and hope to glimpse them ninefold in this house, / daughters of Memory, oracles of grace."



"Museu", do grego *museoin*, era, na Grécia antiga, o trono das Musas, filhas de Zeus e Mnemósine, a deusa da memória. Na mitologia grega, as Musas são nove divindades que inspiram a criação; Homero, por exemplo, invoca as Musas para que elas o ajudem a contar a história da fúria de Aquiles na *Ilíada*. "Museu", ou trono das Musas, tratava-se originalmente de um lugar de contemplação ou de pensamento filosófico. Ao longo dos séculos, a palavra "museu" evoluiu de um lugar para discussão entre filósofos, como em Roma, para se tornar no século XVII um lugar que abriga curiosidades e, finalmente, para um edifício que acomoda o patrimônio cultural de um povo a partir do século XIX – ou, como escreve Geoffrey Lewis (2020, tradução minha), a instituição que "preserva e interpreta as evidências primárias tangíveis da humanidade e do meio ambiente"² No poema de Paula Meehan (Dublin, 1955) citado na epígrafe, a palavra "museu" abriga o santuário onde são colocadas as coisas que agradam as Musas. No museu encontram-se todos os traços deixados por quem já viveu e honrou as Musas. Como casa das deusas, a memória está lá preservada na forma das nove divindades filhas da Memória. O poema é, assim, dividido em nove partes, acrescidas de uma *invocação* e de um *envio*, para as nove Musas: Urânia, Musa da astronomia; Clio, Musa da história; Euterpe, Musa da canção e da poesia elegíaca; Érato, Musa da poesia lírica; Terpsícore, Musa da dança; Melpômene, Musa da Tragédia; Calíope, Musa da poesia épica; Talia, Musa da comédia; e Polímnia, Musa da poesia sagrada.

Dessa forma, o "museu" do poema de Paula Meehan abriga as manifestações culturais do povo inspiradas pelas Musas. O eu-lírico faz uma prece às Musas para que não se esqueçam dos pobres moradores dos cortiços de Dublin, dos que morreram na guerra, das mulheres apagadas da história do Estado, das crianças,

2 "Institution dedicated to preserving and interpreting the primary tangible evidence of humankind and the environment".

dos poetas. Meehan escreveu o poema para dedicá-lo ao museu de história social 14 Henrietta Street, inaugurado em 2018 para registrar a história do próprio edifício e de outras casas georgianas do entorno, transformadas em cortiços no século XIX. O poema de Meehan é, portanto, um texto memorial que visa guardar a memória daqueles que moraram em Henrietta Street.

Assim como museus abrigam memórias e o poema de Meehan se revela como memórias exercitadas, este livro analisa quatro romances históricos irlandeses como textos memorialísticos, ou seja, *performances de memória*³: textos de memória que reencenam momentos da história irlandesa e demonstram como o ato de lembrar é uma atividade social, influenciada por fatores culturais, políticos e econômicos. Os romances *Star of the Sea* (2002), de Joseph O'Connor, *Days Without End* (2016), de Sebastian Barry, *Fallen* (2014) e *The Rising of Bella Casey* (2013), de Mary Morrissy, refiguram⁴ eventos históricos como a Grande Fome irlandesa (1845-1852), a diáspora irlandesa aos Estados Unidos⁵, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918)

- 3 Utilizo o termo *performances de memória* a partir de Annette Kuhn (2010), segundo a qual a memória é uma "atividade de recontar e contar histórias de memória, tanto em contextos públicos quanto privados". Assim, entendemos que a memória é uma escritura do passado com a contribuição de produções culturais - como monumentos, museus, comemorações públicas - e experiências pessoais, uma *ação* no presente. A memória não existe por si só, mas é um *exercício*.
- 4 No lugar de "representação" uso neste livro o termo "refiguração". Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (2010) [1984] descreve os três estágios da mimese (ou representação) na composição da intriga. O primeiro estágio, *mimese I* ou *prefiguração*, é o momento que antecede a composição da narrativa; o segundo estágio, *mimese II* ou *configuração*, é o momento da composição; por fim, o terceiro estágio, *mimese III* ou *refiguração*, é o momento em que a narrativa encontra o leitor. Adoto a concepção de Ricoeur porque entendo que os romances aqui estudados são mais do que simples *imitação* ou *representação* da memória. Para que a refiguração da memória aconteça é necessário o encontro da composição textual com o leitor.
- 5 A Grande Fome irlandesa foi um período de calamidade causado pela infestação fúngica das plantações de batata na Irlanda em meados do século XIX. Estima-se que um milhão de pessoas morreu de fome e outro milhão emigrou para diversas partes do mundo, entre elas, os Estados Unidos. A completa contextualização histórica é apresentada na Parte I deste livro.

e o Levante de Páscoa de 1916⁶. Investigo as refigurações da história nas obras como atos de memória cultural contemporânea que representam vozes periféricas da história, permitindo ao leitor contemporâneo estabelecer associações com o contexto histórico do momento de leitura.

A publicação dos romances coincide com o período de grande crescimento econômico irlandês conhecido como Tigre Celta, entre os anos noventa e a primeira década dos anos 2000, e o período de recessão e recuperação financeira após a crise econômica mundial de 2008. O Tigre Celta simbolizou uma grande transformação econômica, política, social e cultural que promoveu o desenvolvimento irlandês e alçou o país à liderança mundial em diversas áreas, como a tecnológica e farmacêutica. Nesse período, a Irlanda se tornou centro operacional de multinacionais e destino de imigrantes e refugiados. É durante esse momento de efervescência social que diversos romances históricos são publicados, tal como *Star of the Sea* (2002), de Joseph O'Connor, analisado aqui.

Contudo, o colapso dos mercados internacionais em 2008 simbolizou o fim da Irlanda do Tigre Celta, forçando o país a ingressar em um programa de recuperação econômica presidido pelo Fundo Monetário Internacional (FMI), a União Europeia (UE) e o Banco Central Europeu (BCE). Durante a crise, os movimentos se inverteram: se a Irlanda do Tigre Celta recebia imigrantes, agora seus cidadãos emigravam em busca de oportunidades melhores; se a abundância de recursos outrora impulsionara o consumo, agora os índices de desemprego, de pessoas sem-teto e de criminalidade disparavam. O impacto da crise econômica na Irlanda foi tão significativo que, de acordo com o ministro das finanças irlandês

6 O Levante de Páscoa de 1916 foi uma revolta armada que ocupou diversos prédios públicos em Dublin em abril de 1916 em nome da declaração da República irlandesa. A revolta foi rapidamente abafada pelo império britânico e os líderes do levante, membros da Irish Republican Brotherhood (IRB) e do Irish Citizen Army (ICA) foram executados por traição. Também apresento a contextualização histórica mais detalhada na Parte II deste livro.

Michael Noonan, tratava-se da pior crise desde a Grande Fome, no século XIX (WARDEN, 2013). A crise financeira não encerrou a produção de romances históricos, o que demonstra o exercício constante de memória na Irlanda. As três outras obras analisadas neste livro - *The Rising of Bella Casey* (2013), *Fallen* (2014) e *Days Without End* (2016) - foram publicados nesse período.

A publicação crescente de romances históricos e outros produtos culturais com temática histórica durante e após o Tigre Celta tem sido analisada por diversos críticos irlandeses. Declan Kiberd sugere em 2003 que o presente parece amedrontar os escritores irlandeses, que se recusam a se engajar às mudanças promovidas pelo Tigre Celta. Essa relutância, afirma Kiberd, transforma os escritores contemporâneos em intelectuais dissidentes obcecados com o poder sobre o passado (KIBERD, 2003, p. 12). Em 2010, o escritor irlandês Julian Gough comenta que a literatura irlandesa sugere um movimento retrógrado e conservador: “justamente quando precisamos de um furioso exército de romancistas”, explica Gough, “estamos conseguindo coisas consideravelmente educadas [...] que se encaixam na grande tradição?” (FLOOD, 2010, tradução minha). Com a multiplicação de romances históricos que retratam emigração, fome, guerras e conflitos, Gough comenta em outra entrevista que a literatura do Tigre Celta apresenta “muitos romances sobre quão terrível era o passado da Irlanda, com toda sua repressão sexual e pobreza [...]. Todo o realismo lírico antiquado, sem traços do experimentalismo selvagem de Beckett, Joyce e Flann O’Brien”⁸ (JORDAN, 2015, tradução minha).

7 “Just when we need a furious army of novelists, we are getting fairly polite stuff [...] that fits into the grand tradition”.

8 “Lots of novels about how terrible Ireland's past was, with all its sexual repression and poverty [...] All old-fashioned lyrical realism, not a trace of the wild experimentalism of Beckett, Joyce and Flann O'Brien”.

Essas críticas parecem se furtrar de uma análise mais profunda da literatura irlandesa contemporânea, em especial os romances que ficcionalizam a história. Este livro procura preencher essa lacuna: ao analisar exemplares de romances contemporâneos como *performances de memória*, mostro como, ao contrário de quem os acusa de simples obsessão com o passado ou comodismo, os escritores irlandeses aqui estudados se engajam com a memória cultural de seu tempo por meio de diversas abordagens. Não produzem imitações ou prosas comportadas, como sugere Gough, mas sim reflexões críticas sobre a relação entre história e contemporaneidade, sobre como a memória colabora para a exploração do passado na ficção.

Para entender os movimentos de memória no Tigre Celta e no pós- crise, é necessário examinar os acontecimentos e transformações sociais, culturais e políticas ocorridos no período. Durante o Tigre Celta, questões históricas complexas abordadas pela ficção irlandesa vieram à tona e foram amplamente discutidas: os escândalos de abusos físicos e sexuais por padres e freiras em escolas e orfanatos dirigidos pela Igreja Católica⁹, a chegada em massa de imigrantes e asilados e as denúncias de corrupção no governo e nas corporações¹⁰. Após a crise econômica de 2008, que causou nova onda de emigração de irlandeses, questões como a participação

9 Em 1999 a emissora pública de TV irlandesa RTÉ exibiu o documentário *States of Fear*, que expôs dados e histórias sobre abusos nas instituições públicas de acolhimento e educação que, em sua maioria, são administradas por ordens religiosas católicas. A repercussão do documentário resultou no estabelecimento, em 2002, de uma comissão de inquérito para investigar abuso infantil nas instituições públicas, que culminou no Relatório Ryan. O relatório expôs testemunhos e acusações de milhares de vítimas, mas não apresentou denúncias formais a supostos agressores. Durante o Tigre Celta e no período pós- crise, produções de grande audiência como o filme *The Magdalene Sisters* (2002), de Peter Mullan, e o longa indicado ao Oscar *Philomena* (2013), de Stephen Frears, merecem citação por abordarem os abusos em instituições religiosas mantidas com dinheiro público.

10 Em *Ship of Fools: How Stupidity and Corruption Sank the Celtic Tiger* (2009), o crítico Fintan O'Toole discute como ganância e corrupção foram as principais causas da queda do Tigre Celta. Dentre os casos comentados está o do ex- primeiro ministro (*Taiioseach*, em gaélico) Charles Haughey, que recebeu mais de sete milhões de libras em propinas pagas por empresários.

irlandesa na colonização de terras no Novo Mundo e o apagamento de personagens importantes da história são amplamente discutidas. Outro fato relevante para o debate acerca das relações entre história e literatura é a Década de Centenários 1912-2022, em especial os 100 anos do início da Primeira Guerra Mundial, do Levante de Páscoa e da Guerra da Independência. Os romances analisados neste livro não recorrem ao passado como forma de escapismo: adotam, pelo contrário, um “olhar indireto” que, nas palavras de Neil Murphy (2014), demonstra a necessidade de distanciamento temporal para melhor compreender o passado e debater questões sobre a escrita da história e a expressão literária:

Ao contrário de oferecer uma versão clara e realista de “episódios seguros e históricos fáceis de captar”, [os autores] repetidamente revolvem problemas de reconstrução histórica, as idas e vindas da memória, a natureza indistinta da percepção humana e o inevitável efeito transformativo da expressão linguística. Relacionado a isso está o sentido entre muitos escritores modernos pelo mundo de que uma distância necessária é na verdade essencial para o esforço artístico, e a luta para encontrar essa distância necessária entre sujeito e obra de arte está profundamente enraizada em uma boa parte da ficção irlandesa contemporânea” (MURPHY, 2014, p. 178, tradução minha).

O “olhar indireto” da literatura irlandesa contemporânea pode estar motivado por um movimento cultural de rememoração. Segundo Emilie Pine (2011), as artes irlandesas contemporâneas exploram o passado não com um sentimento saudosista pelo que foi perdido, mas com a certeza de que a história é carregada de

11 “Far from offering neat realist versions of ‘safe, secure, easy-to-capture historical episodes’, [...] [authors] repeatedly revolve around the problems of historical reconstruction, the vagrancy of memory, the indistinct nature of human perception and the inevitable transformative effect of linguistic expression. Related to this is a sense among many modern writers everywhere that a necessary distance is in fact essential for artistic endeavor, and the struggle to find this necessary distance, between subject and work of art, is deeply embedded in much of contemporary Irish fiction”.

sofrimento e instabilidade. Ao explorar a memória cultural dessa maneira, os artistas estimulam a audiência a estabelecer uma relação com seu passado (PINE, 2011).

O conceito de “memória prostética” (LANDSBERG, 2004) pode auxiliar a análise da produção de romances que ficcionalizam a história na Irlanda, pois, de acordo com Alison Landsberg (2004, p. 2), a memória prostética “emerge entre uma pessoa e uma narrativa histórica acerca do passado”¹² em locais destinados à memória, como cinemas e museus. O contato do indivíduo com esses *lugares de memória* (NORA, 1984) gera a sensação de que ele faz parte de uma história maior vivida por outras pessoas. No caso irlandês, os debates acerca de eventos cruciais da história da Irlanda nas artes e na mídia durante o período do Tigre Celta criam uma condição de memória prostética que inclui no ato de lembrar as gerações que não viveram tais eventos e as impele a interpretar a história com os olhos do presente.

Em seu livro sobre a política da memória na Irlanda, Pine (2011) escreve que “a cultura irlandesa é obcecada com o passado”¹³ (PINE, 2011, p. 3, tradução minha). Segundo a autora, para o irlandês é impossível fugir da memória do passado e suas representações em museus, filmes, livros e espaços públicos. Kathleen Costello-Sullivan, na introdução ao seu livro *Trauma and Recovery in the Twenty-First Century Novel* (2018), comenta que a “história de silêncio, sofrimento e abuso” da Irlanda é ainda um legado do passado colonial. Ambas as autoras consideram que o principal tropo na retomada da história na Irlanda é o trauma cultural. Por trauma cultural entende-se marcas no inconsciente coletivo após uma experiência considerada extrema pelos membros desse grupo (ALEXANDER, 2004). Eventos como a Grande Fome, por exemplo,

12 “[Prosthetic memory] emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past”.

13 “Irish culture is obsessed with the past”.

são interpretados como traumáticos por serem inesperados, extremos, com alto índice de mortalidade e diáspora forçada.

Embora o trauma seja um aspecto importante e recorrente neste trabalho, consideramos que ele não é o tropo exclusivo que define a totalidade das *performances de memória* na Irlanda. Conforme alerta Huyssen (2003), a redução de todas as manifestações memorialísticas ao trauma cultural pode enfraquecer a agência humana, reduzindo todo o resto a “dor, sofrimento e perda”. O trauma, sugere Huyssen, é apenas uma das muitas articulações da memória (HUYSSSEN, 2003, p. 9).

Em *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Huyssen discute a transformação da memória em mercadoria pelo capitalismo como um processo de globalização. O desejo em utilizar discursos de memória, evidente na proliferação de romances históricos, documentários, filmes e publicações de não-ficção é, discute Huyssen, também um fenômeno capitalista em que memória e esquecimento coexistem. Mesmo que, em um primeiro momento, a coexistência entre lembrar e esquecer aponte para um paradoxo, é possível que as duas ações aconteçam ao mesmo tempo e, segundo o autor, pode ser resultado da ansiedade e do medo de esquecer em um mundo que está mudando rapidamente, acelerando o tempo e reduzindo os espaços (HUYSSSEN, 2003, p. 18). Considerar o papel do capitalismo nos movimentos de memória e esquecimento se revela útil para responder à questão: por que o passado tem sido tão importante nas últimas décadas no mundo e, mais especificamente, na Irlanda?

Segundo David Lloyd (2008, p. 1), a complicada relação entre a Irlanda e sua história se deve ao conflito entre o moderno e o tradicional. Nas palavras de Joe Cleary (2005), os termos “moderno” e “modernização” são controversos na Irlanda porque a definição ocidental de modernidade interpreta rupturas em uma história entendida como linear; as rupturas causadas por eventos históricos

como a Reforma e a Contrarreforma, as revoluções, a ascensão do capitalismo e a descoberta do Novo Mundo fazem com que sejam considerados momentos fundadores da modernidade no Ocidente. Nessa perspectiva, a modernidade na Irlanda aconteceu com a colonização da ilha pela Inglaterra a partir do século XVI (CLEARY, 2005, p. 3). Contudo, o domínio inglês não subjugou a Irlanda completamente nem a inseriu no modelo capitalista, uma vez que o país permaneceu essencialmente rural e majoritariamente católico (CLEARY, 2005, p. 9).

Ademais, de acordo com Lloyd, o conceito ocidental de modernidade não contempla “elementos sociais e culturais que resistem à modernização”, tomando-os como “resíduos e práticas que pertencem ao passado”¹⁴ (LLOYD, 2008, p. 3, tradução minha). De acordo com essa visão, portanto, a Irlanda é um país que resiste à modernidade por insistir na coexistência do tradicional e do moderno. O caso irlandês demonstra, nas palavras de Lloyd, que a modernização não eliminou práticas passadas incompatíveis com o capitalismo – a modernidade não substituiu a tradição. O evento histórico que melhor exemplifica a incongruência entre modernidade e tradição na Irlanda é, para Lloyd, a Grande Fome: é nesse evento que os processos de modernização tentam, à força e mediante resistência, substituir o tradicional pelo moderno:

Tanto na invenção de formações sociais e imaginários que projetam horizontes temporais e estruturas éticas que estão fora da ordem da modernidade e nas estruturas de memória deslocadas que se recusam a sucumbir ao esquecimento e a seguir em frente, a cultura irlandesa pós-Grande Fome esconde uma resistência às tendências aniquilantes da modernização. Não o faz, no entanto, permanecendo fixa no passado, mas habitando uma dimensão temporal composta simultaneamente por múltiplas e muitas vezes incomensuráveis temporalidades

14

“Social and cultural elements that resist modernization as residues of ideas and practices that belong to the past”.

para as quais os termos “tradição” e “modernidade” são designações apenas parciais e certamente inadequadas. A memória irlandesa é, ao mesmo tempo, a memória da modernidade e suas catástrofes e a memória de viver de outra forma¹⁵ (LLOYD, 2008, p. 6, tradução minha).

Para Lloyd, a Irlanda não está presa ao passado; habita, sim, uma temporalidade em que tradição e modernidade convivem, não sem conflito. A memória irlandesa é, portanto, a memória das transformações que a modernidade impôs à Irlanda e a resistência ao esquecimento que esta protagonizou. Consequentemente, a memória irlandesa é um movimento constante de resistência ao esquecimento.

É importante salientar que a Irlanda não está isolada no “fenômeno da memória”. A recorrência de produtos culturais que retomam eventos históricos é, conforme apresenta Huyssen (2003), consequência dos processos de globalização e de comodificação da memória. Esta, segundo Huyssen, se torna um fenômeno tanto local como global e cria o que o crítico chama de “passados presentes”, ou seja, passados que são lembrados e ressignificados no presente como produtos de trocas de experiências (HUYSSSEN, 2003, p. 11). David Lowenthal (2015) acrescenta à discussão o papel da tradição na transmissão de memória e a nostalgia, consequência de movimentos diaspóricos e migratórios no século XX. Para o crítico, produtos culturais como acessórios *vintage* e o interesse por genealogia são fenômenos ocidentais que salientam o interesse contemporâneo na memória. Anne Whitehead (2009) complementa que a popularização da memória nos tempos recentes também pode

15 “Both in the invention of social formations and imaginaries that project temporal horizons and ethical frames that are out of kilter with modernity and in the displaced structures of memory that refuse to succumb to forgetting and moving on, post-Famine Irish culture secretes a resistance to the obliterative tendencies of modernization. It does so, however, not by remaining fixed in the past, but by inhabiting a temporal dimension composed simultaneously of multiple and often incommensurable temporalities for which the terms ‘tradition’ and ‘modernity’ are only partial and certainly inadequate designations. Irish memory is at once the memory of modernity and its catastrophes and that of living otherwise”.

ser exemplificada pelas memórias digitais (arquivos eletrônicos, *websites*, museus digitais), sem esquecer do impacto de guerras, genocídios e comissões de verdade nas discussões sobre o passado.

Essas reflexões sobre a memória na contemporaneidade são relevantes para este livro, que se propõe a examinar como a memória é utilizada pela literatura ao estabelecer um elo entre a Irlanda de ontem e a Irlanda de hoje por meio de diferentes abordagens da história e o papel da memória nessa refiguração. Whitehead (2009) sugere que a popularização das memórias cotidianas, ou seja, das memórias de pessoas comuns, é também uma das demonstrações contemporâneas de engajamento com a memória. Os romances de O'Connor, Barry, Mills e Morrissy se utilizam da história documental e da memória e compartilham um mesmo enfoque: a reimaginação da história sob o ponto de vista de personagens marginalizadas, esquecidas ou até mesmo silenciadas para, enfim, compor textos memorialísticos que são *performances de memória* na contemporaneidade. Experimentações de forma, linguagem e conteúdo são realizadas para, como espera-se demonstrar ao longo deste livro, dar a voz aos indivíduos que não figuram em narrativas oficiais e, assim, apresentar diferentes críticas à sociedade irlandesa contemporânea e à forma como esta utiliza a memória cultural.

HISTÓRIA, MEMÓRIA, TRAUMA

Pierre Nora (1978) define memória como “a recordação ou o conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida e/ou mitificada por uma comunidade viva cujo sentimento do passado é parte de sua identidade”¹⁶ (NORA, 1978, p. 398).

16

“La mémoire collective est le souvenir, ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante.”

A memória não *acontece* simplesmente; é o resultado de um trabalho ativo dos agentes que rememoram. Paul Ricoeur (2007, p. 71) segue a mesma linha de pensamento ao afirmar que não apenas aceitamos que a memória nos venha, mas também que vamos em sua busca; lembrar-se significa exercitar a memória. Tendo isso em mente, proponho analisar os romances selecionados para este trabalho como *performances de memória*: obras que se engajam com a memória cultural para discutir e refletir sobre eventos cruciais da história irlandesa, oferecendo visões alternativas às narrativas dominantes.

História e memória são estudadas ora como complementares, ora em oposição. Maurice Halbwachs (1950) [1925], por exemplo, pensa a história como um ramo conceitual e crítico, que almeja a objetividade, enquanto a memória é fluida, cheia de vida. Nora (1993) [1984] igualmente contrasta história e memória:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repetidas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica (NORA, 1993, p. 9).

Nora estabelece dicotomias: se a memória é vida, a história é análise; a memória é prática social, a história é prática intelectual;

a memória é completa, a história é incompleta. Ricoeur busca ultrapassar essas oposições, escrevendo em *A memória, a história, o esquecimento* (2007) que história e memória têm a mesma fonte; memória e história se entrelaçam e uma tem implicação na outra. A história não refuta a memória e esta não refuta a história:

[...] o conhecimento histórico dá a vantagem a arquiteturas de sentido que excedem os próprios recursos da memória coletiva: articulação entre acontecimentos, estruturas e conjunturas [...], distribuição dos objetos pertinentes da história em múltiplos planos, econômico, político, social, cultural, religioso, etc. [...]. A memória continua a ser o guardião da última dialética constitutiva da preteridade do passado, a saber, a relação entre o “não mais” que marca seu caráter acabado, abolido, ultrapassado, e o “tendo-sido” que designa seu caráter originário e, nesse sentido, indestrutível. [...] Cabe ao destinatário do texto histórico fazer, nele mesmo e no plano da discussão pública, o balanço entre a história e a memória (RICOEUR, 2007, p. 505-506).

Seguindo a posição de Ricoeur, entendo que história e memória são discursos relacionados sobre experiências e eventos que se complementam. Há de fato distinções entre as fontes de história e memória: enquanto aquela se baseia em fontes primárias (documentos, fotografias, relatos orais etc.), esta tem sua fonte na experiência vivida. São, contudo, passíveis de imprecisões, seleção, organização e, claro, manipulação.

Neste livro considero as obras analisadas como atos de memória que ficcionalizam a história: são, portanto, verdadeiros memoriais. Consideramos que as obras do *corpus* não apenas ficcionalizam a história, mas textos que constroem a memória e estabelecem conexões entre passado e presente, utilizando-se da memória para se engajar com o passado e trazer importantes reflexões sobre o presente. A memória oferece promissores caminhos para a exploração da experiência de eventos históricos no passado e no presente, revelando possibilidades de interpretação que questionam

e desafiam narrativas dominantes. Os romances que compõem este estudo têm em comum a característica de trazer a experiência de personagens secundárias ou esquecidas pela história. Assim, entendo que nas obras não se lê somente a “história vista a partir das margens”, mas também a memória exercida por figuras menores.

É importante definir os termos que utilizo neste livro para me referir às formas da memória. Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007) escreve que a memória tem duas dimensões: a privada e a pública. Ricoeur associa a memória privada à “imaginação” seria, assim, composta por imagens da experiência. Diferente do aspecto psicológico da memória privada, a memória pública é uma construção social. Ricoeur retoma então o conceito de memória coletiva elaborado por Halbwachs: toda memória seria coletiva, e o que se escolhe lembrar seria produto de interação e troca entre os indivíduos. Ricoeur mostra em várias de suas obras (*Tempo e narrativa*, “Memory and forgetting” e *A memória, a história, esquecimento*, para citar apenas alguns títulos) que a memória privada e a pública não estão em lados opostos: elas constantemente se entrelaçam. A memória pública se utiliza da memória dos indivíduos (rememoração) e da memória-hábito (memorização), e os indivíduos também participam do processo da memória na coletividade (comemoração). A relação entre memória privada e memória pública se dá através da narrativa, ou seja, da prática social do ato de lembrar.

Considerando as nuances entre memória privada e memória pública, optei por adotar as definições de Aleida Assmann (2008, p. 212-13), que lista quatro tipos de memória: individual; social; política; e cultural. A memória individual é caracterizada pela experiência vivida pelo indivíduo, suas relações interpessoais e histórias. Essas experiências formam a identidade de cada um e podem ficar “dormentes” – não se lembra de tudo o tempo todo. A memória é composta por fragmentos e é no campo da memória individual que se fala em trauma e repressão: memórias de experiências dolorosas podem ser reprimidas e permanecer virtualmente inacessíveis até

que o trabalho terapêutico auxilie na recuperação dessas memórias e em sua tessitura em narrativas. Neste livro sigo a definição de Cathy Caruth, para quem o trauma é "uma resposta, às vezes tardia, a um evento ou eventos contundente(s), que toma a forma de repetidas e intrusivas alucinações, sonhos, pensamentos ou comportamentos originados no evento"¹⁷ (CARUTH, 1995, p. 4, tradução minha). Analiso nos romances como o trauma individual é refigurado.

Pode-se falar em memória individual processual (os hábitos diários e habilidades corporais que desenvolvemos ao longo dos anos), semântica (o conhecimento adquirido através da aprendizagem) e episódica (a memória que guarda as experiências. A memória episódica é caracterizada pela perspectiva do indivíduo e não é transmissível; é fragmentada, composta por partes desconexas que podem participar de uma rede de outras memórias ao serem compartilhadas por meio da narrativa; é, também, transiente, em constante transformação, afetada por estruturas sociais, sentimentos etc. (ASSMANN, 2008, p. 214).

O segundo tipo de memória, a social, é marcado pela ação do grupo social em sua formação. Assim, segundo Assmann (2008, p. 214), a memória social mantém as experiências que são socialmente relevantes e que exigem constante compartilhamento através de meios de comemoração, tais como monumentos ou rituais. É no domínio da memória social que se pode falar em transmissão de memória para as gerações futuras. O conceito de *memória próstética* de Landsberg (2004) pertence ao âmbito social da memória, no qual há a transmissão de memórias entre as gerações através de meios como comunicação oral, histórias familiares, cartas e fotografias.

A memória social também pode ser *multidirecional* (ROTHBERG, 2009): sua construção é uma articulação entre memórias em contextos

17

"[...] a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event."

diversos, como a memória da diáspora irlandesa articulada com a memória da escravidão nos Estados Unidos ou a memória dos nativos norte-americanos após a expansão branca no Oeste. Há a transmissão e constante negociação de memórias entre esses grupos sociais, que não torna a memória de um grupo mais ou menos importante que a do outro, mas possibilita o diálogo e a troca de experiências da questão racial, de genocídio e colonização.

O terceiro formato de memória, a política, é marcado pela mediação de símbolos e representações. Instituições como governos, religiões e grupos políticos selecionam o que deve ser lembrado ou esquecido de acordo com sua ideologia. Assmann (2008, p. 216) escreve que instituições não *têm* memória: elas *fazem* a memória política, representando-a em meios que servem para formar a identidade nacional. Estados totalitários utilizam a propaganda para impor a memória e punir contestações, enquanto democracias aproveitam a mídia popular para compartilhar a memória política. Para esta são necessários quatro processos: a composição da memória em uma narrativa (*emplotment*); a representação da memória em monumentos e memoriais; a utilização de auxílios visuais e verbais para preservar e compartilhar a memória; e a comemoração em rituais, festivais, cerimônias, entre outros (ASSMANN, 2008, p. 217). Pode haver disputas entre grupos que desejam dominar a memória política: quando um deles é vitorioso, impõe então uma nova narrativa, também destruindo monumentos e substituindo-os por outros que corroborem essa narrativa. No decorrer deste livro abordo algumas manifestações da memória política, como a do nacionalismo irlandês e da expansão para o Oeste nos Estados Unidos (e o conseqüente extermínio indígena).

Por fim, há a memória cultural. Esta não é uma simples transposição do processo de memorização individual para o coletivo, mas uma função cultural de preservar a memória coletiva em arquivos, bibliotecas e museus. Segundo Jan Assmann,

[...] a memória cultural refere-se a uma das dimensões exteriores da memória humana, que inicialmente tendemos a pensar como puramente internas - localizada dentro do cérebro do indivíduo, e um assunto de encefalologia, neurologia e psicologia, mas não de estudos culturais históricos, o conteúdo dessa memória. No entanto, o conteúdo dessa memória, as formas como são organizados e a duração de sua duração não são, em grande parte, uma questão de armazenamento ou controle interno, mas das condições externas impostas pela sociedade e pelos contextos culturais¹⁸ (ASSMANN, 2011, p. 5, tradução minha).

Nas palavras de Jan Assmann, a memória cultural se distancia do cotidiano e se torna “fixa”, ou seja, não está suscetível à passagem do tempo (ASSMANN, 1995, p. 129). Jan Assmann (2011, p. 5-7) posteriormente escreve que a memória cultural pertence às quatro dimensões da memória, que são: memória mimética, memória das coisas, memória comunicativa e, claro, memória cultural. A primeira, mimética, compreende as habilidades cotidianas que aprendemos, como cozinhar ou escrever. Também pertencem à memória mimética os costumes culturais, os valores familiares e sociais e as tradições. Na segunda dimensão, da memória das coisas, encontra-se o significado dos objetos que usamos no cotidiano, como conforto, segurança e beleza. Objetos podem lembrar os indivíduos de suas famílias e tradições e, assim, a memória das coisas se refere tanto ao presente quanto ao passado. A terceira dimensão, a memória comunicativa, se refere à habilidade de comunicar-se e compartilhar experiências com outras pessoas, o que Halbwachs chama de memória coletiva. A memória cultural, última dimensão aqui elencada, amalgama todas as outras: as memórias mimética, das coisas e da comunicação se

18

“[...] cultural memory refers to one of the exterior dimensions of human memory, which initially we tend to think of as purely internal - located within the brain of the individual, and a subject of encephalology, neurology, and psychology but not of historical cultural studies, the contents of this memory. However, the contents of this memory, the ways in which they are organized, and the length of time they last are for the most part not a matter of internal storage or control but of the external conditions imposed by society and cultural contexts.”

tornam culturais através da troca comunicativa e do estabelecimento de rituais, símbolos, monumentos etc. A memória cultural colabora para a formação da identidade cultural.

Para Aleida Assmann (2008, p. 220), a memória cultural é formada por memória, esquecimento e função cultural. O que se lembra é preservado; o que se deve esquecer é relegado a arquivos e fica em “estado de latência”. A função cultural preserva em uma memória de arquivo tudo aquilo que pode ser usado posteriormente. Ana Lúcia Araújo (2020) escreve que a memória cultural possui *materialidade*, pertencendo ao que se pode chamar de “herança material”, aquela que é significativa para determinado grupo. Nas palavras de Assmann (2008),

enquanto a memória política é definida por um alto grau de homogeneidade e por apelo convincente, a memória cultural é mais complexa porque inclui obras de arte que conservam mais ambivalência e permitem mais interpretações diversas¹⁹ (ASSMANN, 2008, p. 221, tradução minha).

No âmbito da memória cultural pode-se falar em “abusos da memória” (RICOEUR, 2007). Ricoeur (2007) os classifica em três níveis: (1) nível patológico-terapêutico: a memória impedida; (2) nível prático: a memória manipulada; (3) nível ético-político: a memória obrigada. No primeiro nível, pode-se falar em memória doente e as marcas deixadas, como feridas e cicatrizes. Ricoeur questiona se é possível transferir as reflexões da psicanálise sobre o trauma privado para o contexto público e falar em trauma coletivo. O filósofo responde afirmativamente:

Pode-se falar em traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta. A noção de objeto

19

“[...] whereas political memory is defined by a high degree of homogeneity and compelling appeal, cultural memory is more complex because it includes works of art that retain more ambivalence and allow for more diverse interpretations”.

encontra uma aplicação direta nas “perdas” que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a substância de um Estado. As condutas de luto, por se desenvolverem a partir da expressão da aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, são logo ilustradas pelas grandes celebrações funerárias nas quais um povo inteiro se reúne. Nesse aspecto, pode-se dizer que os comportamentos de luto constituem um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública. É assim que nosso conceito de memória histórica enferma encontra uma justificativa *a posteriori* nessa estrutura bipolar dos comportamentos de luto (RICOEUR, 2007, p. 92).

No âmbito do nível patológico-terapêutico da memória cultural se discute o uso da violência na fundação de Estados. Nas palavras de Ricoeur, “não existe nenhuma comunidade histórica que não tenha nascido de uma relação que se possa comparar sem hesitação à guerra” (RICOEUR, 2007, p. 92). Eventos fundadores são, conseqüentemente, violências legitimadas pelo Estado posteriormente através da celebração e da comemoração coletiva desses eventos. As celebrações repetitivas revelam uma compulsão de repetição, que resiste à crítica. No nível patológico-terapêutico se fala em *trauma cultural*, a experiência vivida por um grupo em um evento extremo (como guerras, fome, diáspora forçada etc.) que deixa marcas na identidade desse grupo (ALEXANDER, 2004). Um evento não é traumático em si, mas é *interpretado* como traumático pela coletividade. O significado do evento é imposto através de uma “espiral de significação” (ALEXANDER, 2004) na qual a coletividade interpreta o evento como traumático. Neste trabalho analisaremos a Grande Fome, a diáspora irlandesa para os EUA e a ação de irlandeses no Oeste americano como traumas culturais.

O nível prático trata da memória instrumentalizada pelos detentores do poder. É a memória manipulada pela imposição de uma ideologia através da comemoração ou de esquecimento. Para Ricoeur, esse nível de memória se posiciona entre a memória e a



identidade cultural de um povo e pode gerar um *excesso de memória* (abuso) e/ou *insuficiência de memória* (“abuso de esquecimento”) (RICOEUR, 2007, p. 94). Esse nível de abuso de memória pode também ocorrer, segundo Ricoeur, através do confronto com o outro, com crenças e modos de vida diferentes, provocando a exclusão do outro. Analiso neste livro a imposição pelo Estado Livre Irlandês do esquecimento em relação à participação da Irlanda na Primeira Guerra Mundial como uma insuficiência de memória, usando os termos de Ricoeur. O abuso da memória nesse caso acontece pelo encerramento da narrativa, que exclui a identidade do outro e impõe uma memorização forçada do Levante de Páscoa como evento fundador da Irlanda independente.

Finalmente, Ricoeur (2007, p. 102) descreve o nível ético-político da memória. Aqui o dever de lembrar é imperativo, imposto, e se torna um projeto, um “trabalho federativo”: deve-se lembrar porque há uma “dívida” com os antepassados. De acordo com Ricoeur, uma experiência de violência e opressão, como o Holocausto, impõe aos sobreviventes e às gerações posteriores uma obrigação de lembrar, uma responsabilidade moral de não permitir que a experiência caia no esquecimento. Percebe-se o dever de lembrar na memória da Grande Fome, que pode ser interpretado como uma dívida com as vítimas.

PERFORMANCES DE MEMÓRIA NA FICÇÃO IRLANDESA CONTEMPORÂNEA

O livro está dividido em dois grandes eixos temáticos, cada parte contendo uma contextualização histórica. Na primeira parte, intitulada “A Grande Fome e a diáspora irlandesa”, examino os romances *Star of the Sea* e *Days Without End*, que refiguram a experiência da fome e da necessidade de emigrar para sobreviver.

Essas obras estabelecem relações entre a memória da diáspora irlandesa e a memória de outros grupos oprimidos, apresentando e discutindo o papel desempenhado por irlandeses na colonização de outros povos. Na segunda parte, intitulada “A Primeira Guerra Mundial e o Levante de Páscoa”, discuto os romances *Fallen* e *The Rising of Bella Casey*, cujas protagonistas tentam retomar a memória de figuras esquecidas pela memória política na Irlanda e suas participações essenciais nos principais conflitos irlandeses/europeus no início do século XX. Os romances selecionados representam uma tendência contemporânea de busca ao passado para compreender o presente e, assim, pensar criticamente a contemporaneidade. As obras aqui estudadas refletem um movimento de valorização da memória que, apesar de sofrido e triste, pode apontar possíveis razões para as diferentes experiências de reconfiguração na contemporaneidade.

“OS POBRES NÃO FIGURAM EM GRANDES ROMANCES”: A MEMÓRIA DA GRANDE FOME EM *STAR OF THE SEA*

O Capítulo 1 examina a refiguração da Grande Fome e da diáspora para a América em *Star of the Sea* (2002), de Joseph O'Connor. Nascido em Dublin em 1963, O'Connor graduou-se em inglês, obtendo o título de mestre em literatura anglo-irlandesa pela University College Dublin e outro mestrado em roteiro cinematográfico pela Leeds Metropolitan University. Ao longo de sua trajetória profissional, o autor trabalhou como jornalista e professor e atualmente ocupa o cargo de Frank McCourt Professor of Creative Writing na University of Limerick. O'Connor publicou ainda oito romances e duas antologias de contos, além de ensaios, canções, roteiros e peças até o momento.

Star of the Sea traz para a ficção a Grande Fome. O'Connor se diz fascinado pela Fome desde sua infância, quando seus pais costumavam levar a família para Connemara, no oeste da Irlanda, todos os anos. O oeste da Irlanda foi uma das regiões com maior índice de mortalidade durante a Grande Fome. Durante essas viagens, O'Connor se interessou em escrever sobre a catástrofe que assolou a região e a Irlanda como um todo. Seu objetivo, diz, foi ficcionalizar a Grande Fome de maneira a fazer justiça à extensão da catástrofe. No momento em que a Irlanda vivia um grande momento econômico, o autor afirma ter percebido que a Grande Fome estava sendo deixada de lado e o silêncio predominava. O silêncio ao qual as vítimas da Grande Fome são expostas no momento contemporâneo é, segundo O'Connor, uma de suas motivações para escrever *Star of the Sea*. Em uma entrevista a estudantes em 2011, o autor firma que a versão cosmopolita da nova Irlanda o fez pensar em não deixar que a história da Fome desaparecesse:

Comecei a me perguntar, porque essa era uma espécie de nova época na Irlanda, uma época rica e Mary Robinson era a presidente, estávamos começando a nos recompor e tudo mais, comecei a me perguntar se essa história simplesmente desapareceria; existe agora a nossa nova versão de nós mesmos tão cosmopolita, moderna e na moda, estamos em todas as capas de revista pela Europa; [comecei a me perguntar se] essa história não significa nada²⁰ (UNIVERSITY OF LIMERICK REGIONAL WRITING CENTRE; O'CONNOR, 2011, p. 8-9, tradução minha).

O autor levanta algumas hipóteses para o suposto silêncio sobre a Grande Fome na atualidade: o medo de trivializar o sofrimento em uma obra de ficção e o receio de abastecer a filosofia nacionalista do IRA. Contudo, o autor rejeita esta última hipótese ao afirmar que

20

"I began to wonder, because it was kind of a new time in Ireland and a wealthy time and Mary Robinson was president and we were beginning to get our act together and all of that, and I began to wonder is that story just going to disappear, is there now our new version of ourselves so kind of cosmopolitan and hip and trendy and we're in all the colour supplements all over Europe; that this history means nothing at all."

“a memória autêntica nunca é perigosa. Lembrar autenticamente é, na verdade, sempre derrotar a propaganda”²¹ (ESTEVEZ-SAAÍ; O’CONNOR, 2005, p. 164, tradução minha).

Apesar de existir o sentimento de que não se fala sobre a Grande Fome na Irlanda, o que por vezes acontece é uma seleção do que se fala sobre a tragédia e o fato de que a narrativa tende a ser utilizada para celebrar o Tigre Celta. Por exemplo, em 1997, um monumento para homenagear a memória da Grande Fome foi erigido em Custom House Quay, em Dublin. Criado pelo artista plástico Rowan Gillespie e doado pela empresária Norma Smurfit, o monumento é composto por figuras esculpidas em bronze que, com expressões de sofrimento e fome, estão dispostas ao longo do rio Liffey, que corta a cidade de Dublin, como se estivessem caminhando em direção a um navio. No ano seguinte, placas com nomes de pessoas e empresas de sucesso que contribuíram com mil libras ou mais foram adicionadas ao monumento, compondo uma justaposição da Irlanda de ontem, assolada pela Fome, e a Irlanda do Tigre Celta, um país de grande poder aquisitivo e de empreendedores de sucesso.

A imagem de estátuas que representam as vítimas da Fome e ao lado de nomes de irlandeses poderosos foi classificada pelo crítico Fintan O’Toole (2013) como “*outdoor* para a exaltação de egos pessoais e corporativos”. O’Toole critica justamente a apropriação da narrativa das vítimas da Grande Fome pelas grandes corporações da atualidade, o que, para o crítico, caracteriza uma sociedade “onde o poder da arte de evocar e trazer à mente os sofrimentos de milhões de anônimos está, no fim das contas, a serviço daqueles que, por virtude de seu dinheiro e sucesso, são considerados importantes” (O’TOOLE, 2013). A crítica de O’Toole enfatiza como a Irlanda contemporânea ao Tigre Celta ignora a memória das vítimas da Grande Fome ou a

21

“Authentic memory is [never] a dangerous thing. To remember authentically, in fact, is always to defeat propaganda”.

usa para demonstrar seu sucesso atual, numa tentativa de encerrar o passado cruel e dar boas-vindas ao presente feliz.²²

O objetivo no Capítulo 1 é examinar como a narrativa plurivocal de *Star of the Sea* dá voz às vítimas esquecidas da Grande Fome. O'Connor empresta a forma do romance criminal do século XIX para contar a história da travessia em 1848 do navio ficcional *Star of the Sea*²³ entre o porto de Cobh, Irlanda, para Nova Iorque. A obra é, na verdade, um romance dentro do romance; o autor implícito, o jornalista G. Grantley Dixon, escreve um relato de viagem/romance criminal intitulado *An American Abroad*. Nele, detalha o crime cometido contra um dos passageiros do navio, o aristocrata David Merridith, Lord Kingscourt, pelas mãos do criminoso Pius Mulvey. Há, portanto, uma narrativa "menor", que é o assassinato de David Merridith, e uma narrativa "maior": a Grande Fome, que força os irlandeses a emigrarem em busca de sobrevivência.

No romance, a memória das vítimas é preservada através de canções populares e documentos preservados, que trazem para a contemporaneidade a experiência da fome, da morte e da diáspora. Analiso como o romance realiza uma crítica à apropriação e manipulação da memória das vítimas para cumprir objetivos ideológicos.

22 A iniciativa recebeu muitas críticas e, apesar de alguns poucos nomes terem sido colocados, a organização responsável pelo monumento abandonou o projeto.

23 O nome do navio vem de "Our Lady Star of the Sea", em português Nossa Senhora Rainha do Mar. Conforme mostraremos no Capítulo 1, essa alcunha era muito utilizada por marinheiros para pedir proteção divina para suas viagens.



“NÓS SOMOS APENAS FANTASMAS”: TRAUMAS DE VÍTIMAS E PERPETRADORES EM *DAYS WITHOUT END*

O Capítulo 2 faz uma leitura de *Days Without End*, de Sebastian Barry (Dublin, 1955). Publicado em 2016, o romance aborda a contribuição irlandesa na construção e colonização dos Estados Unidos no século XIX. Fugido da Grande Fome, o narrador-protagonista Thomas McNulty desembarca nos Estados Unidos e, junto ao seu amigo e futuro marido John Cole, se aventuram primeiro como dançarinos vestindo roupas de mulheres e depois como soldados no exército norte-americano nas Guerras Indígenas e na Guerra Civil norte-americana. O autor compõe uma trama que explora traumas individuais e coletivos, bem como traumas de vítimas e perpetradores. McNulty vive o trauma da Grande Fome na Irlanda e, depois, o trauma da violência que comete contra indígenas na expansão ao oeste.

A personagem Thomas McNulty é inspirada em um tataratio de Barry que emigrou para a América durante a Grande Fome e, segundo o avô do autor, lutou na Guerra Civil norte-americana. Barry é conhecido justamente por utilizar histórias familiares em seus romances e peças teatrais, nas quais ele explora as lacunas e silêncios nessas histórias. Barry é um escritor premiado de romances, peças, poemas e roteiros em que as famílias McNulty e Dunne são personagens frequentes; é o único escritor a ter vencido duas vezes o prêmio Costa de melhor romance²⁴ e único irlandês a ganhar o prêmio Walter Scott de melhor romance histórico por *Days Without End* em 2017. Barry foi Laureate for Irish Fiction 2018-2021, posição de destaque que visa tanto a valorização de escritores irlandeses quanto a promoção da ficção irlandesa pelo país e o mundo.

Com mais um romance com ecos familiares, Barry afirma ter pensado em explorar o horror da Grande Fome. No entanto, durante a escrita do romance, o autor diz ter concluído que o tema da fome era tão cruel e traumático que possivelmente alguém que passou por essa experiência não falaria sobre o assunto (LEA; CAIN, 2017). Após um período de silêncio, Barry começou a escrever o romance como se apenas anotasse o que Thomas McNulty, sentado à sua frente, o contava. O autor afirma ter buscado escrever uma obra que fizesse justiça à experiência de irlandeses que lutaram no exército norte-americano e viveram os horrores da guerra (LEA; CAIN, 2017). Outras motivações para escrever o romance são um dos filhos do escritor, que aos 16 anos revelou ser homossexual, e o referendo sobre casamento entre pessoas do mesmo sexo que aconteceu em 2015 na Irlanda, que resultou em sua legalização. Em entrevista, Barry afirma que seu filho o instruiu “sobre a mágica da vida *gay*” e que o relacionamento entre Thomas McNulty e John Cole em *Days Without End* é resultado dos ensinamentos que recebera de seu filho (MOSS, 2018).

Thomas McNulty e John Cole formam um casal atípico para os padrões do século XIX. A adoção de uma índia Sioux, Winona, acrescenta mais um fator incomum para essa estrutura familiar. Porém, o romance não se detém no relacionamento de McNulty e Cole; as personagens do romance são marcadas por diversos traumas causados por sua atuação na guerra, o que as deixa distantes de uma posição heroica. McNulty vai de vítima da Fome na Irlanda a agente de colonização na América, perpetrando crueldades e contribuindo para o quase extermínio dos povos indígenas norte-americanos: “É terrível, mas também fascinante que grupos humanos tenham esses impulsos”, afirma Barry²⁵ (PAGE, 2016, tradução minha). Além de desafiar a comum representação de irlandeses como heróis tanto em casa como na diáspora, Barry utiliza a influência dos filmes de

faroste para contestar o ideal de masculinidade desses filmes e de histórias sobre soldados, reescrevendo “gênero, sexualidade e raça como formações de identidades intercruzadas e complexas”²⁶ (CAMPBELL, 2018, p. 233, tradução minha). As questões de gênero no romance estão fora do escopo deste trabalho, permanecendo como tema relevante para estudos futuros; procuraremos, no entanto, analisar como a obra é uma performance de memória que explora e questiona a identidade irlandesa sempre como vítima, nunca como perpetradora. A memória da diáspora irlandesa no romance é marcada pela desapropriação e violência física e étnica contra outros povos.

UMA CARTOGRAFIA FICCIONAL DA MEMÓRIA: A MEMÓRIA DA GRANDE GUERRA E DO LEVANTE DE PÁSCOA EM *FALLEN*

O Capítulo 3 analisa o romance *Fallen* (2014), de Lia Mills²⁷ (Dublin, 1957). A obra, escolha da iniciativa literária “Dublin: One City, One Book” de 2016, tornou-se também o livro de 2016 da cidade de Belfast devido à celebração do centenário do Levante, transformando a iniciativa em “Dublin and Belfast: Two Cities, One Book”²⁸. Katie Crilly, a narradora-protagonista do romance, conta a experiência de ter seu irmão gêmeo Liam no exército britânico durante a Primeira

26 “[Barry] ‘reinscribes’ gender, sexuality and race as intersecting and complex formations of identity.”

27 Lia Mills é autora dos romances *Another Alice* (1996) e *Nothing Simple* (2005), e do livro de memórias *In Your Face* (2007).

28 O festival consiste na escolha anual de um livro que tenha ligação, seja pela trama ou pelo autor, com a cidade de Dublin. Durante todo o ano são promovidas ações para incentivar a leitura dos livros escolhidos.

Guerra Mundial e os desdobramentos do Levante de Páscoa de 1916, do qual Katie fora testemunha ocular. O romance trata da memória individual de Katie, marcada pelo trauma de perder o irmão na guerra, e da preservação da memória de soldados irlandeses que morreram no conflito. *Fallen* questiona diretamente o uso da memória política para relegar uma importante parte da história irlandesa (a participação da Irlanda na Grande Guerra ao lado da Grã-Bretanha) ao esquecimento. A seleção do Levante de Páscoa por parte do Estado Livre Irlandês como evento fundador da nação determina a celebração dos heróis do Levante e o esquecimento das vítimas da guerra.

Esta obra de Lia Mills igualmente examina a celebração da memória através de monumentos e memoriais espalhados pela cidade de Dublin. A autora dedica o romance “à cidade” e sua protagonista, ao caminhar pelo centro de Dublin durante o Levante de Páscoa, elabora uma cartografia ficcional da metrópole. Ela cataloga ruas, monumentos e prédios importantes que, durante a rebelião armada, passaram por uma intensa transformação. Analisaremos como *Fallen* trata do estabelecimento de *lieux de mémoire* (NORA, 1984) e como a escolha do que é lembrado e esquecido obedece a critérios ideológicos. A memória política é imposta, primeiramente pelo império britânico e, posteriormente, pelo Estado Livre Irlandês; a representação da memória em monumentos obedece à memória política e se torna um instrumento ideológico que impõe memória e esquecimento à sociedade. A narrativa de Katie é, em si, um *lugar de memória* dedicado a preservar a memória de seu irmão Liam e a de outros soldados que tiveram o mesmo destino que ele.

MEMÓRIA E O GÊNERO AUTO/BIOGRÁFICO: A HISTÓRIA DE MULHERES ESQUECIDAS VERSUS A HISTÓRIA NACIONAL

O Capítulo 4 examina a recuperação da memória de Isabella Casey (1866-1918), irmã mais velha de Séan O'Casey (1880-1964), na ficção em *The Rising of Bella Casey* (2013), de Mary Morrissy (Dublin, 1957). Leio o romance como uma biografia ficcionalizada que visa preencher as lacunas acerca da vida de Isabella deixadas por O'Casey em suas *Autobiografias* (1939-1952). O'Casey relata a morte da irmã dez anos antes da data verdadeira, apagando sua existência. Demonstro como Morrissy devolve agência a Bella e explora caminhos alternativos para a vida da protagonista. Em uma entrevista, Morrissy afirma que seu interesse pela história de Isabella Casey tem origem na forma como Sean O'Casey escreve sobre a irmã em suas *Autobiografias*:

Sean O'Casey escreveu duramente sobre sua irmã Bella em sua autobiografia e depois a matou dez anos antes de seu tempo. Esse sororicídio literário foi o que me levou a escrever *The Rising of Bella Casey*. Achei que era uma falha de imaginação; ele não conseguia entender o que havia causado a queda dela e não tinha a capacidade de ver além das aparências. Isso me decepcionou, mas ao escrever o romance, percebi que O'Casey também escrevia por decepção - a decepção de suas expectativas muito elevadas e irrealistas em relação a sua irmã brilhante e inteligente. Ele a colocou em um pedestal e

não suportou testemunhar sua queda, então optou pelo silêncio²⁹ (SALIS, 2016, p. 314, tradução minha).

A autora busca, então, reverter o “sorocídio literário” que O’Casey comete ao não conseguir aceitar as escolhas de sua irmã. Desta forma, *The Rising* pode ser lido como uma biografia ficcionalizada, uma vez que, além de dados históricos verificáveis sobre Bella e O’Casey, utiliza o potencial criativo para elevar a protagonista a uma posição de destaque.

Nesse capítulo também investigo o embate entre a memória política do Levante de Páscoa, imposta aos cidadãos, e a memória social. Mostraremos como a rebelião de 1916 tem sua importância diminuída no romance em relação à história de vida de Bella Casey, unionista e de origem protestante. Em *The Rising*, os movimentos dos rebeldes permanecem apenas ao fundo e seus ideais não são compartilhados por Bella – para a trama do romance é mais importante contar a história da protagonista do que ficcionalizar o Levante de Páscoa. Dessa forma, o objetivo da obra é mostrar memórias conflitantes e perspectivas divergentes acerca dos ideais nacionalistas. Mostro como a memória política imposta pelo Estado Livre Irlandês deliberadamente excluiu a memória de mulheres ao definir-se como celta, católico e masculino, relegando figuras femininas ao espaço doméstico e, conseqüentemente, ao silêncio.

The Rising of Bella Casey é o terceiro romance de Mary Morrissy, escritora, jornalista e professora de escrita criativa³⁰. É

29 “Sean O’Casey wrote harshly about his sister Bella in his autobiography and then killed her off ten years before her time. This literary soricide was what prompted me to write *The Rising of Bella Casey*. I felt his was a failure of the imagination; he couldn’t understand what had prompted her downfall and he hadn’t the capacity to see beyond appearances. That disappointed me but in the writing of the novel I realised that O’Casey was also writing out of disappointment – the disappointment of his very elevated and unrealistic expectations of his bright, clever sister. He’d placed her on a pedestal and couldn’t bear to witness her fall, so he opted for silence.”

30 Outras obras da autora são os romances *Mother of Pearl* (1995) e *The Pretender* (2000), e as coleções de contos *A Lazy Eye* (1993) e *Prosperity Drive* (2016). Morrissy atua como professora de escrita criativa na Irlanda e nos Estados Unidos.

também a segunda obra em que a autora explora a vida de uma figura histórica: *The Pretender* (2000) conta a história de uma trabalhadora polonesa que afirma ser a duquesa Anastácia da Rússia. Em *The Rising*, Morrissy novamente explora e busca dar destaque à memória de personagens consideradas subalternas (MORALES-LADRÓN, 2016b). A autora utiliza a memória social e a memória cultural para criar tramas protagonizadas por personagens ignoradas pelas narrativas oficiais, principalmente mulheres.

Assim sendo, os dois romances da segunda parte deste livro têm protagonistas mulheres que se encontram em meio a transformações radicais na política, na cultura e na sociedade. Apesar disso, a memória de mulheres foi por muito tempo ignorada na Irlanda (MULHALL, 2018); desde os anos 1970 tem crescido um movimento para recuperar essas histórias, trazer perspectivas alternativas e explorar novas possibilidades narrativas. A segunda parte deste livro, então, investiga como a ficção contemporânea se engaja com essa nova realidade.

* * *

Uma vez apresentados os resumos de cada capítulo, passo agora para as análises dos romances. Primeiramente, abro cada parte deste trabalho contextualizando os períodos históricos: a Grande Fome e a diáspora aos Estados Unidos e, na segunda parte, a Primeira Guerra Mundial e o Levante de Páscoa. Ao final de cada contextualização histórica apresento imagens que ilustram alguns aspectos da memória cultural, tais como monumentos e memoriais. Abrimos cada parte e capítulo com epígrafes retiradas de poemas que abordam os temas discutidos nas seções. Cada capítulo apresenta também uma reflexão preliminar sobre *performances de memória* na contemporaneidade, as quais retomo, por fim, na conclusão.



Parte

1

**A GRANDE FOME
E A DIÁSPORA
IRLANDESA**

Eu te trouxe aqui para que você conheça para sempre os silêncios nos quais estão nossos começos, nos quais temos uma origem como a água.³¹

(Eavan Boland, "The Journey", tradução minha)

Os poemas de Eavan Boland (1944-2020) frequentemente abordam a história irlandesa e, mais especificamente, a Grande Fome. A epígrafe desta parte é retirada do longo poema "The Journey", no qual Boland entrelaça a tradição grega e o *aisling* (ou "poema de visão") irlandês para explorar as origens da Irlanda. Nesse poema, o eu-lírico, uma mulher, reivindica seu direito de ser uma barda, função comumente destinada aos homens. A mulher desce ao inferno com Safo, que mostra uma paisagem de doenças como cólera, tifo e difteria, frequentes na época da Grande Fome. A menção a essas doenças e a posterior referência às suas origens da água são ecos da Grande Fome e da diáspora. Nesse poema, a história da Irlanda começa com uma jornada para fora, isto é: com emigração.

Nesta parte, dois romances sobre a Grande Fome e a diáspora irlandesa são examinados: *Star of the Sea* (2002), de Joseph O'Connor, e *Days Without End* (2016), de Sebastian Barry. Esses romances relatam a Grande Fome e a diáspora aos Estados Unidos como experiências traumáticas. Enquanto *Star of the Sea* apresenta diferentes vozes e visões sobre a Grande Fome e a necessidade de emigração sob o ponto de vista de personagens desconhecidas da história, *Days Without End* demonstra uma mudança de experiência do imigrante irlandês: de vítima a perpetrador de violência contra os nativos da América e contra seus próprios compatriotas. Primeiramente, ofereço uma breve contextualização dos eventos históricos da Grande Fome, da diáspora e do assentamento de irlandeses nos Estados Unidos. Em seguida, analiso *Star of the Sea*.

31

"I have brought you here so you will know forever / the silences in which are our beginnings / in which we have an origin like water."

A GRANDE FOME

A Grande Fome é um divisor de águas na história irlandesa. De 1845 a 1852, um fungo conhecido como *Phytophthora Infestans* atingiu as plantações de batata na Europa Ocidental, causando uma grave crise humanitária na Irlanda. O fungo inicialmente apareceu nos Estados Unidos em 1843, atingindo dois anos depois a Irlanda, a Bélgica, a França, a Alemanha, a Inglaterra e a Escócia. As consequências foram muito piores na Irlanda, que, após três anos consecutivos de colheitas fracas (1845-1847), enfrentou fome e epidemias de tifo, varíola e disenteria. Números precisos de vítimas são impossíveis de estimar, uma vez que os índices de mortalidade não eram sempre registrados pelas autoridades da época. Estima-se, contudo, que um milhão de pessoas morreu de fome ou doença e outro milhão emigrou (WHELAN, 1995, p. 28). Embora a Irlanda não tenha sido o único país afetado pela doença da batata, o país foi o único a sofrer consequências irreversíveis com a fome (KINEALY, 2002, p. 21). A tragédia da Fome transformou esse evento histórico em um momento central que “assusta a psique nacional irlandesa até os dias atuais”³² (NEAL, 1998, p. 1, tradução minha).

Estudiosos apontam que as consequências da doença da batata na Irlanda foram piores devido ao seu alto consumo no país. A batata era o único tubérculo que podia ser cultivado nas terras dos agricultores mais pobres, pois o solo pantanoso dessas propriedades não favorecia o cultivo de outros alimentos. Ao contrário de países onde as plantações de batata eram principalmente destinadas à alimentação de animais, elas proporcionavam na Irlanda, juntamente com o *buttermilk*, uma dieta nutritiva e econômica a mais de 50% da população (KINEALY, 1995, p. 18). O cultivo da batata tinha a vantagem de rápida adaptação ao clima úmido irlandês e possibilidade de

32

"[The Famine] has scared the Irish national psyche through to the present day."

plantação durante o inverno terassem reciclagem da terra – o que era bom para a alimentação de animais como gado, porcos e ovelhas (KINEALY, 1995, p. 18).

Kevin Whelan sugere que, durante a Grande Fome, as autoridades britânicas viam o cultivo da batata como a causa do sofrimento irlandês. A batata era “uma raiz preguiçosa” cultivada por “pessoas preguiçosas”, o alimento dos celtas e “papistas” rebeldes e insolentes. Segundo Whelan, o comportamento das massas era relacionado diretamente ao consumo da batata e as autoridades enxergavam as colheitas perdidas como uma oportunidade de alterar o paladar irlandês e conduzir os irlandeses à evolução:

A Fome poderia então ser interpretada de maneira benevolente como um efeito acelerador favorável a uma política de anglicização agrária. Simultaneamente, ao relacionar a inferioridade celta e a obstinada devoção papal dos irlandeses pobres, o governo pôde interpretar a Fome como, em última instância, como consequência de falhas morais, não biológicas³³ (WHELAN, 1995, p. 29, tradução minha).

Dessa forma, as medidas de socorro durante a Grande Fome foram influenciadas por ideologias religiosas, nacionalistas e políticas. Nas palavras de Christine Kinealy, “os irlandeses não eram apenas vistos como parceiros inferiores dentro do Reino Unido, eles estavam abaixo do índice internacional de civilizações” (KINEALY, 2002, p. 23, tradução minha).³⁴ Kinealy defende que muitas mortes poderiam ter sido evitadas se o parlamento britânico tivesse acatado as recomendações dos oficiais de socorro locais, aqueles que diariamente testemunhavam os efeitos mortíferos da Fome. Pelo

33 “The Famine could then be interpreted benevolently as an accelerator effect conducive to a policy of agrarian anglicisation. Simultaneously, by linking Celtic inferiority and the obstinate Popery of the Irish poor, it could interpret the Famine as ultimately being caused by moral not biological failings.”

34 “The Irish were not only seen as inferior partners within the United Kingdom, they were below the international index of civilizations.”

contrário, medidas de socorro como a importação de milho norte-americano e o estabelecimento de centros de acolhimento e trabalho (conhecidos como *workhouses*) se mostraram ineficientes.³⁵

Apesar de sua importância e impacto na história irlandesa, até os anos 1990 a Grande Fome era raramente ensinada nas escolas irlandesas (KINEALY, 2002, p. 2). No mesmo período, eram escassas as publicações de caráter histórico; de acordo com Kinealy, apenas dois livros do gênero sobre a Fome foram publicados até os anos noventa: *The Great Irish Famine: Studies in Irish History* (1956), de Robert Dudley Edwards, e *The Great Hunger* (1962), de Cecil Woodham-Smith. Desde os anos 1930, historiadores revisionistas frequentemente diminuem a importância da Grande Fome, considerando-a um evento biológico inevitável que não atingiu apenas a Irlanda (KINEALY, 2002, p. 2).

Por outro lado, o número de publicações sobre a Fome escalou na década de 1990, a maioria de autoria de historiadores estrangeiros questionando a abordagem revisionista. A explosão de publicações pode ser explicada pelo que a historiadora Mary Daly define como “uma situação de cessar-fogo”, referência ao cessar-fogo do Irish Republican Army (IRA) em 1994³⁶, que finalmente permitiu a discussão pública de eventos polêmicos da história irlandesa (KINEALY, 2002, p. 4). A celebração do 150º aniversário da Grande Fome em 1998 também coincidiu com um renascimento cultural nos

35 Há pelo menos duas razões para a ineficiência dessas medidas. Primeiro, o milho norte-americano, embora de baixo custo, não era tão nutritivo quanto a dieta irlandesa de batata e *buttermilk* e a população não sabia como prepará-lo. Segundo, o sistema de *workhouses*, estabelecido pelo governo Whig (1846-1852), que exigia dos trabalhadores escalas de doze horas de trabalho por oito centavos de libra ao dia, tinha um aspecto de “punição” segundo Kinealy: a ajuda financeira através do trabalho era uma forma de regenerar a Irlanda moralmente.

36 No dia 31 de agosto de 1994, o IRA anunciou o cessar-fogo, pondo fim à ação paramilitar republicana na Irlanda do Norte. Apesar de o acordo ter sido quebrado em 1995 com um atentado à bomba em Londres, o cessar-fogo de 1994 é o marco do início das negociações de paz entre Irlanda do Norte, República da Irlanda e Grã-Bretanha, que culminaram no Tratado da Sexta-feira Santa, o acordo de paz definitivo, em 1998.

anos noventa, quando a cultura irlandesa se tornou um produto de exportação, com *pubs* irlandeses multiplicados ao redor do mundo e grupos musicais e culturais como Riverdance e U2 em turnês internacionais. Finalmente, para Kinealy (2002, p. 5) a prosperidade econômica do período do Tigre Celta trouxe confiança para a Irlanda enfrentar sua história trágica.

A Grande Fome é o principal evento histórico em *Star of the Sea*. Este livro examina a caracterização do evento histórico no romance como performance de memória na atualidade, principalmente seu aspecto polifônico como romance que dá voz aos pobres, principais vítimas da tragédia. O objeto é mostrar como debates acerca de silêncio e refiguração se refletem na forma do romance.

A DIÁSPORA IRLANDESA

Uma das consequências diretas da Grande Fome foi a alta acentuada no número de irlandeses que deixaram o país. Embora a Irlanda tenha uma “cultura de migração” (FITZGERALD; LAMBKIN, 2008, p. 144), com ondas de migração em diferentes períodos da história, a evasão acelerou nos anos da Fome: apenas os Estados Unidos receberam cerca de 1,5 milhão de imigrantes, enquanto o Canadá recebeu aproximadamente 340 mil pessoas. Emigrantes irlandeses tiveram também outros destinos como Austrália, Argentina, Nova Zelândia e África do Sul (FITZGERALD; LAMBKIN, 2008, p. 175). Neste capítulo exploraremos a diáspora para os Estados Unidos.

O conceito de diáspora usado aqui é de Mary J. Hickman, para quem diáspora é o resultado de

[...] alguma forma de coerção que conduz ao desenraizamento e ao reassentamento além das fronteiras da terra natal de um grande número de pessoas; esse agrupamento

de pessoas já possui uma identidade plenamente constituída em sua terra natal; mantém uma memória coletiva e uma mitologia sobre a terra natal e vigia suas fronteiras comunais no lugar do assentamento; comunidades diaspóricas também mantêm comunicação entre si e com a terra natal³⁷ (HICKMAN, 2001, p. 9, tradução minha).

Os estudiosos da migração irlandesa não são unânimes quanto aos movimentos migratórios irlandeses (GRAY, 2002; HICKMAN, 2002; BRIGHTON, 2009). Segundo Hickman, alguns estudiosos relutam em incluir o caso irlandês no mapa da diáspora pelo fato de que as causas do êxodo são principalmente econômicas. O estudo da diáspora irlandesa também é complexo devido à historiografia revisionista, que tende a relativizar o impacto da colonização britânica na Irlanda (BRIGHTON, 2009, p. 28), evitando o que se considera “historiografia nacionalista” (GRAY, 2002). Termos alternativos são usados para designar a diáspora, tais como “a grande migração”, “vasto fluxo para fora” e “deslocamento voluntário” (BRIGHTON, 2009, p. 29). Contudo, Stephen A. Brighton (2009) argumenta que as definições científicas de diáspora, tais como a de Hickman, sugerem que a migração irlandesa pode ser incluída na categoria de diáspora, uma vez que os movimentos migratórios são influenciados por experiências de desigualdade socioeconômica e religiosa, colonialismo e pobreza. Vista assim, a migração irlandesa inclui movimento e reassentamento, forçado ou não, de grupos que compartilham uma identidade e uma conexão com a Irlanda. Para Breda Gray (2002, p. 123), a diáspora faz a mediação com a cultura irlandesa e é um “local de continuidade reconfortante” na sociedade irlandesa, pois é parte do passado e do presente.

37

“[...] some form of coercion that leads to the uprooting and resettlement outside the boundaries of the homeland of large numbers of people; this grouping of people already has a fully constituted identity in its homeland; actively maintains a collective memory and myth about the homeland and patrols its communal boundaries in the place of settlement; diasporic communities also maintain communication with each other and with the homeland.”

Avtar Brah (1996) estabelece que a diáspora se concentra em *"configurações de poder que diferenciam diásporas internamente, bem como as situam em relação umas às outras"*³⁸ (p. 180, ênfase da autora, tradução minha). Brah complementa que cada jornada é particular e histórica e, dessa forma, todas as jornadas diaspóricas formam *"uma confluência de narrativas"* ao serem vividas e revividas, produzidas, reproduzidas e transformadas pela memória individual e coletiva e a rememoração³⁹ (BRAH, 1996, p. 180, ênfase da autora, tradução minha). A identidade da comunidade imaginada da diáspora é constantemente alterada pela vida cotidiana e pelas histórias individuais e coletivas.

Para Brah é inevitável que as diásporas carreguem um sentido de trauma e deslocamento. No espaço diaspórico memórias individuais e coletivas se entrelaçam, criando *"processos de multilocalidade através de fronteiras geográficas e psíquicas"*⁴⁰ (BRAH, 1996, p. 191, ênfase da autora, tradução minha). Consequentemente, pode-se falar da diáspora irlandesa como uma experiência traumática que percorre gerações. O processo de deixar a cidade natal é registrado em baladas, poemas, cartas e relatórios escritos por irlandeses desde o século VI, e as práticas tradicionais mostram como a emigração marca a psique irlandesa. No oeste da Irlanda, emigrantes tinham um costume de partida semelhante a um ritual que é descrito por Fitzgerald e Lambkin:

O ritual de partida começava com o aspirante a emigrante realizando um ciclo final de visitas às casas dos vizinhos, convidando-os ao "funeral" na casa dele ou dela [...]. Os limites da família ou do vilarejo poderiam ser percorridos, por assim dizer, para tirar uma fotografia mental do local

38 *"[diaspora] centres on configurations of power which differentiate diasporas internally as well as situate them in relation to one another."*

39 *"[a] confluence of narratives as it is lived and re-lived, produced, reproduced and transformed through individual as well as collective memory and re-memory."*

40 *"processes of multilocality across geographical and psychic boundaries."*



de origem. Uma visita final à igreja no domingo anterior à partida era feita, com ministros e padres igualmente interessados em dar conselhos e avisos sobre como manter a fé. [...] Na véspera do funeral, família e amigos se reuniam na cozinha para comer e beber, com música, dançando e cantando até a manhã. [...] Durante a noite poderia haver alegria misturada à tristeza porque a dor da separação física era aliviada de certo modo pela crença compartilhada de que o emigrante estava indo para um “lugar melhor”, semelhante ao “céu” ou à “terra prometida”⁴¹ (FITZGERALD; LAMBKIN, 2008, p. 18, tradução minha).

Esse ritual ficou conhecido como “funeral americano” (*American wake*) – o “funeral vivo” ou o “funeral de partida”. Os rituais eram comuns na Irlanda rural antes e depois da Grande Fome, pois a emigração era vista como uma ameaça aos valores da comunidade local. O propósito do funeral americano era garantir que o indivíduo permaneceria leal à comunidade. As canções entoadas no ritual frequentemente mencionavam a Mãe Irlanda e representavam o emigrante como uma vítima do Império Britânico, criando, assim, uma atmosfera psicológica que impelia o indivíduo a permanecer fiel à terra natal (MILLER, 2004, p. 15). O costume de velar um emigrante gradualmente perdeu popularidade no século XX, mas o significado simbólico da emigração é ainda substancial à mentalidade irlandesa (MILLER, 2004).

Como apresentado até agora, a relação entre a Irlanda e os Estados Unidos foi construída principalmente pela diáspora durante a Grande Fome. A emigração irlandesa nesse período

41 “The ritual of leave-taking began with the intending emigrant making a round of final visits to the homes of neighbours, inviting them to the ‘wake’ at his or her home [...]. The bounds of the family farm or townland might also be walked to take, as it were, a mental photograph of the home place. A final visit to church on the Sunday before departure would usually be made, with ministers and priests alike keen to give advice and warnings about keeping the faith. [...] On the evening of the ‘wake’, family and friends would gather in the kitchen for food and drink, with music, dancing and singing till morning. [...] Overnight there might have been gaiety mixed with sorrow because the pain of final physical separation was relieved somewhat by the shared belief that the emigrant was going to a ‘better place’, akin to ‘heaven’ or ‘the promised land’ [...]”



está relacionada à Fome e suas consequências: “a ideia do exílio, da experiência contemporânea de fome e doenças e uma fonte de valores e julgamentos moldados por um passado tenaz e tendo em mente um futuro tênue”⁴² (KELLY, 2010, p. 124, tradução minha). Mary C. Kelly defende que, embora a geografia da diáspora aos Estados Unidos seja frequentemente explorada por estudiosos, o impacto da Grande Fome nas culturas irlandesa e americana ainda é virtualmente desconhecido.

Frequentemente definidos como majoritariamente católicos originários do interior, os irlandeses que emigraram para os Estados Unidos carregaram uma necessidade de sobrevivência devido às experiências históricas de dominação colonial, como as Leis Penais⁴³ e o Ato de União⁴⁴. A imagem do navio-caixão é importante aqui: o significado simbólico das embarcações e a consequente imigração de irlandeses para áreas pobres dos Estados Unidos fazem parte da memória de partidas forçadas, da experiência nos navios, da crise humanitária da Grande Fome e do tratamento de imigrantes nos Estados Unidos (KELLY, 2010, p. 127).

A imagem do navio caixão se transforma em um microcosmo da Irlanda em *Star of the Sea*. As experiências de emigração forçada,

42 “The idea of exile, the contemporary experience of hunger and disease, and a wellspring of values and judgements molded by a tenacious past and bearing on a tenuous future.”

43 As Leis Penais foram sanções impostas sobre católicos irlandeses ao final do século XVII. As medidas determinavam a proibição a católicos de ter propriedade cujo valor ultrapassava £4, a impossibilidade de estudar em escolas protestantes ou de estudar em universidades. A eles era também proibido educar filhos de casamentos mistos na fé católica e trabalhar no serviço público. Medidas linguísticas e religiosas foram igualmente impostas: era vetado o uso da língua gaélica em público e qualquer manifestação ou ritual religioso público era passível de prisão.

44 O Ato de União de Grã-Bretanha e Irlanda uniu os parlamentos britânico e irlandês em 1801, teoricamente transformando a Irlanda em uma nação parceira no Reino Unido. Dentre as medidas estabelecidas pela união estava a inclusão de cem representantes irlandeses na Casa dos Comuns e vinte e oito representantes na Casa dos Lordes, assim como o reconhecimento do Anglicanismo como a religião oficial da Irlanda, o livre-comércio entre os dois países e o serviço público independente na Irlanda. A união foi bem recebida por muitos católicos que esperavam por emancipação das Leis Penais, mas isso não aconteceu até a metade do século XIX.

as dificuldades encontradas nos Estados Unidos, assim como a complicada assimilação em uma nova cultura são também abordadas em *Days Without End*, de Sebastian Barry. As duas obras refiguram as questões de emigração, assimilação e aculturação nas vidas de primeira e segunda gerações de personagens irlandesas.

OS IRLANDESES NA AMÉRICA: AS GUERRAS INDÍGENAS, A GUERRA CIVIL AMERICANA E A EXPANSÃO PARA O OESTE

Antes da Fome, a imigração irlandesa na América consistia majoritariamente de força laboral para indústrias e para construção de ferrovias nas cidades do norte dos Estados Unidos, como Boston, Nova Iorque e Chicago, além de cidades sulistas como Memphis, Nova Orleans e Savannah (RODGERS, 2008). O número estimado de irlandeses nos Estados Unidos entre 1820 e 1920 é de cinco milhões (McCAFFREY, 1997, p. 1). Desempenharam um importante papel na construção da república americana, seja através de força laboral ou no serviço militar nas Guerras Indígenas (1622-1924)⁴⁵ e na Guerra Civil americana (1861-1865).

Por volta da década de 1840, um número significativo de pequenas colônias irlandesas já se estabelecera nos Estados Unidos, fazendo com que a presença irlandesa em um país predominantemente protestante não fosse ignorada por supremacistas brancos e grupos anticatólicos. Os irlandeses católicos eram representados em jornais e panfletos como bêbados, supersticiosos e maléficos (McCAFFREY, 1997, p. 3). Embora nem todos os imigrantes irlandeses fossem

45

As Guerras Indígenas foram conflitos intermitentes entre conquistadores europeus/brancos e povos nativos norte-americanos com início logo após a descoberta da América. Para os propósitos deste livro, o período referido como Guerras Indígenas é entre 1850 e 1870.



católicos, nativistas norte-americanos enxergavam sua vinda como uma “ameaça papista”; segundo Lawrence J. McCaffrey, “nos Estados Unidos, assim como na Irlanda, ser irlandês significava ser católico. Estereótipos negativos de irlandeses na ficção e no entretenimento público eram católicos”⁴⁶ (McCAFFREY, 1997, p. 6, tradução minha). A questão tornou-se ainda mais complicada pela competição por trabalho entre imigrantes irlandeses e norte-americanos nos moinhos e nas indústrias⁴⁷ (CRAUGHWELL, 2000).

Os irlandeses também foram os pioneiros nos guetos urbanos norte-americanos⁴⁸. McCaffrey descreve as condições de vida dos imigrantes que fugiam da Grande Fome para os Estados Unidos como

[...] atroz. Pessoas viviam em mansões e armazéns velhos transformados em cortiços lotados ou em barracos feitos de caixotes de madeira e lonas. Elas também ocupavam sótãos abafados e porões úmidos, se alternando para usar as poucas camas disponíveis. Água limpa e banheiros eram escassos; esgoto corria pelas ruas e becos, e pulgas, piolho,

- 46 “In the United States as in Ireland, to be Irish was to be Catholic. Negative Irish stereotypes in fiction and public entertainments were Catholic.”
- 47 Mulheres irlandesas normalmente trabalhavam em lojas, fábricas ou no serviço doméstico. Homens muitas vezes trabalhavam como vaqueiros, garçons, garis, estivadores e mineiros. Os irlandeses também construíam canais e rodovias (McCAFFREY, 1997, p. 70). Para proteger os direitos dos imigrantes, foi fundada a Sociedade dos Emigrantes Irlandeses em 1841 e, posteriormente, um banco, o Banco de Fundos Industriais dos Emigrantes (1850), que ajudavam os imigrantes a emitirem a “Carta Americana” [*American Letter*], uma carta de crédito enviada pelos irlandeses nos EUA para os familiares na Irlanda (COOGAN, 1999, p. 284).
- 48 Charles Dickens escreveu suas impressões acerca dos guetos irlandeses em Nova Iorque em seu livro de memórias *American Notes* (1842), escrito durante uma viagem ao continente americano: “Com meios disponíveis de construir cabanas decentes, foi maravilhoso ver como eram desajeitados, brutos, e miseráveis seus casebres eram. As melhores eram proteções contra o tempo, as piores deixavam entrar o vento e chuva pelas amplas brechas nos telhados de capim encharcado e nas paredes de barro; alguns não tinham nem porta nem janela; alguns haviam quase caído e foram imperfeitamente apoiados em estacas e postes; todos eram ruinosos e imundos. Mulheres velhas hediondamente feias e outras jovens rechonchudas, porcos, cães, homens, crianças, bebês, painéis, chaleiras, montes de estreme, lixo repugnante, palha grosseira e água parada, todos chafurdando-se juntos em uma pilha inseparável, compunham os móveis de toda cabana escura e suja” (DICKENS, 2009[1842], p. 212).

ratos e ratazanas compartilhavam acomodações com anfitriões humanos. Cólera e tuberculose ceifavam muitas vidas, e doenças mentais eram comuns. Uma abundância de bares sujos oferecia aos irlandeses esquecimento temporário dos estragos da pobreza e das doenças. Nas ruas da cidade algumas (não muitas, surpreendentemente) garotas irlandesas vendiam seus corpos para proporcionar comida e roupas para suas famílias, e garotos irlandeses vagavam como assaltantes e ladrõezinhos⁴⁹ (McCAFFREY, 1997, p. 72, tradução minha).

As condições de vida dos irlandeses na América podem explicar parcialmente sua participação como soldados nas Guerras Índigenas e na Guerra Civil americana. O serviço militar garantia às famílias o sustento tanto na Irlanda quanto nos Estados Unidos e, por isso, muitos irlandeses se alistaram para ocupar as terras indígenas ou para lutar na Guerra Civil. As Guerras indígenas foram marcadas por extrema violência e crueldade, com péssimas condições de vida para os soldados e para a população nativa. Contudo, Howard Hughes afirma que os conflitos foram pouco abordados por historiadores; apesar de terem durado por séculos, as Guerras indígenas permaneceram como eventos menores na história americana dominante (HUGHES, 2001).

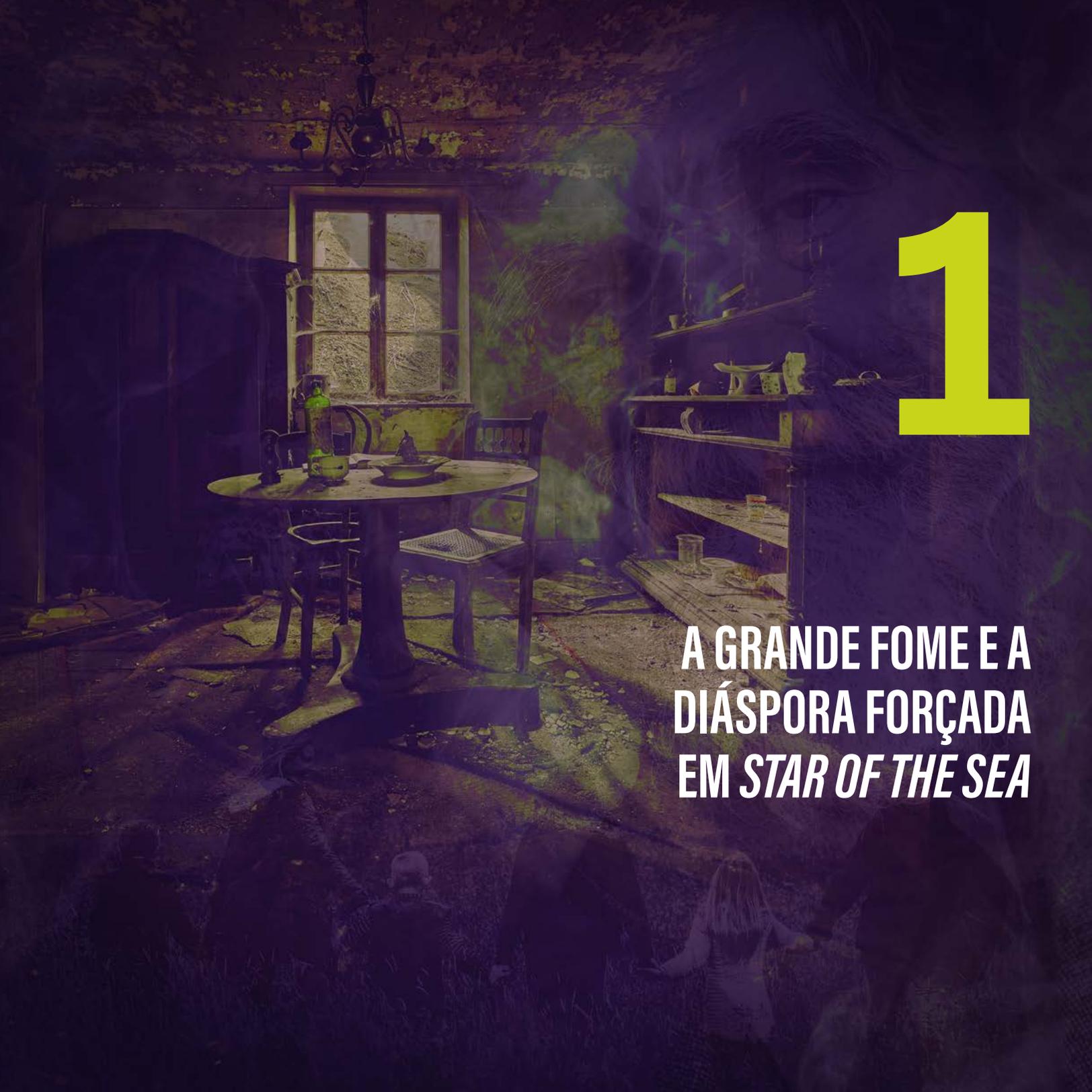
As Guerras Índigenas foram interrompidas pela Secessão e a Guerra Civil subsequente. Esta contou com uma participação irlandesa significativa: segundo Rodgers (2008), cerca de 150 mil irlandeses se alistaram no exército da União, enquanto aproximadamente 40 mil irlandeses lutaram nos batalhões da Confederação. Os batalhões

49 "[The conditions were] atrocious. People lived in old mansions and warehouses converted into crowded tenements or in wooden-crate and tarpaper shacks. They also occupied stuffy attics and damp basements, taking turns using the few available beds. Fresh water and toilet facilities were scarce; sewage flowed through streets and alleys, and fleas, lice, mice, and rats shared accommodations with human hosts. Cholera and tuberculosis took many lives, and mental disorders were common. An abundance of filthy grog houses offered the Irish temporary oblivion from the ravages of poverty and disease. On city streets, a few (surprisingly not many) Irish girls sold bodies to provide food and clothing for their families, and Irish boys prowled as muggers and petty thieves."

irlandeses frequentemente exibiam bandeiras com símbolos e dizeres irlandeses, como a harpa e a frase "Erin Go Bragh"⁵⁰ na bandeira do 9º Batalhão de Connecticut. Ainda que seja popular a visão de que os irlandeses da União lutaram a favor da liberação dos escravos, Thomas G. Rodgers (2008) argumenta que a questão é muito mais complexa. Para o autor, muitos irlandeses entendiam o serviço militar como uma demonstração de lealdade a seu novo país, enquanto outros pretendiam receber treinamento militar para retornar à Irlanda e lutar pela independência. Havia ainda uma terceira via, que se ressentia pelo tratamento inferior conferido aos irlandeses pelos anglo-protestantes (McCAFFREY, 1997, p. 73). Por outro lado, grande parte dos soldados irlandeses confederados enxergava-se como sulista e desejava lutar contra a perspectiva de competição com negros por emprego caso a abolição da escravatura acontecesse de fato (RODGERS, 2008, p. 18).

A participação dos irlandeses na Guerra Civil é explorada em *Days Without End*, de Sebastian Barry. O romance explora tanto o trauma da emigração quanto o trauma da violência entre brancos e indígenas e irlandeses contra irlandeses. As personagens do romance demonstram as complexas questões de lembrança e esquecimento, preconceito racial e étnico, assim como as identidades dos imigrantes, as quais refletem também debates acerca da escrita da história.

Nas páginas a seguir, analisarei primeiramente a refiguração da Fome e da jornada diaspórica de vítimas da Fome em *Star of the Sea*, de Joseph O'Connor. O objetivo é examinar como tais experiências são reimaginadas na ficção contemporânea. Em seguida, no Capítulo 2 voltar-me-ei para a experiência do trauma individual e cultural da Grande Fome e das guerras em *Days Without End*.



1

**A GRANDE FOME E A
DIÁSPORA FORÇADA
EM *STAR OF THE SEA***

*O fedor da fome
ainda se agarra aos arbustos
às tristes sebes celtas*

*podes senti-lo
o tempo todo em nossa paisagem
impregnando seu gosto em toda refeição⁵¹*

(Desmond Egan, "Famine, a sequence", tradução minha)

Em seu poema *Famine, a sequence* (1997), Desmond Egan caracteriza a persistência da Grande Fome na consciência contemporânea, justapondo situações cotidianas com a memória da catástrofe. Desnutrição, fome e doenças persistem na psique irlandesa através do cheiro, da paisagem e das descobertas de ossadas e artefatos que datam da metade do século XIX. O poema de Egan sugere que as pessoas se sentem culpadas por terem sobrevivido: a Fome persiste, portanto, na poesia, na ficção e na música. Para Egan, a Grande Fome pode ter acabado, mas seus efeitos são sentidos ainda hoje.

A memória da Grande Fome e da diáspora forçada é o tema deste capítulo. Aqui, analisaremos como Joseph O'Connor trabalha as fontes memorialísticas e históricas para refigurar a Fome e o deslocamento em seu romance. Demonstro que *Star of the Sea* é uma narrativa polifônica, que dialoga com diversos gêneros textuais para trazer à tona as vozes frequentemente esquecidas pela história e pela sociedade contemporânea. Exploraremos também como o romance questiona a autoridade de quem narra a história, em especial a Grande Fome e seus efeitos na psique contemporânea. Mostraremos que a performance da memória cultural é um dos instrumentos de questionamento da memória política. Por fim, defenderemos que o romance, ao problematizar a abordagem da ficção do século XIX, indaga acerca da ficção contemporânea e da apropriação da Grande Fome pela sociedade do Tigre Celta para enfatizar suas narrativas de sucesso econômico e desenvolvimento.

51

"The stink of the famine / hangs in the bushes still / in the sad celtic hedges // you can catch it / down the line of our landscape / gets its taste on every meal"

Star of the Sea discute o silêncio sobre a Grande Fome. Uma crença comum entre os críticos literários era a de que o silêncio havia prevalecido sobre a literatura irlandesa. Por exemplo, Terry Eagleton em *Heathcliff and the Great Hunger* (1995) questiona por que James Joyce e o Renascimento Gaélico⁵² não retratam a Grande Fome. Contudo, tal visão tem sido questionada nos últimos tempos por críticos como Melissa Fagan (2002) e Marguérite Corporaal (2017). Fagan observa que já durante a tragédia e nos anos subsequentes, narrativas jornalísticas, memorialísticas e de viagem apresentaram diversas visões sobre a Grande Fome⁵³. Em seu livro *Relocated Memories: The Great Irish Famine in Irish and Diaspora Fiction, 1846-1870*, Corporaal examina diferentes obras ficcionais e não-ficcionais publicadas no Reino Unido e em destinos da diáspora irlandesa, refutando também a afirmação de Eagleton⁵⁴. A autora mostra que frequentemente a Fome não é refigurada de forma direta, fazendo-se presente nas narrativas como um eco, como fantasmas ou lembranças longínquas. Uma possível razão para que as narrativas da época evitem abordar diretamente a Grande Fome é a dimensão das perturbações que causara; não era possível representá-la no discurso (FEGAN, 2002, p. 2). Fagan sugere que autores que testemunharam a Grande Fome necessitaram de tempo para preparação pessoal e composição de suas narrativas. Já no século XX as referências à Grande Fome são mais explícitas, como

- 52 O Renascimento Gaélico foi um movimento cultural, linguístico, esportivo e político iniciado na segunda metade do século XIX para recuperar as práticas tradicionais da cultura gaélica e reavivar o interesse pela língua irlandesa. Na literatura, os principais ativistas do Renascimento Gaélico são Lady Augusta Gregory (1852-1932), William Butler Yeats (1865-1939) e John Millington Synge (1871-1909), entre outros.
- 53 Autores como James Clarence Mangan (1803-1849), Richard D'Alton Williams (1822-1862), Thomas D'Arcy McGee (1825-1868) e a mãe de Oscar Wilde, Jane Francesca Elgee (1821-1896), assim como William Carleton (1794-1869) e Antony Trollope (1815-1896) escreveram sobre a Grande Fome.
- 54 Trabalhos recentes sobre James Joyce têm examinado as referências nas obras do autor, em especial *Ulysses* e *Finnegans Wake*. cf. ROOS, Bonnie. The Joy of Eating: Feast, Famine, and the Humble Potato in *Ulysses*. In: George Cusack; Sarah Goss (eds.) **Hungry Words**: Representation of the Famine in the Irish Canon. Dublin: Irish Academic Press, 2006; e SCHULTZ, Matthew. "Arise, Sir Ghostus!": Textual Spectrality and "Finnegans Wake". **James Joyce Quarterly**, n. 49, vol. 2, 2012. p. 281-295.

demonstrado pelas obras de Liam O'Flaherty (1896-1884), Patrick Kavanagh (1904-1867), Seamus Heaney (1939-2013) e Eavan Boland (1944-2020), que usam a Fome como metáfora para a degeneração social e espiritual (FEGAN, 2002, p. 2).

Peter Gray (2004) especula que a razão para a impressão de que houvera um "silêncio" sobre a Grande Fome pode ter sido o aumento de produções históricas acerca do evento a partir dos anos 1980. Fegan (2002) e Corporaal (2017) fazem comentários semelhantes sobre a presença da Grande Fome na ficção. Não há necessariamente um silêncio sobre a Grande Fome; há, sim, formas menos ou mais explícitas de abordagem em obras literárias. No século XXI a ficção e a poesia na Irlanda demonstram um grande interesse na Grande Fome e abordam diretamente o evento.

A obra escolhida para esta análise é um exemplo desse fenômeno. Em uma entrevista, O'Connor explica que seu interesse na Fome vem dos verões de sua infância, quando os pais levavam os filhos para Connemara, no oeste da Irlanda (ESTÉVEZ-SÁA; O'CONNOR, 2005, p. 162). A região foi uma daquelas com maior taxa de mortalidade durante a Fome e, segundo O'Connor, sua geografia e costumes despertaram nele a intenção de escrever sobre a catástrofe. O autor sustenta que seu romance *Star of the Sea* é sua empreitada para ficcionalizar a Grande Fome em um trabalho que pudesse expressar a extensão da tragédia, uma vez que, para o autor, a contemporaneidade parece esquecer da Grande Fome, especialmente na época de sucesso econômico durante o Tigre Celta:

Repetidamente você vê nos trabalhos [dos jornalistas que cobriram a Fome]: eu não consigo descrever isso, eu não tenho palavras para isso, eu nunca vi tal coisa, não há adjetivos; você está falando de um mundo antes da mídia de massa. E então há apenas a experiência da linguagem surgindo contra algo que parece não ter descrição. Assim, há esse buraco enorme no meio da história. Eu imagino que comecei a pensar, quando escrevi *Star of the Sea*, comecei a pensar, porque era uma

espécie de tempo novo na Irlanda, um tempo rico, e Mary Robinson era presidente e nós estávamos começando a avançar e tudo mais, eu comecei a pensar: essa história vai simplesmente desaparecer? É esta a nova versão de nós mesmos, tão cosmopolitas, modernos e badalados, estamos em todas as revistas por toda a Europa? Esta história não significa coisa alguma?⁵⁵ (UNIVERSITY OF LIMERICK REGIONAL WRITING CENTRE; O'CONNOR, 2015, p. 8-9, tradução minha).

O'Connor atribui o silêncio da sociedade contemporânea sobre a Fome à dificuldade de representar o sofrimento sem trivializá-lo. Outra razão apontada é, segundo o autor, a alegação de historiadores revisionistas de que relembrar a Grande Fome significa favorecer a propaganda nacionalista e terrorista do IRA. Contudo, O'Connor rejeita essa alegação, defendendo que "a memória autêntica nunca é perigosa. Relembrar autenticamente, na verdade, é sempre derrotar propaganda"⁵⁶ (ESTÉVEZ-SAAÍ; O'CONNOR, 2005, p. 164, tradução minha). Ele explica que, durante a escrita do romance, seus principais desafios foram os comuns a todos os escritores: encontrar o tom certo, uma narrativa interessante, personagens críveis, ritmo e vozes adequadas, uma estética que desse suporte ao seu objetivo, tudo isso sem simplificar a Grande Fome (ESTÉVEZ-SAAÍ, 2005, p. 164).

55 "And, time and again you see in their work [the journalists who covered the Famine]; I can't describe this, I have no words for this, I have never seen anything like this, there aren't the adjectives; you're talking about the world before mass media. Nobody has ever seen images of people starving in Africa or mass graves. And so, there's just the experience of language coming up against something which it seems can't be described. So, there's this massive kind of hole in the middle of the story. And I suppose, I began to think when I wrote *Star of the Sea*, I began to wonder, because it was kind of a new time in Ireland and a wealthy time and Mary Robinson was president and we were beginning to get our act together and all of that, and I began to wonder is that story just going to disappear, is there now our new version of ourselves so kind of cosmopolitan and hip and trendy and we're in all the colour supplements all over Europe; that this history means nothing at all?"

56 "To remember authentically, in fact, is always to defeat propaganda."

Segundo o autor, embora predominasse o silêncio sobre a Grande Fome, é preciso lembrar que O'Connor escreve e publica o romance em um período de "boom da memória" na Irlanda e no mundo. A necessidade de não esquecer experiências passadas é também um produto desse contexto histórico, assim como os instrumentos utilizados para a *performance da memória*. Nas próximas seções discuto como O'Connor refigura a Grande Fome através de personagens às margens da história e permite a interação entre diversas perspectivas e vozes. Demonstro como o navio se torna uma "micro-Irlanda" no Oceano Atlântico, onde as diferentes experiências da Grande Fome se encontram. A personificação da história na personagem Pius Mulvey permite que o romance fuja de simplificações. Mostro, por fim, que as interações formais entre *Star of the Sea* e o romance criminal vitoriano promovem uma discussão sobre os limites da história, sobre o papel da memória na Irlanda contemporânea e sobre os diferentes usos que a ficção do século XXI faz de outros gêneros textuais, revelando que a memória é "uma ação no presente; [é um] meio de abordar a necessidade de conversar com os desejos de grupos específicos agora"⁵⁷ (MITCHELL, 2010, p. 4, tradução minha).

57

"[it is] an act in the present; [...] a means to address the needs to speak to the desires of particular groups now".

1.1 GRITOS SILENCIADOS: HETEROGLOSSIA EM *STAR OF THE SEA*

O *Star of the Sea* é um navio-caixão⁵⁸ que conduz viajantes de Cobh, na Irlanda, para a América. A configuração humana do navio é bem diversa: dentre os passageiros está o capitão do navio, Lockwood, o aristocrata anglo-irlandês David Merridith – Lord Kingscourt –, sua esposa Laura e filhos, a babá dos Merridith, Mary Duane, o marajá Ranjitsinji, o reverendo metodista Deeds e os passageiros de terceira classe, dentre os quais está Pius Mulvey. A trama é narrada por um autor implícito: o jornalista G. Grantley Dixon escreve um romance dentro do romance intitulado *An American Abroad* para contar a história do assassinato de David Merridith pelas mãos de Pius Mulvey. O romance é estruturado como uma obra de ficção policial vitoriana, com a colagem de artigos de jornal, ilustrações, cartas, trechos de obras da época, entre outras fontes.

A questão formal é muito importante para a análise de *Star of the Sea*. A semelhança entre o romance de O'Connor e o romance criminal vitoriano contribui para a construção de sentido em diversos níveis e favorece a justaposição de vozes. O autor afirma em entrevista que a estrutura peculiar do romance é resultado tanto da influência de obras vitorianas que ele leu na época da escrita quanto de seu trabalho como dramaturgo (ESTÉVEZ-SAÁ; O'CONNOR, 2005, p. 170-71).

O uso de diversos gêneros textuais para montar a estrutura do romance favorece a expressão das múltiplas experiências e opiniões dos que viveram a Grande Fome, algo evidente nas epígrafes do

58 O termo "navio-caixão" se refere a embarcações velhas que no século XIX transportavam passageiros pobres em péssimas condições de higiene. Muitos viajantes morriam durante o trajeto e eram jogados ao mar. Entre 1845 e 1851, cerca de cinquenta navios desse tipo afundaram no Atlântico e aproximadamente cinco mil pessoas morreram (FITZGERALD; LAMBKIN, 2008, p. 27).

romance de Grantley Dixon. A primeira, do Secretário Assistente do Tesouro em 1847 Charles Trevelyan⁵⁹, diz: “[A Fome] é uma punição de Deus para um país mal-agradecido, desocupado e rebelde, um povo indolente e dependente. Os irlandeses estão sofrendo de uma aflição da providência divina.”⁶⁰ Na segunda epígrafe, do nacionalista irlandês John Mitchel⁶¹, lê-se: “A Inglaterra é verdadeiramente uma grande criminosa pública! Inglaterra! Toda a Inglaterra! [...] Ela deve ser punida; que a punição se abaterá sobre ela através da Irlanda, creio e assim a Irlanda será vingada [...]”⁶² A terceira epígrafe é tirada da revista *Punch*, uma publicação humorística inglesa que frequentemente satirizava irlandeses: “O ELO QUE FALTAVA: uma criatura manifestamente entre o gorila e o preto deve ser encontrada nos mais baixos distritos de Londres e Liverpool [...]. Ela vem da Irlanda, de onde é forçada a emigrar.”⁶³ Por fim, a quarta epígrafe é de autoria do revolucionário socialista James Connolly⁶⁴, que em 1916 escreveu: “A providência enviou a doença da batata, mas a Inglaterra fez a Fome [...] Estamos cansados da fala hipócrita daqueles que nos dizem que não devemos culpar os

- 59 Charles Edward Trevelyan (1807-1886) atuou como Secretário de Estado Adjunto do Tesouro Britânico e administrou a assistência à Irlanda durante a Grande Fome. Sua política era a de intervenção mínima para estimular a independência dos produtores rurais e dos donos de terra.
- 60 “[The Famine] is a punishment from God for an idle, ungrateful and rebellious country; an indolent and un-self-reliant people”.
- 61 John Mitchel (1815-1865), nacionalista irlandês, foi membro do movimento republicano Young Ireland e fundador do jornal nacionalista *United Irishmen*. Preso por insubordinação e enviado a Van Diemen's Land, fugiu da ilha e chegou a Nova Iorque em 1854. Lutou a Guerra Civil Americana no exército da Confederação.
- 62 “England is truly a great public criminal. England! All England! [...] She must be punished; that punishment will, as I believe, come upon her by and through Ireland; and so Ireland will be avenged”.
- 63 “THE MISSING LINK: A creature manifestly between the gorilla and the Negro is to be met with in some of the lowest districts of London and Liverpool by adventurous explorers. It comes from Ireland, whence it has contrived to emigrate”.
- 64 James Connolly (1868-1916): líder socialista escocês radicado na Irlanda, Connolly liderou a milícia armada socialista *Irish Citizen Army*, que se uniu à *Irish Republican Brotherhood (IRB)* e formou os *Irish Volunteers* que promoveram o Levante de Páscoa de 1916. Em seus escritos, Connolly mescla socialismo e nacionalismo, defendendo o direito dos trabalhadores irlandeses de fundar uma república. Morreu fuzilado por traição em 1916, assim como os outros líderes do Levante de Páscoa.

britânicos pelos crimes de seus líderes contra a Irlanda. Nós os culpamos sim” (O’CONNOR, 2003, p. VIII).⁶⁵

O romance parece, então, mostrar diferentes visões sobre as causas da Grande Fome: a nacionalista de Mitchel e Connolly, a racista da revista *Punch* e a moralista de Trevelyan, evitando, aparentemente, denunciar um lado ou outro. Segundo Gray (2004), a narrativa nacionalista tradicional, desde a Grande Fome, fundamentou-se principalmente nos escritos de expatriados como Mitchel, que consideravam a Fome como um “crime” cometido pelos britânicos, praticamente uma artimanha planejada para exterminar o máximo possível de irlandeses. Diferentemente de Cliona Ó Gallchoir (2013), entendemos que o romance não induz à unilateralidade de pensamento nacionalista que culpa apenas os britânicos pela Grande Fome. Apesar de a seleção do autor ser consciente e poder induzir o leitor a determinada posição, a proposta de O’Connor para seu romance é justamente contrapor perspectivas e construir com o leitor um mapa da Irlanda do século XIX aos olhos dos indivíduos contemporâneos. *Star of the Sea* não participa da acusação de que a Grande Fome foi um “genocídio” dos irlandeses, como afirma a narrativa nacionalista. Portanto, entendemos que o romance busca evitar uma narrativa reducionista da Grande Fome.

A pluralidade de vozes no romance vai além: a experiência de fome, destituição e diáspora é apresentada através dos pontos de vista das personagens centrais do romance: Pius Mulvey, Grantley Dixon, David Merridith, Mary Duane e o Capitão Lockwood. O narrador, exercendo a onisciência seletiva múltipla, descreve as experiências e as percepções a partir dos pontos de vista dessas personagens. O autor implícito por vezes também cola escritos de algumas das personagens, como o artigo de opinião escrito por

65

“Providence sent the potato blight but England made the Famine [...] We are sick of the canting talk of those who tell us that we must not blame the British people for the crimes of their rulers against Ireland. We do blame them”.

Dixon no capítulo III, a carta-denúncia de Mary no capítulo XXVIII e as anotações do diário de Lockwood, agindo como uma “convenção composicional” (BAKHTIN, 1972) ao reunir essas fontes. Esses pontos demonstram que as personagens do romance são o que Mikhail Bakhtin (1981) caracteriza como *ideólogos* e as palavras das personagens são *ideologemas*, ou seja, a linguagem das personagens é sempre a demonstração de uma visão de mundo socialmente significativa. Dessa forma, a multiplicidade de vozes em *Star of the Sea* revela que as falas e as ações das personagens são guiadas por ideologia: “A atividade de uma personagem em um romance é sempre ideologicamente demarcada: ele vive e age em um mundo ideológico próprio [...], tem sua própria percepção do mundo que está encarnada em sua ação e em seu discurso”⁶⁶ (BAKHTIN, 1981, p. 335, tradução minha). *Star of the Sea* apresenta, então, heteroglossia ou “o discurso do outro” (idem, p. 303): uma variedade de discursos, dialetos, gêneros e significados. Nessa perspectiva, mesmo o silêncio das personagens é relevante: quando elas deixam de falar, é porque foram silenciadas por forças ideológicas.

Para Bakhtin, a palavra do romance é sempre polifônica, pois tem a capacidade de incorporar a palavra do outro e, assim, criar uma relação entre as vozes. O gênero romanesco revela uma habilidade sem igual de agregar diferentes linguagens que são, de fato, ideologias que demarcam classe social, localização, profissão e afiliações políticas. Em *Star of the Sea*, forma e conteúdo demonstram, por um lado, uma multiplicidade de vozes e ideologias; por outro, a heteroglossia como um protesto contra o silenciamento contemporâneo das vítimas da Grande Fome. A manipulação da memória social é utilizada, assim, para demonstrar como a sociedade do Tigre Celta é rica e distante da penúria de décadas passadas.

66

“The activity of a character in a novel is always ideologically demarcated: he lives and acts in an ideological world of his own [...], he has his own perception of the world that is incarnated in his action and in discourse.”

Ao reunir tanto a palavra do narrador, cartas traduzidas para o inglês padrão e excertos de cartas reais - escritas em inglês irlandês e, portanto, na norma coloquial, *Star of the Sea* realiza uma estratificação da voz do narrador em diferentes vozes, incorporando tanto a norma culta quanto a norma padrão. Grantley Dixon, por exemplo, é um jornalista americano culto que utiliza a linguagem jornalística para descrever o que vê em sua viagem pela Irlanda: a calamidade, em suas palavras, “não é um ‘acidente’, mas uma consequência inevitável”⁶⁷ (O’CONNOR, 2003, p. 18). O jornalista aponta em seu artigo que o principal culpado da Fome é o sistema econômico vigente: o livre-mercado, com seu “*nom de guerre* [...] ‘*Laissez-Faire*’; que prega que a luxúria por lucro pode regular tudo: incluindo quem deve viver e quem deve morrer”⁶⁸ (O’CONNOR, 2003, p. 18). Para Dixon, é preciso também culpar o governo britânico pela ineficiência em socorrer as vítimas, mas principalmente a aristocracia anglo-irlandesa deve assumir sua responsabilidade; em uma discussão com David Merridith, Dixon acusa o mau tratamento dos pobres agricultores pelos donos de terras: “Você mantém seus empregados em penúria abjeta – ou quase isso. Os sobrecarrega com trabalho para pagar sua posição e então os expulsa da terra sem compensação quando isso te serve”⁶⁹ (O’CONNOR, 2003, p. 14, tradução minha). Laura Merridith serve de demonstração do modo como a aristocracia vê os pobres: como aproveitadores “da ajuda que lhes é oferecida”⁷⁰ (O’CONNOR, 2003, p. 15, tradução minha). Dixon assume o papel de denunciante das atrocidades cometidas contra os pobres na Irlanda, compartilhando uma recorrente fórmula

67 “It is not ‘an accident’ but an inevitable consequence.”

68 “Its *nom de guerre* is ‘*Laissez-Faire*’; which preaches that the lust for profit may regulate everything: including who should live and who should die.”

69 “You keep your people in abject penury, or near it. Break their backs with work to pay for your position, then put them off the land without compensation when it suits you.”

70 A citação completa diz: “Unless strict conditions are imposed they take advantage of the help offered them, David. The conditions should be a great deal stricter, if anything”.

das narrativas de viagem do século XIX: o viajante estrangeiro que descreve, com certa distância, a Grande Fome (FAGAN, 2002).

A experiência do pobre irlandês faminto e forçado a emigrar é apresentada nos excertos de cartas reais que imigrantes e seus familiares trocam. Nelas, os pedidos de socorro e as narrativas da experiência na América são contadas nos dialetos do inglês irlandês, sugerindo que evidenciam as vítimas da Fome. Em um dos excertos o autor ou autora da carta descreve a experiência de não ter uma casa (provavelmente após ser vítima de despejo por seu senhorio) e a necessidade de mendigar:

A gente tá [sic] sem um lugar para recostar a cabeça, e hoje a gente está sem nada para comer, eu tinha morrido [sic] faz muito tempo se não fosse por dois vizinho que às veis [sic] me dá um pouco de comida graças a Deus, mas eu nunca pensei que chegava minha veis [sic] de mendigar Carta para um imigrante na América⁷¹
(O'CONNOR, 2003, p. 32).

O uso de textos com marcas de oralidade, como se fossem transcritos tal qual pessoas reais falavam à época da Grande Fome, demonstra o que Bakhtin (1972, p. 192) caracteriza como *skaz*, ou discurso oral. Traz, assim, à narrativa o narrador oral que, segundo Bakhtin, é quase sempre das classes mais baixas. A estratégia de incluir o discurso oral possibilita ao narrador criar uma identidade comum com as personagens de outras classes sociais e, assim, assumir o papel de porta-voz delas através do discurso literário. Se, como o romance afirma, durante a Grande Fome os relatos dessas pessoas não eram ouvidos, o narrador de *Star of the Sea* assume a responsabilidade de apresentar ao leitor contemporâneo as palavras das vítimas.

71

"[...] We are all without a place to lea [sic] our head And this day we are without a Bit to eat and I wood Be Dead long go [sic] only for two Neighbours [sic] that ofen gives me A Bit for go Sake But little ever I thought it wood [sic] come to my turn to Beg Nomore // Letter to an immigrant in America."



O romance também apresenta cartas fictícias, como a escrita em irlandês (e traduzida no romance) pelo marido de Mary Duane, na qual ele narra as tentativas de obter ajuda de seu senhorio e anuncia a difícil decisão de matar a filha do casal e cometer suicídio. Ao famélico irlandês faltam palavras: “Mas testemunhar os sofrimentos das pequeninas crianças; ouvir os sons que eles emitem em sua agonia. Eu não consigo descrever. Isso nunca poderá ser escrito, Mary”⁷² (O’CONNOR, 2003, p. 39, tradução minha). A terra arrasada do interior da Irlanda é descrita com muita escuridão, sofrimento e desolação:

A cidade era uma visão horrível, eu nunca poderia esquecer-me; com uma multidão de quase mortos e chorosos enquanto caminhavam pelas ruas. Pior ainda ver aqueles aos quais até chorar consistia muito esforço, sentados no chão gelado para baixar a cabeça e morrer, grande parte de sua vitalidade já esgotada. Vi John Furey de Rosaveel e pensei que ele estivesse dormindo, mas estava morto; e ver aquele homem forte que no passado podia levantar uma sebe da terra com sua poderosa mão esquerda agora deitado tão inerte foi uma coisa terrível⁷³ (O’CONNOR, 2003, p. 39, tradução minha).

O sofrimento do marido de Mary Duane é, para ele, causado não só pelo senhorio inglês, mas também pelos irlandeses gananciosos, “O comerciante irlandês, esse Judas, que põe seu olhar cobiçoso em qualquer ácaro que puder espremer de seus compatriotas miseráveis”⁷⁴ (O’CONNOR, 2003, p. 39, tradução minha). A expressão da perspectiva do camponês de Connemara, alguém de fato atingido

72 “But to witness the sufferings of the tiny children; to hear the sounds they made on their agonies. I cannot write it. It can never be written, Mary”.

73 “The town was a dreadful sight, I could never forget it; with a multitude half dead and weeping as they walked through the streets. Worse again to see those for whom even weeping was to much effort, and they sitting down on the icy ground to bow their heads and die, the best portion of life already gone out from them. I saw John Furey from Rosaveel and thought him asleep; but he was dead; and to see that great strong man who could at one time pull a hedge out of the earth with his mighty left hand now lying so still was a terrible thing”.

74 “[...] but the Judas Irish merchant with his greedy eye to whatever mite he can screw out of his wretched countrymen”.

pela Fome, é enfatizada ao longo de todo o romance, que adota uma posição de denúncia sobre o silêncio imposto às vítimas por serem pobres. Assim como o marido de Mary Duane, outras personagens marginalizadas recebem atenção, como o “monstro” que assombra o convés do navio Pius Mulvey e os passageiros da terceira classe, cujas vidas muitas vezes têm fim durante a viagem.

As personagens do romance atuam como “figuras de memória” (ASSMANN, 1995, p. 129), artefatos culturais que guardam a memória cultural na contemporaneidade. As “figuras de memória” no romance incorporam as perspectivas contemporâneas sobre a Grande Fome, uma vez que segundo Jan Assmann (1995) a memória cultural não *preserva* o passado, mas sim *reconstrói* o que se sabe dele na atualidade, de acordo com os documentos preservados em arquivo e a perspectiva atual sobre experiências históricas. Na contemporaneidade é possível posicionar todas as perspectivas conflitantes sobre a Grande Fome de maneira retrospectiva e interpretá-las de acordo com a realidade atual, que tem a Irlanda em momento de grande expansão econômica. A construção de personagens falando seu próprio dialeto (*skaz*) demonstra como se entende a Grande Fome na contemporaneidade e esclarece que o evento histórico não está encerrado, mas ecoa na realidade irlandesa do Tigre Celta.

Críticos demonstraram desconfiança quanto à realização da heteroglossia e da polifonia em *Star of the Sea*, alegando que as falas das personagens não parecem reais (MOORE, 2003) e que O'Connor, ao traduzir as supostas cartas escritas em irlandês ao inglês padrão (como no caso da carta do marido de Mary Duane), se rende às hierarquias linguísticas e falha em confrontar a instabilidade linguística da Irlanda no século XIX (Ó GALLCHOIR, 2013, p. 353). Argumento, no entanto, que o romance, não silencia a multiplicidade linguística do século XIX; ao contrário: denuncia o silenciamento do falante de gaélico por morte ou emigração e, também, a padronização dos discursos das classes baixas pelos romancistas estudados na

era vitoriana. O uso intercalado de *skaz* e linguagem elevada permite ao narrador o estabelecimento de distância de ponto de vista que, conseqüentemente, possibilita seu trabalho de denúncia. Ademais, escrevendo na contemporaneidade, a seleção de fontes orais e padronizadas alimenta o debate sobre as políticas linguísticas atuais – hoje a maioria dos irlandeses aprende gaélico como segunda língua e tem o inglês como língua materna⁷⁵. Revela também as exigências do mercado editorial quanto à língua inglesa para alcançar mais pessoas e, por conseguinte, vender mais.

A promoção da heteroglossia e da polifonia em um navio mostra que a embarcação é mais que um cenário: é também uma estratégia narrativa para reunir todas as vozes que representam as diversas classes sociais que viajam da Irlanda para a América. O nome do navio, *Star of the Sea*, evoca a tradição católica irlandesa por ser um dos inúmeros epítetos da Virgem Maria: *Stella Maris* é um dos títulos usados por navegantes para invocar a proteção divina durante as jornadas.⁷⁶ Apesar do nome imponente, o navio está em péssimas condições e é descrito pelo narrador como uma embarcação de oitenta anos que antes transportara escravos africanos para as plantações de açúcar na América.

O *Star of the Sea* é um microcosmo da Irlanda durante a Grande Fome. Por mais que os passageiros fujam da calamidade, o navio está repleto de doenças, morte e decrepitude, assim como seu país de origem:

Ratos corriam sobre [Mulvey]; ele nunca se mexia; baratas corriam abaixo do colarinho de seu colete. As crianças corriam ou vomitavam perto dele, homens tocavam violinos ou gritavam ou brigavam, mulheres pechinchavam

75 O Censo de 2011 levantou que 1.774.437 irlandeses declaram que sabem falar irlandês e 77.185 pessoas afirmaram usar a língua gaélica diariamente fora do ambiente escolar, sendo 35,2% de falantes provenientes da área rural cuja língua principal é o irlandês (chamadas de *Gaeltacht areas*) (IRELAND, 2012).

76 Uma oração famosa diz: "Mãe de Cristo, estrela do mar / Ore pelo viajante, ore por mim".

por um pouco de sobras de comida (porque comida era a única moeda daquele domínio aquático, e seu desembolso uma questão de especulação fervorosa). Do coração do alvoroço vinham os gemidos dos doentes, elevando-se de seus beliches insignificantes como preces; os doentes e os saudáveis dormiam lado a lado, os gemidos atormentados e as invocações amedrontadas misturando-se ao zumbido das inúmeras moscas. [...] Comida podre, carne podre, frutas podres de intestinos podres⁷⁷ (O'CONNOR, 2003, p. xiv-xv, tradução minha).

O oeste da Irlanda é descrito em termos similares pelo marido de Mary Duane, como mostramos acima. Assim como o caminhar pelo interior irlandês fazia o viajante esbarrar em corpos e animais se alimentando dos restos mortais, as péssimas condições do navio determinavam o destino de muitos passageiros que não chegam ao destino e são mencionados pelo capitão Lockwood nas anotações de seu diário. No romance, o navio é sinédoque da Irlanda; enquanto o país definha, a pequena Irlanda no *Star of the Sea* também perece. Na metade da viagem a decadência humana é tamanha que surge um extremo mau cheiro que nenhuma limpeza consegue eliminar. O capitão Lockwood descreve:

Há um cheiro terrível no navio hoje. Não digo o cheiro comum que emana da terceira classe onde os pobres devem se virar como podem, mas algo muito pior e até pestilento.

Não é possível descrever.

Ordenei que o navio inteiro fosse esfregado com salmoura e vinagre, mas o fedor abominável continua enquanto escrevo.

77

"Mice scuttled over [Mulvey]; he never gave a twitch; roaches ran under the collar of his semmit. About him the children would canter or puke, men would scrape fiddles or bellow or argue, women would haggle for a little spare food (for food was this waterborne dominion's only currency, its disbursement a matter of fevered speculation). From the heart of the din came the groans of the sick, rising like prayers from their paltry bunks; the sick and the healthy sleeping side by side, the tormented moans and the fearful invocations mingling with the buzzing of the innumerable flies. [...] Rotten food, rotten flesh, rotten fruit of rotting bowels."

O mau cheiro agora se tornou maléfico de fato. Como se o próprio navio estivesse começando a apodrecer ou atravessando um esgoto de verdade⁷⁸ (O'CONNOR, 2003, p. 155, tradução minha).

O navio parece apodrecer como as plantações de batata durante a Grande Fome e os corpos não enterrados nas ruas e campos da Irlanda. Consequentemente, o romance estabelece uma relação estreita entre o espaço físico e o significado simbólico: o navio é, segundo Paul Gilroy (1995, p. 4, tradução minha), “um vívido sistema micro-cultural e micro-político em movimento”. O *Star of the Sea* é, portanto, uma micro-Irlanda no Atlântico, evocando a experiência da Fome e da diáspora. Gilroy, ao escrever sobre o significado simbólico dos navios negreiros nas viagens entre a África e a América, argumenta que o navio transmite a ideia da “Passagem Atlântica” (*middle passage*) que, no contexto do tráfico negreiro, descreve o triângulo formado entre a África dos escravos, a Europa dos traficantes e a América como destino. Para Redicker *et al* (2007, p. 2, tradução minha), a Passagem Atlântica não é um âmbito momentâneo, mas sim um conceito que relaciona “a desapropriação em um contexto geográfico e a exploração em outro.”⁷⁹

A reflexão de Gilroy é relevante na análise de *Star of the Sea* porque, além de usar a simbologia do navio como transporte, o romance também relaciona a experiência da diáspora irlandesa à experiência dos escravos africanos. Começando pela folha de rosto do romance que apresenta uma gravura comparando a dimensão craniana e as características físicas do irlandês, do inglês e do negro, passando pela

78 “Há um cheiro terrível no navio hoje. Não digo o cheiro comum que emana da terceira classe onde os pobres devem se virar como podem, mas algo muito pior e até pestilento. Não é possível descrever. Ordenei que o navio inteiro fosse esfregado com salmoura e vinagre, mas o fedor abominável continua enquanto escrevo. O mau cheiro agora se tornou maléfico de fato. Como se o próprio navio estivesse começando a apodrecer ou atravessando um esgoto de verdade”.

79 “a link between expropriation in one geographic setting and exploitation in another”.

comparação entre os passageiros do navio e os escravos pelo Agente dos Correios (para quem os africanos, “nig-nogs”, eram mais limpos) e a inclusão de um garçom negro, o passado do *Star of the Sea* como navio negreiro é uma associação consciente da experiência do negro e do irlandês. Através dessa associação, afirma Sinéad Moyniham (2008), os leitores do romance podem estabelecer uma conexão entre o passado de opressão dos povos africanos e o passado do povo irlandês. Para Moyniham, O’Connor reconhece a racialização do irlandês pelo colonizador britânico e também o passado colonial da Irlanda (MOYNIHAM, 2008, p. 51).⁸⁰

O reconhecimento da racialização do irlandês e do passado colonial irlandês evidencia a relevância de *Star of the Sea* no contexto atual, numa época em que a Irlanda recebe muitos imigrantes e que apresenta problemas de racismo e xenofobia. O romance demonstra a incongruência da oposição a imigrantes em um país cuja história é marcada por diversas ondas diaspóricas e por antepassados que se estabeleceram em milhares de partes do mundo. Dessa forma, o romance representa uma crítica em diversos níveis: às narrativas reducionistas que atribuem a responsabilidade da Fome somente ao governo britânico, ao silenciamento das vítimas da Fome, à sociedade irlandesa contemporânea que esquece, convenientemente, de sua história de emigração ao se opor à imigração e, como mostraremos ainda neste capítulo, à apropriação da narrativa da Grande Fome para engrandecer as conquistas capitalistas do presente. Na próxima seção, apresento minha leitura do debate acerca da narrativa da história promovida por *Star of the Sea*, demonstrando que o romance

80

Como bem lembra Moyniham, outros autores irlandeses também relacionam a experiência irlandesa à experiência de opressão do negro. Roddy Doyle, por exemplo, escreve em seu romance de estreia *The Commitments* (1987, p. 8-9): “The Irish are the niggers of Europe, lads. [...] An’ Dubliners are the niggers o’ Ireland. [...] An’ the northside Dubliners are the niggers o’ Dublin. Say it out loud, I’m black an’ I’m proud” [Os irlandeses são os pretos da Europa, caras [...]. E os dublinenses são os pretos da Irlanda. [...] E os dublinenses da zona norte são os pretos de Dublin. Digam alto: ‘Sou negro com orgulho’].

questiona convenções literárias e desafia a autoridade de quem busca impor a memória política na atualidade.

1.2 QUEM CONTA A HISTÓRIA? A MEMÓRIA DA GRANDE FOME NA CONTEMPORANEIDADE

A intertextualidade que *Star of the Sea* estabelece com obras do século XIX atua como instrumento de contestação do discurso histórico dominante e da possibilidade de realmente conhecer o passado. Como observado por diversos críticos, a obra se assemelha a um romance criminal vitoriano e alguns de seus personagens, principalmente Pius Mulvey, remetem às personagens de Charles Dickens. Esta seção analisa as relações intertextuais do romance, observando como a utilização do romance vitoriano hoje é uma *performance de memória*. Pretendo demonstrar que a colagem de gêneros textuais, a paródia do romance vitoriano e a evidente discussão sobre como ter acesso ao passado fazem de *Star of the Sea* uma *performance de memória* da Grande Fome. Ao considerar o romance como a memória em ação, minha análise vai além da discussão sobre a possibilidade de conhecer o passado, discutindo o papel da memória e das temporalidades incongruentes no contexto irlandês na construção do romance histórico.

Kate Mitchell (2010), comentando a popularidade dos romances “neo-vitorianos” (romances que emprestam temas, personagens e formas do romance vitoriano) nos últimos trinta anos, sugere que esses textos, muito mais do que pastiches ou paródias irônicas, são textos de memória que investigam formas, motivações e efeitos do engajamento da ficção com o passado (MITCHELL, 2010, p. 4). Para a autora, o empréstimo do romance vitoriano por autores contemporâneos não se caracteriza como nostalgia ou, como

acusa Fredric Jameson (1985), uma reciclagem para fins puramente estéticos. O interesse pela era vitoriana revela que o passado persiste em imagens e formas de memória; essas formas debatem “o ceticismo contemporâneo acerca de nossa habilidade de conhecer o passado com uma forte sensação da herança do passado no presente”⁸¹ (MITCHELL, 2010, p. 7, tradução minha).

Em *Star of the Sea*, a escolha da forma do romance vitoriano tem razões históricas: a Grande Fome ocorreu durante o reinado da Rainha Vitória (1819-1901) e coincidiu com a popularidade crescente do romance realista, com forte tom de denúncia dos problemas causados pela industrialização. Em especial, nesse período o subgênero do romance criminal atrai muitos leitores, refletindo as condições sociais das metrópoles inglesas na segunda metade do século XIX. O aumento da criminalidade impulsionada pela desigualdade social crescente é abordado pela imprensa, que detalha crimes e julgamentos nos jornais de grande circulação. F. S. Schwarzbach (2002, p. 229) explica que a espetacularização do crime na sociedade da época influencia o surgimento do romance Newgate ou romance criminal, batizado com o nome da famosa prisão inglesa, cenário de grande parte dos romances criminais da época. O protagonista desse romance é frequentemente um órfão ou criança abandonada pela família que entra para o mundo do crime e convive com quadrilhas no submundo londrino. Há uma reviravolta em que um parente bem-nascido do protagonista surge e, posteriormente, o romance termina com a recuperação do protagonista e seu casamento com uma herdeira ou sua adoção por uma família abastada (SCHWARZBACH, 2002, p. 230).

Star of the Sea se assemelha ao romance Newgate em sua descrição do crime e na caracterização das personagens. Nos primeiros capítulos é revelada a trajetória de crimes e mentiras de

81

"a contemporary skepticism about our ability to know the past with a strong sense of the past's inherence in the present, often in non-textual forms and repetitions".

Pius Mulvey, o que faz dele um vilão ideal para um romance vitoriano. Mulvey é descrito como o “monstro” que assombra o *Star of the Sea* à noite, mancando sob o convés. A caracterização da personagem, que lembra as personagens dickensianas, constrói Mulvey entre a forma humana e a de uma criatura maléfica, “o sobrenatural estranho de uma lenda irlandesa, o filho de uma fada e de um homem mortal”⁸² (O’CONNOR, 2003, p. XIX, tradução minha). O narrador continua a descrição de Mulvey explicando suas características animais:

O Fantasma não era feio, mas seu rosto era incomum. Pálido como leite e ligeiramente alongado, suas características poderiam ter sido roubadas de vários homens diferentes. Seu nariz era curvado e excessivamente longo. Suas orelhas protuberavam levemente como as de um arlequim. Seu cabelo, feito um dente-de-leão preto hediondamente coberto, poderia ter pertencido a um demônio de pantomima. Seus olhos azuis pálidos tinham uma claridade sobrenatural que fazia o resto de seu rosto parecer escuro apesar da palidez. Um cheio de cinzas úmidas o acompanhava, misturando-se ao odor do viajante de longo tempo⁸³ (O’CONNOR, 2013, p. XIX, tradução minha).

O aspecto físico de Mulvey sugere que ele é um tipo de “Irlandês do palco” prosaico. Esse personagem teatral, popular nos teatros ingleses desde os tempos de Shakespeare e seu capitão McMorris em *Henry V*, tem características bem distintas: ele se veste de trapos, bebe muito e fala inglês irlandês (KIBERD, 2005, p. 21). Declan Kiberd acrescenta que, no século XVIII, o Irlandês do palco era frequentemente descrito como uma personagem que caminhava com uma *shillelagh* (bengala de madeira), acompanhado

82 “a weird supernatural of Irish legend, the child of a faerie and a mortal man”.

83 “[...] the Ghost was not ugly but his face was unusual. Pale as milk and slightly elongated, its features might have been stolen from several different men. His nose was bent and a little too long. His ears protruded slightly like those of a harlequin. His hair, as a hideously overgrown black dandelion, might once have belonged to a pantomime ghoul. His wan blue eyes had an unearthly clarity which made the rest of his face seem dark despite its pallor. A smell of wet ashes hung around him, commingling with the odour of the long-time traveler.”

de um porco e se alimentava de batatas. Essa personagem era usada para adicionar humor às peças, pois a audiência inglesa o achava engraçado.⁸⁴ A refiguração do indivíduo irlandês em tais termos demonstra visões ideológicas acerca dos irlandeses, como argumenta Kiberd em *Inventing Ireland* (1995, p. 1-2): a Inglaterra via a Irlanda como seu exato oposto: uma terra de fantasia, paisagens selvagens e barbárie – o contrário de si mesma, controlada, educada e polida. Sobre esse aspecto, a versão de O'Connor do Irlandês do palco é o oposto de seu rival, o lorde anglo-irlandês David Merridith.

O narrador de *Star of the Sea* coloca sobre Mulvey “um peso indescritível [...], o ar de expectativa angustiante [...], a vigilância perpetuamente amedrontada da criança abusada”⁸⁵ (O'CONNOR, 2003, p. XI, tradução minha). O mistério criado em torno desse “peso” é parcialmente revelado ao final do prólogo: Mulvey vai matar David Merridith. O Irlandês do palco no romance, longe de ser uma personagem cômica, tem um histórico sombrio e criminoso, assim como o protagonista da peça de John Millington Synge (1871-1909) *The Playboy of the Western World* (1907), Christy Mahon. Este chega a um bar no oeste da Irlanda se gabando de ter matado seu próprio pai.⁸⁶ De modo semelhante a Christy Mahon, Pius Mulvey

84 Kiberd escreve que nas ilustrações da já citada revista *Punch*, o Irlandês do palco tinha características antropóides comparadas às de um símio. O advogado Daniel O'Connell (1775-1847), por exemplo, conhecido como “Libertador” por ter defendido a emancipação católica das Leis Penais, aparece nas ilustrações como o “Rei dos Pedintes”, seguido por pequenos macacos, que representam os irlandeses católicos.

85 “An indescribable burden [...], the air of anguished expectancy [...]; the perpetually frightened watchfulness of the abused child”.

86 Na peça de Synge, a fama do protagonista por ter matado seu pai se espalha e ele consegue a mão da heroína, Pegeen Mike. Contudo, uma reviravolta acontece quando o pai de Mahon aparece na cidade desmentindo a história do filho. Essa peça de Synge causou grande controvérsia em sua estreia, no dia 26 de janeiro de 1907 no Abbey Theatre, em Dublin. Nacionalistas no público se ofenderam com a refiguração do camponês irlandês como mentiroso e assassino, alegando que a peça denegria a Irlanda e seu povo. Revoltas sucederam a performance, forçando William Butler Yeats a chamar a polícia. Os eventos do dia ficaram conhecidos como “As Revoltas de Playboy” [*The Playboy Riots*].

passa alguns anos na Inglaterra inventando baladas, mentindo e cometendo crimes, inclusive assassinatos.

Após a morte de seus pais, Mulvey abandona o irmão e se torna um compositor de baladas, como descreve o capítulo XI do romance. Ele sobrevive por algum tempo na Inglaterra com suas baladas e pequenos assaltos; lá, conhece Charles Dickens e supostamente inspira o escritor inglês a criar o judeu Fagin de *Oliver Twist* (O'CONNOR, 2003, p. 189). No entanto, Mulvey assassina cruelmente um agente penitenciário da prisão Newgate e foge, se tornando manchete dos jornais e descrito como

Um criminoso astuto; irreversivelmente corrupto; um "lobo solitário" que atacará quando menos se espera. Ser descrito assim não o ofendia. Nada que ele não tivesse pensado em algum momento e, de qualquer modo, toda história precisava de um vilão e um herói. Apenas que nessa história havia dois vilões, não um. A descrição se aplicava tanto ao assassino quanto à vítima⁸⁷ (O'CONNOR, 2003, p. 204, grifos do autor, tradução minha).

Este trecho pode ser entendido como referência à morte do agente, considerado por Mulvey um vilão, ou ao próprio Mulvey em sua viagem no *Star of the Sea*. A personagem não é inteiramente má nem uma vítima das circunstâncias. Mulvey alterna momentos maléficos com momentos de boa-fé, nos quais reflete sobre sua função de compositor de baladas e artista. Para Mulvey, baladas eram uma forma de expressar o que não poderia ser expressado de outra forma, uma maneira de significar a experiência de um país que estava perdendo sua língua após séculos de ocupação britânica:

Muitas vezes Mulvey tinha a impressão de que canções eram uma língua secreta: uma forma de dizer coisas

87

"A cold cunning thug; irreversibly corrupted; a 'lone-wolf' who will gorge on the unsuspecting. It did not offend him to be described in such terms. It was nothing he hadn't thought about himself at some point, and anyway, every story needed its villain and its hero. It was just that this story had two villains, not one. The description applied both to killer and victim."

que, de outra forma, não poderiam ser ditas em um país amedrontado e ocupado. Ao menos elas pareciam uma forma de secretamente reconhecer que o não dito era importante: que isso poderia ser dito mais abertamente em outro momento. Os fatos pareciam pressionar suas superfícies camufladas, como as árvores antigas encontradas sob uma camada de terra pantanosa, sua casca ainda viva após quinhentos anos. Se você olhasse as canções coletivamente, veria que elas pareciam um tipo de escritura, um repositório de verdades enterradas: o testamento sagrado de Connemara⁸⁸ (O'CONNOR, 2003, p. 94, tradução minha).

Mulvey aprende que a união entre música e linguagem tem um significado especial na Irlanda. De acordo com Harry White (2008), as canções tradicionais se tornam mais populares quando a língua irlandesa começa a se enfraquecer. White afirma que as canções na literatura carregam o significado simbólico de “projeção, expropriação e retomada que está invariavelmente [...] ligado à presença e a ausência da língua irlandesa no trabalho de autores irlandeses”⁸⁹ (WHITE, 2008, p. viii, tradução minha). Com a queda do mundo gaélico, a música é vista por autores como a portadora da língua, da cultura e da identidade irlandesas. Sua presença na literatura, especialmente nas obras de Thomas Moore e, posteriormente, no Renascimento Gaélico, consolida a noção de música como “metalinguagem” para autores irlandeses (WHITE, 2008, p. 5). A inclusão de um bardo entre as personagens de *Star of the Sea* vai além do aspecto estético: em um momento de grande

88 “Often it felt to Mulvey as if songs were a secret language: a means of saying things that could otherwise not be said in a frightened and occupied country. At least they seemed a way of covertly acknowledging that what was unsayable was important: that it might be said more explicitly at another time. Facts seemed to press at their camouflaging surfaces, like the ancient trees found beneath a layering of bogland, their bark still alive after five hundred years. If you looked at them collectively they seemed a kind of scripture, a repository of buried truths: the sacred testament of Connemara.”

89 “Projection, dispossession, and repossession which is variously [...] related to the presence and absence of the Irish language in the work of Irish writers”.

crise da língua irlandesa como foi a Grande Fome, uma personagem que escreve baladas para preservar memórias é uma escolha consciente de preservar a “metalinguagem” da cultura gaélica.

Mulvey descobre a importância da tradição musical da Irlanda, aprendendo que canções carregam “a memória local como livros ambulantes” em um país onde poucos sabem ler (O’CONNOR, 2003, p. 94). Seán V. Golden (1979) explica a importância do bardo à cultura gaélica: o poeta cantor era o guardião da tradição, aquele que cantava a história da Irlanda em festas e reuniões públicas. A relevância do bardo termina com a *anglicização* da Irlanda, quando canções foram traduzidas para o inglês e as danças típicas foram proibidas, restritas às cozinhas das casas. Nesse momento, as canções passam a falar de temas políticos e, satiricamente, clamar por resistência.⁹⁰ Dessa forma, a inclusão de baladas verdadeiras e de um trovador em *Star of the Sea* revela mais uma vez a consciência do autor acerca das tensões linguísticas da época e das práticas de resistência popular, preservadas na memória cultural. Diferentemente do que Ó Gallchoir (2013) afirma em seu artigo sobre o romance, defendendo aqui que O’Connor não se furta ao confronto da instabilidade linguística e literária da Irlanda. Mulvey é um bardo que compõe em inglês em uma época em que o irlandês rapidamente se enfraquece e a língua do colonizador assume a posição de língua oficial da comunicação. Contudo, o inglês de Mulvey é a língua desterritorializada, tal como conceituam Deleuze e Guattari (1997): o inglês, língua maior, carrega os traços, a simbologia e a resistência do gaélico, a língua menor.

O bardo Mulvey poderia se tornar um trovador respeitado, mas no mesmo dia em que decide escrever baladas, torna-se um ladrão. A personagem também resolve que suas canções não precisam narrar a história como ela é; em sua visão, os fatos não importam:

90

Seán V. Golden (1979) descreve a ascensão do poema de visão ou *aisling*, que fala sobre a chegada de uma linda donzela nas pequenas horas da manhã para revelar-se posteriormente como uma versão miserável da Irlanda sob domínio britânico.

Ele se agachou no chão da cabana de seus pais com uma caneta em sua mão e braveza em seu interior. O fato do que aconteceu naquele dia invernal eram difíceis de fundir nas linhas da balada; se você pudesse dizer claramente o que os fatos realmente eram. Então ele mudou os fatos um pouco para encaixá-los na rima. Não importava. Ninguém nunca saberia os fatos de qualquer maneira; se de algum modo descobrissem, ele não acharia que valesse a pena cantá-los. O ponto principal das baladas era fazer uma canção cantável. Os fatos não importavam: *este era o segredo*⁹¹ (O'CONNOR, 2003, p. 102, grifos do autor, tradução minha).

Dessa forma, Mulvey subverte o trabalho do tradicional bardo irlandês como portador de memórias puras do povo. Suas intenções não são nobres: Mulvey não está tão interessado em preservar a memória dos camponeses, mas sim em vender suas memórias fabricadas e ganhar dinheiro. A caracterização de Mulvey revela sua complexidade: longe de ser um camponês ingênuo, a personagem é construída pelo narrador como um monstro muito mais perigoso que o Irlandês do palco era. Além disso, Mulvey é a personagem principal do romance, representando as complexas identidades da Irlanda durante a Grande Fome. O monstro de Newgate é, de fato, a personificação da Irlanda daquele tempo: pobre, violenta, vítima de preconceito racial e buscando sobreviver. Se as narrativas nacionalistas atribuem a culpa pela catástrofe exclusivamente ao governo britânico, *Star of the Sea* mostra que a responsabilidade não recai sobre apenas um dos lados.

Em oposição a Mulvey está o aristocrata anglo-irlandês David Merridith. Este é apresentado no romance como “a vítima”, pois morre

91

“He hunkered on the floor of his parents’ cabin with a pen in his hand and a wildness in his heart. The fact of what had happened on that wintry day were hard to meld into the lines of the ballad; if you could even say clearly what the facts actually were. So he changed them a little to fit the rhyme scheme. It didn’t really matter. Nobody would ever know the facts anyway; if they somehow found them out, they wouldn’t find them worth singing. The main thing in balladry was to make a singable song. The facts did not matter: *that was the secret*”.



durante o trajeto até a América. Lord Kingscourt foge aos estereótipos dos membros da Ascendência Protestante: o narrador o descreve como “um proprietário sem terras, um inglês nascido na Irlanda”⁹² (O’CONNOR, 2003, p. 28, tradução minha). Merridith está entre os papéis de anjo e demônio; anjo por tratar bem seus locatários e por ajudar os serviçais, mas demônio por seu contexto anglo-irlandês, “por sua classe, sua genealogia, os crimes de seus pais, pela linha de sangue de pedigree em que nasceu. Pela igreja que frequentava e pelas preces que fazia”⁹³ (O’CONNOR, 2003, p. 28, tradução minha). Merridith também comete atos escusos, como a ida assídua a bordéis e a visita noturna cotidiana à babá de seus filhos, Mary Duane, a quem desenha após dar ordens para que se dispa.

As desavenças entre Grantley Dixon e Merridith não se restringem à política. Juntamente a Laura Merridith, eles formam um triângulo amoroso no qual Laura é amante de Dixon. Esse triângulo remete à uma das obras que é presença constante no romance: *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë (1818-1848). Publicado no que é considerado o pior ano da Grande Fome devido ao número de mortos e de pessoas que emigraram da Irlanda, *O morro dos ventos uivantes* compartilha com *Star of the Sea* o uso de múltiplos narradores e, como sugere Terry Eagleton em *Heathcliff and the Great Hunger* (1995), contém ecos da Grande Fome, ainda que sutis.⁹⁴ Brontë publicou seu romance com um pseudônimo masculino, Ellis Bell, e a verdadeira autoria da obra foi assunto de

92 “A landlord without a land, an Englishman born in Ireland”.

93 “For his class, his genealogy, the crimes of his fathers, for the pedigree bloodline into which he had been born. For the church he attended and the prayers he uttered”.

94 Terry Eagleton especula que Heathcliff, o protagonista do romance de Brontë, pode ter origens irlandesas. Quando criança, Heathcliff é encontrado pelo Senhor Earnshaw em Liverpool e adotado pela família. Eagleton sugere que Heathcliff pode ser irlandês pelo fato de Liverpool ser um dos principais destinos da diáspora irlandesa e, também, pelo fato de a personagem ser descrita como quase animalesca; como já discutido neste trabalho, essa era uma frequente caracterização dos irlandeses na literatura e na imprensa satírica.

debate na época. Em *Star of the Sea*, Merridith suspeita que Dixon é Ellis Bell e que o cenário de *O morro* é, na verdade, Connemara:

Cristo, a *pedregosidade*, sabe? O nada. Bem, é tão claramente Connemara, apesar da maneira inteligente que está disfarçada. Connemara, Yorkshire, todos os lugares pobres. E ainda é outra coisa novamente. Uma espécie de estado filosófico universal. Keatsiano em certo sentido. Você não sentiu? O tema recorrente da paisagem como quase sensível; a maneira como ele *caracterizou* isso, quero dizer⁹⁵ (O'CONNOR, 2003, p. 138, grifo do autor, tradução minha).

A proximidade entre *Star of the Sea* e *O morro dos ventos uivantes*, além da caracterização do cenário, do uso de múltiplos pontos de vista e do triângulo amoroso, é perceptível na caracterização do vilão: no romance de Brontë, Heathcliff, que poderia ser considerado um vilão por sua violência, não é inteiramente mau; em *Star of the Sea*, Pius Mulvey é mais uma vítima das circunstâncias do que propriamente um vilão. Além disso, a reviravolta no romance de O'Connor é a revelação feita no epílogo por Grantley Dixon: em seu romance, Dixon acusa Mulvey de ter matado Merridith, mas o assassino na verdade é o próprio autor de *An American Abroad*:

Quanto ao assassino de David Merridith, sua resposta é a seguinte: na parede de seu escritório está pendurada uma imagem de um monstro que ele recortou de um jornal setenta e cinco anos atrás, quando ele era jovem o bastante para acreditar que os fins justificam os meios. Amor e liberdade são palavras tão medonhas. Tantas crueldades foram cometidas em seus nomes. Ele era um homem muito fraco – e racional: uma combinação capaz de realizar o impensável. [...] Ele chamava essa deformidade 'amor', mas parte disso era ódio; outra parte

95

"Christ the *stoniness*, do you know. The nothingness. Well it's so clearly Connemara despite the clever way its disguised. Connemara, Yorkshire, all poor places. And yet it's something else again. A kind of universal philosophical state. Keatsian in a sense. Didn't you feel? The recurring motif of landscape as almost sentient; the way he's *characterised* it, I mean".

era vaidade e ainda outra era medo: as mesmas razões pela quais homens sempre cometeram assassinatos. Sua vida era inimaginável sem possuir o prêmio. [...] Muitos no Star tinham seus segredos, suas vergonhas. Poucos mantiveram esses segredos por tanto tempo⁹⁶ (O'CONNOR, 2003, p. 404-05, tradução minha).

A razão do assassinado de Merridith é o triângulo amoroso entre ele, Laura e Dixon. O lorde anglo-irlandês, portanto, não morreu a mando de nacionalistas fervorosos que o culpavam pela Grande Fome, como sugerido pelo narrador por quase todo o romance, mas uma causa bem menos nobre aos olhos de nacionalistas. Essa estratégia de reviravolta pode servir para confundir o leitor e fazê-lo questionar tudo o que leu até ali. As ameaças que Merridith recebe são falsas, feitas por ele mesmo, talvez para encobrir o fato de que estava sofrendo de sífilis.

O uso de evidências como os bilhetes de ameaças a Merridith pode ser uma estratégia melodramática para comover o leitor e convencê-lo de que o lorde estava sob vigilância nacionalista. Como explica Michael Irwin (1980, p. 20), o melodrama no romance vitoriano é usado com frequência para dar importância a personagens específicos; através do uso da metáfora, o autor relaciona a personagem a uma realidade externa complexa. Podemos argumentar que o assassinato de Merridith é uma metáfora da instabilidade social e política da Irlanda durante a Grande Fome, quando as tensões entre donos de terras, agricultores e grupos nacionalistas cresceram significativamente. Contudo, a revelação do narrador não confiável acerca da verdadeira motivação do crime e

96

"As for David Merridith's murderer, his answer is this: on the wall of his study hangs the image of a monster which he cut from a newspaper seventy-five years ago, when he was young enough to believe that ends justify means. Love and freedom are such hideous words. So many cruelties have been done in their names. He was a very weak man; and a rational man: a combination capable of realizing the unspeakable. [...] He called this deformity 'love' but part of it was hatred; another part was vanity and yet another fear: the same reasons why men have always done murder. His life was unimaginable without possessing the prize. [...] Many of the Star had their secrets: their shames. Few have kept them hidden for quite so longo".

das ameaças forjadas mostra que Merridith como metáfora é uma estratégia para expor ao leitor que, até ali, todo o romance está sob suspeita, menos a realidade da Fome. Em seu epílogo Dixon explica:

O que aconteceu é uma das razões pelas quais eles ainda morrem hoje. Pois os mortos não morrem naquele país atormentado, aquela ilha desolada de ódios incestuosos, tão abusada há séculos pelos poderosos da ilha vizinha, assim como os poderosos de sua própria ilha. E os pobres de ambas as ilhas morreram em profusão enquanto o Javé dos castigos vomitava seus hinos. Bandeiras tremulavam e os púlpitos ressoavam. Em Ypres. Em Gallipoli. Em Belfast. As trombetas vomitam e os pobres morrem. Ainda assim eles caminham, os mortos, e sempre vão caminhar; não como fantasmas, mas como soldados forçados, recrutados para uma batalha que não é sua; seu sofrimento metaforizado, sua própria existência traduzida, seus ossos enfiados na lama da propaganda. Eles nem mesmo têm nomes. Eles são simplesmente Os Mortos. Você pode fazê-los significar o que quiser⁹⁷ (O'CONNOR, 2003, p. 388, tradução minha).

Em outras palavras, a existência de milhares de mortes nos anos da Fome não pode ser contestada para Dixon. No entanto, as vítimas anônimas foram e são usadas para propaganda e, por serem pobres, sua memória é manipulável. *Star of the Sea* mostra, assim, que o que se lembra sobre a Grande Fome e suas vítimas pode servir para narrativas nacionalistas, anti-imperialistas, revisionistas ou pós-revisionistas. As questões centrais do romance, como afirma

97

"What happened is one of the reasons they still die today. For the dead do not die in that tormented country, that heartbroken island of incestuous hatreds; so abused down the centuries by powerful of the neighbouring island, as much by the powerful of its native own. And the poor of both islands died in their multitudes while Yahweh of retributions vomited down his hymns. The flags flutter and the pulpits resound. At Ypres. In Dublin. At Gallipoli. In Belfast. The trumpets spew and the poor die. Yet they walk, the dead, and will always walk; not as ghosts, but as press-ganged soldiers, conscripted into a battle that is not of their making; their suffering metaphorized, their very existence translated, their bones stewed into the sludge of propaganda. They do not even have names. They are simply: The Dead. You can make them mean anything you want them to mean".

o próprio Dixon no epílogo, são: quem conta a história? Qual a sua audiência? O que se pretende com isso? (O'CONNOR, 2003, p. 404).

Dessa forma, *Star of the Sea* não questiona necessariamente a possibilidade de se conhecer o passado. Pelo contrário: o romance constrói figuras de memória que possibilitam acessá-lo não como ele foi, mas como é visto na atualidade. O romance também demonstra que é possível *usar* e manipular a memória para diferentes propósitos ideológicos. A começar pela utilização da estrutura e das convenções do romance histórico vitoriano, o romance se posiciona como ficção, não como história. Assim, demonstra que alternativas podem ser construídas a partir de diferentes fontes históricas, populares e memorialísticas, enfatizando o romance como um “texto de memória” que, segundo Mitchell (2010), é construído coletivamente. *Star of the Sea* é uma performance de memória determinada pelo presente, ou seja, o que agora *entendemos como passado*. A memória em ação no romance serve aos propósitos de mostrar a possibilidade de apropriação das narrativas marginais da Grande Fome pela narrativa mestre da Irlanda do Tigre Celta.

1.3 REFLEXÕES PRELIMINARES: A GRANDE FOME E O TIGRE CELTA

Assim como a Grande Fome, o Tigre Celta é considerado um divisor de águas na história irlandesa. Mais que isso, especialistas se perguntam se o período de sucesso econômico da Irlanda pode ser considerado o *fim*; Colin Coulter (2003) indaga: o Tigre Celta é o fim da história irlandesa? Se de um lado o povo irlandês foi alvo de visões preconceituosas e de representações estereotipadas no passado, a ascensão do país a potência econômica decretou, ao menos aparentemente, o fim do sofrimento irlandês.

A década de 1990 foi um marco de comemoração da memória da Grande Fome na Irlanda e no mundo. Memoriais dedicados à Grande Fome começaram a ser erigidos em diversas cidades irlandesas, na América do Norte, na Grã-Bretanha e na Austrália. Eles refletem diversas “tradições memoriais” que existem desde a Grande Fome (GRAY, 2004, p. 47). O caso do Famine Memorial de Dublin, discutido na introdução deste trabalho, é um exemplo das tradições memoriais da Grande Fome. A iniciativa de justapor nomes de empresários e personalidades de sucesso e figuras macilentas às margens do Rio Liffey expõe a tentativa de apresentar uma memória segundo a qual a Irlanda saiu de séculos de pobreza e coadjuvação no cenário econômico europeu para uma posição de destaque no cenário mundial. O memorial mostra que a Grande Fome não é necessariamente esquecida na Irlanda, mas sim que há um embate por sua memória cultural. Como afirma Emily Mark-Fitzgerald (2013), tal iniciativa é “o produto de tentativas de inscrever novos valores socioculturais em uma história catastrófica cuja marca na Irlanda e sua diáspora resiste simplificação”⁹⁸ (MARK-FITZGERALD, 2013, p. 2, tradução minha).

Em sua resenha de *Star of the Sea*, publicada no jornal *The Guardian*, Eagleton sugere que a reticência em relação à Grande Fome na Irlanda tem um motivo político. O crítico afirma que a manipulação da Grande Fome busca enfatizar a modernidade irlandesa e mostrar que teve um resultado “positivo”:

Indignar-se com o milhão de mortos e o milhão que fugiu da fome não está muito comum em uma Irlanda empenhada em minimizar seu passado colonial e ostentar sua modernidade recém-encontrada. Com a Irlanda e o Reino Unido agora muito próximos na União Europeia, não é exatamente prudente relembrar a atrapalhada ajuda humanitária britânica, que acelerou a ida de muitos

98

[...] the product of attempts to inscribe new socio-cultural values onto a catastrophic history whose deep imprint on Ireland and its diaspora resists simple signification.

para seus túmulos. Ou lembrar que alguns britânicos, incluindo o homem responsável pela ajuda humanitária, consideravam a fome como a maneira divina de punir os displicentes irlandeses por sua indolência congênita. Movimentando-se à sua maneira misteriosa, o Todo-Poderoso escolheu a doença da batata como um meio de converter os camponeses de Connemara em políticos de Boston⁹⁹ (EAGLETON, 2003, tradução minha).

Para Eagleton, a publicação de um romance como *Star of the Sea* é importante para desafiar a visão da história irlandesa como uma evolução lógica e direta da pobreza e da riqueza que resolve as desigualdades e apaga os problemas. Coulter (2003, p. 15) discute que a caracterização do Tigre Celta como uma época essencialmente positiva é uma visão ortodoxa que esgarçou o “tecido moral” (*moral fabric*) da sociedade irlandesa. A ruptura, vista como necessária, entre a Irlanda pobre e a Irlanda desenvolvida, teria devolvido ao país seu “lugar de direito” entre as principais nações ocidentais. Enxergar a Irlanda no período do Tigre Celta como uma sociedade harmoniosa, feliz e moderna é, segundo Coulter, uma visão distorcida; se por um lado as históricas ondas de emigração irlandesa cessaram durante o Tigre Celta, marcando um período mais tranquilo nesse aspecto, a chegada constante de imigrantes alterou significativamente o aspecto social, o que sugere um processo caótico. As narrativas ortodoxas acerca do Tigre Celta revelam os interesses ideológicos aos quais servem: o suposto bem-estar desejado por todos, as vantagens que o neoliberalismo e a social-democracia podem teoricamente garantir a uma sociedade que se abre ao mercado. Nas palavras de Coulter, longe de ter melhorado a vida de todos, o Tigre Celta na verdade

99

“Brooding on the one million dead and the one million who fled the famine is hardly much in vogue in an Ireland keen to play down its colonial past and flaunt its new-found modernity. With Ireland and the UK now cheek by jowl in the EU, it is not exactly politic to recall the bungled British relief effort, which sped a good many of the dead to their graves. Or to recall that quite a few eminent Britons, including the man in charge of the relief project, regarded the famine as God’s way of punishing the feckless Micks for their congenital indolence. Moving in his usual mysterious way, the Almighty had chosen potato blight as a means of converting Connemara peasants into Boston politicians.”

aumentou a polarização da riqueza. A Irlanda se tornou a segunda maior concentração de pobreza no Ocidente (COULTER, 2003, p. 23).

Como demonstrei neste capítulo, o romance de Joseph O'Connor se posiciona como uma crítica da apropriação das histórias das vítimas da Grande Fome para fins de celebrar a sociedade de consumo instalada entre os anos 1990 e 2000. A performance de memória em *Star of the Sea* visa lembrar à sociedade irlandesa contemporânea de que os mortos anônimos da Grande Fome estavam longe de ser os ideais de desbravadores e empreendedores celebrados hoje e que, embora a Irlanda tenha se desenvolvido, as desigualdades sociais ainda permanecem. Ademais, lembrar a Grande Fome no contexto do Tigre Celta tem o propósito de recuperar a história de exclusão racial e étnica dos irlandeses. A associação que O'Connor e outros autores fazem dos irlandeses e dos escravos africanos serve, como mostramos neste capítulo, para lembrar ao leitor atual a racialização dos irlandeses no passado e, ao mesmo tempo, voltar o olhar para a Irlanda que, hoje, recebe muitas vezes os imigrantes com práticas xenófobas e racistas.

Vimos neste primeiro capítulo que a estrutura de *Star of the Sea* é composta por vozes e referências plurais que visam aproximar diferentes visões e experiências da Grande Fome, se transformando em figuras de memória. Essas vozes subvertem convenções e expectativas por todo o romance, demonstrando ao leitor que a memória pode ser manipulada para diversos fins: para contar a história dos vencedores, dos derrotados, dos mortos e até mesmo dos mentirosos. Como *performance de memória*, o romance justapõe as realidades da Irlanda do passado e da Irlanda contemporânea, criticando a apropriação da memória dos pobres para celebrar os ricos.

A seguir, passo para a análise de *Days Without End*, de Sebastian Barry. O segundo capítulo busca explorar as memórias traumáticas da Grande Fome, da diáspora e da adaptação ao novo país, assim como o trauma da participação nas Guerras Indígenas e na Guerra Civil norte-americana.



2

A DIÁSPORA E A GUERRA:
TRAUMAS INDIVIDUAIS E CULTURAIS
EM *DAYS WITHOUT END*

*Ainda uma coisa, velha mãe,
 Não precisas mais agachar-te no chão frio, com a cabeça
 entre os joelhos;
 Ó, não precisas sentar-te lá, envolta em teus velhos
 cabelos brancos tão desgrenhados,
 Pois sabes que aquele que velas não está naquele túmulo.
 Era uma ilusão - o herdeiro, o filho que amas, não estava
 de fato morto;
 O Senhor não está morto - ele ressuscitou, jovem e forte,
 em outro país.
 Mesmo quando choraste por tua harpa decadente, junto
 à sepultura,
 O que choraste foi traduzido, elevou-se do túmulo e,
 Com ventos favoráveis, o mar navegou.
 E agora, com sangue róseo e novo,
 Move-se hoje em um novo país.¹⁰⁰*

(Walt Whitman, "Old Ireland", tradução minha)

No poema "Old Ireland", o poeta norte-americano Walt Whitman (1819-1892) utiliza a metáfora da velha mulher¹⁰¹ para descrever a Irlanda. Ela chora sobre o túmulo do filho, agachada no

100 "Yet a word, ancient mother; / You need crouch there no longer on the cold ground, with forehead between your knees; / O you need not sit there, veil'd in your old white hair, so dishevel'd; / For know you, the one you mourn is not in that grave; / It was an illusion—the heir, the son you love, was not really dead; / The Lord is not dead—he is risen again, young and strong, in another country; / Even while you wept there by your fallen harp, by the grave, / What you wept for, was translated, pass'd from the grave, / The winds favor'd, and the sea sail'd it, / And now with rosy and new blood, / Moves to-day in a new country".

101 A velha mulher ou *Cailleach Beara*, em irlandês, é uma personagem folclórica constante na mitologia e na literatura irlandesa. Na cultura popular a velha mulher tem um olho só e aparece com os cabelos desgrenhados, provocando tempestades e outras tormentas, alternando também momentos em que se transforma em uma jovem e bela moça. A *Cailleach Beara* é igualmente um frequente símbolo nacionalista: a personagem principal da peça *Cathleen Ni Houlihan* (1902), de Yeats e Lady Gregory, é uma velha vestida de farrapos que aparece na casa de uma família irlandesa pedindo para que o jovem filho da casa a ajude a recuperar os "quatro campos verdes" que ela dela foram roubados. Também conhecida como Sean-Bhean Bhocht ou "Pobre Velha", Cathleen Ni Houlihan se revela uma jovem donzela quando consegue que o rapaz deixe tudo e siga para a luta pelos quatro campos verdes. Cathleen Ni Houlihan é considerada uma personificação da Irlanda sob a dominação britânica; os quatro campos verdes são as quatro províncias da Irlanda (Leinster, Munster, Connaught e Ulster); e o jovem que parte para a luta representa os irlandeses que deixam suas famílias pela Mãe Irlanda.

chão com seus cabelos brancos desgrenhados. A harpa, também símbolo da Irlanda, está destruída, sugerindo que a mãe Irlanda vela seus filhos mortos durante a Grande Fome. Contudo, na segunda estrofe do poema, citada na epígrafe deste capítulo, o eu-lírico diz à velha mulher que seu filho morto ressuscitou e está, cheio de vida, em um novo país. O eu-lírico se refere aos irlandeses que emigraram durante a Grande Fome e posteriormente colaboraram para a construção dos Estados Unidos.

Este capítulo examina as questões da diáspora da Grande Fome e da nova vida dos irlandeses nos Estados Unidos no romance *Days Without End*, de Sebastian Barry, como traumas de vítimas e perpetradores. Propomos que a participação do protagonista Thomas McNulty nas Guerras Indígenas e na Guerra Civil americana o afeta em dois momentos: primeiramente como um trauma individual no qual ele revive o sofrimento da Grande Fome e, posteriormente, como um trauma cultural quando ele se vê como um perpetrador de violência contra indígenas. *Days Without End* reexamina a história irlandesa nos Estados Unidos e em outras partes do mundo onde irlandeses ajudaram a colonizar as terras de posse do Império Britânico; conforme as palavras de Jane Ohlmeyer (2015, p. 169, tradução minha), “os irlandeses foram vítimas do imperialismo assim como perpetradores agressivos dele”¹⁰². Como *performance de memória*, o romance explora tanto o passado da Irlanda como colônia e dos irlandeses como colonizadores.

2.1 IRLANDA E AMÉRICA: EXPERIÊNCIAS DE FOME, DESAPROPRIAÇÃO E TRAUMA

Days Without End é narrado pelo imigrante irlandês Thomas McNulty, que vai da Irlanda para a América na metade do século XIX¹⁰³. Com a morte de sua família durante a Grande Fome, o adolescente Thomas chega ao estado americano do Missouri após um breve período no Québec. O narrador-protagonista faz amizade com outro adolescente, o americano e também órfão John Cole. Para sobreviver, os meninos conseguem um emprego de dançarinos vestidos de mulher em uma taberna; quando ficam grandes demais para se passarem por delicadas moças, Thomas e John se alistam no exército. As duas personagens lutam contra os nativos nos primeiros anos da década de 1850 e, mais tarde, se juntam aos batalhões da União na Guerra Civil. McNulty e Cole também começam um relacionamento amoroso durante os anos de serviço militar, se casam em uma igreja e adotam uma órfã indígena Sioux chamada Winona, formando uma família atípica para os padrões do século XIX.

A história é narrada muitos anos depois da chegada do protagonista ao continente americano. A narrativa se assemelha a um livro de memórias escrito em linguagem informal e está cheia de lacunas. O que McNulty escolhe compartilhar e o que ele esconde são escolhas igualmente relevantes: demonstram que a personagem é marcada por trauma. Cathy Caruth (1996, p. 11, tradução minha) define trauma na literatura como “uma experiência intensa de eventos repentinos ou catastróficos na qual a resposta ao evento ocorre no frequente surgimento de alucinações tardias, incontroláveis e repetitivas, e outros fenômenos intrusivos”¹⁰⁴. A definição de Caruth é

103 O romance é escrito em norma coloquial. Quaisquer desvios da norma culta da língua inglesa são do texto original.

104 “an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena”.

baseada em seus estudos de Sigmund Freud, especialmente *Moisés e o monoteísmo* (1939) e *Além do princípio do prazer* (1920), obras em que Freud discute, entre outros temas, o padrão de sofrimento de pessoas que têm frequentes pesadelos. Caruth salienta que a experiência traumática não é inicialmente percebida como tal, mas retorna repetidamente ao sobrevivente.

A violência da experiência traumática “assombra” a vítima, que pode não encontrar palavras para descrever o que viveu. É assim que McNulty se refere ao passado durante toda a narrativa: ele retorna a experiências, especialmente à fome, repetitivamente (BATISTA, 2018). No primeiro capítulo, o narrador-protagonista explica suas razões para ter se alistado ao exército; se não o fizesse, morreria de fome – e ele estava “cansado de passar fome”¹⁰⁵ (BARRY, 2016, p. 2, tradução minha). A Grande Fome para ele é “aquela velha assassina [...]. Aquela velha criatura esquelética e de coração empedernido que deseja ceifar as vidas”¹⁰⁶ (BARRY, 2016, p. 70, tradução minha). A família de McNulty havia sido exterminada como muitos na Irlanda, e as imagens de morte e doença permeiam suas memórias da adolescência:

Tudo o que restava na Irlanda era a batata para comer e quando a batata acabou não tinha mais nada na Velha Irlanda. **Ela morreu de fome com os pés descalços. E não tinha meias. Trapos.** [...] A gente enviava comida para a Irlanda e ela devolvia trapos e chapéus surrados. Não sei, porque eu era só uma criança. Em 1847, a colheita foi tão ruim que até meu pai não tinha mais nada. Minha irmã morreu e minha mãe, no chão de pedra da nossa casa na cidade de Sligo, em uma rua chamada Lungyey. Isso significava em irlandês Luaighne, que era o reino dos meus ancestrais, ou foi isso que meu pai disse. [...] Manteiga continuou a jorrar durante a fome, mas como aconteceu de **meu pai perder a vida** eu não sei, mas ele

105 “[...] I was tired of being hungry.”

106 “[...] that old murderer [...]. That filthy dark-hearted scrawny creature that wants the ransom of lives.”

perdeu aquele negócio e então, como eu disse, **minha irmã e minha mãe morreram. Elas morreram como gatas vira-latas, ninguém se importando muito.** Mas a cidade inteira estava morrendo¹⁰⁷ (BARRY, 2016, p. 28-9, grifos e tradução meus).

O narrador-protagonista constantemente utiliza termos comuns na literatura sobre a Grande Fome: pessoas vestidas em trapos, familiares morrendo e pouca ou nenhuma atitude sendo tomada pelas autoridades. O protagonista conta ao leitor sua fuga da Irlanda em um navio-caixão, assim como os passageiros em *Star of the Sea*, analisado no capítulo 1.1 deste trabalho; de forma semelhante, Thomas e seus companheiros de viagem são atingidos por doenças e mesmo a “terra prometida” no continente americano não os quer. Para a personagem, a fome retira a dignidade dos seres humanos, deixando-os vazios: “A gente era uma praga. Era apenas rato. A fome tira de você o que você é. A gente era nada naquela época”¹⁰⁸ (BARRY, 2016, p. 29, tradução minha).

McNulty recorre novamente às imagens de fome e privação para descrever a experiência de seu batalhão ao sofrer uma emboscada planejada pelos Confederados durante a Guerra Civil. Aos prisioneiros era destinado um tratamento de tortura; os soldados da União passam por fome, frio e doenças:

O frio do inverno com sua alma gelada chega agora e não tem nem um graveto. **Metade dos prisioneiros não tem**

107 “All that was left in Ireland was the potato for eating and when the potato was lost there was nothing left in Old Ireland. She starved in her stocking feet. And she had no stockings. Rags. [...] We sent food to England and she sent rags and battered hats. I don't know because I was only a child. In '47 the harvest was so bad even my father had nothing then. My sister died and my mother, on the stone floor of our house in Sligo town, in a street called the Lunguey. The Lunguey meant in Irish Luaighne, which was the kingdom my ancestors was [sic] kings of, or so my father said. [...] Butter kept flowing in the time of hunger but how it happened that my father fell out of life I do not know but he lost that business and then as I say my sister and mother perished. They perished like stray cats, no one caring much. But the whole town was perishing”

108 “We were a plague. We were only rats of people. Hunger takes away what you are. Everything we were was just nothing then”.

nenhum sapato mais e todos nós temos pedaços de roupas faltando. A gente não tem casaco porque a gente é soldado de verão e outono. **O inverno então come sua pele como ratos.** Eles [os soldados confederados] abriram uma larga vala no canto ao leste e **a cada dia os mortos são jogados lá.** Talvez trinta por noite. Talvez mais. **A gente não tem um maldito alimento além daquela broa de milho nojenta.** A gente recebe três dedos daquilo por dia. Juro por Deus que nenhum homem que já existiu poderia viver daquilo¹⁰⁹ (BARRY, 2016, p. 195, grifos e tradução meus).

No trecho acima, McNulty descreve a vida na prisão utilizando termos que ele também usa para narrar sua adolescência na Irlanda da Grande Fome. Assim como em seu país natal, na prisão as pessoas se vestem de trapos, há pouca comida, as condições climáticas são terríveis e os corpos das vítimas são enterrados em valas. Relatos da época da Grande Fome fazem referência a situações semelhantes, com pobres, especialmente mulheres, vestidos com trapos ou mesmo nus, comendo restos de comida, animais ou grama, e morrendo sem ser enterrados propriamente (KELLEHER, 1997).

O constante retorno de McNulty aos horrores que vivera na adolescência e a relação que ele faz das experiências da Grande Fome à vida nos Estados Unidos podem ser lidos como marcas de trauma. Conforme explica Caruth, o trauma implica em um retorno referencial que não necessariamente representa uma fuga da realidade, mas demonstra o impacto de uma experiência de “quase morte”. O indivíduo traumatizado pode se sentir culpado por ter sobrevivido e, assim, viver uma crise de vida ou morte (CARUTH, 1996, p. 7). Caruth escreve que acordar de um sonho é *“em si mesmo*

109

“The winter drear with her icy soul’s come in now and there ain’t [sic] a stick of wood. Half the prisoners don’t got no shoes no more [sic] and all of us is missing bits of clothes. We ain’t got [sic] a coat between us being summer and fall soldiers. That’s the cold then eating your skin like rats. They’ve opened a wide long put in the east corner and every day the dead are tipped there. Maybe thirty a night. Maybe more. We ain’t got [sic] no goddamned food except that lousy combread. We get three fingers of that a day. Swear to God no man ever conceived could live on that.”

o lugar de um trauma, o trauma da necessidade e a impossibilidade de reagir à morte de alguém¹¹⁰ (CARUTH, 1996, p. 100, grifos e tradução meus). Dessa forma, o sonho é o desejo de dormir e não acordar, uma luta com o inconsciente. Caruth explica que, através dos estudos de Freud, é possível entender que o trauma – assim como o sonho, que muitas vezes é uma manifestação traumática – é a descoberta da própria sobrevivência diante da morte de outros. Por ter sobrevivido à Grande Fome enquanto sua família definhou, McNulty parece se sentir culpado e isso eventualmente retorna ao seu inconsciente. É possível notar o trauma em McNulty também quando este, anos mais tarde, sente medo de perder sua nova família. Suas tristezas passadas e presentes não podem ser expressas através de palavras: “Existe uma velha tristeza no seu sangue como uma segunda pele e uma nova tristeza que enlouquece. Causa um tumulto aqui. Estou deixando Winona. Posso nunca mais ver John Cole de novo. [...] Como eu posso achar palavras para contar a história?”¹¹¹ (BARRY, 2016, p. 253, tradução minha).

Outra personagem no romance que mostra sinais de neurose traumática é John Cole. Após lutar nas Guerras Indígenas, Cole demonstra sintomas de uma doença cujo nome o protagonista-narrador não sabe, mas que pode ser entendida como depressão. McNulty conta que Cole “foi obrigado a ficar quieto por dias porque não havia um pingão de energia nele. O doutor não tinha nome para aquilo. Uma cascavel poderia ter cruzado o peito dele que ele não teria feito nada”¹¹² (BARRY, 2016, p. 69, tradução minha). Repetição é também um sinal da doença de Cole: “Então John Cole ficava bem de

110 “[...] awakening [...] is itself the site of a trauma, the trauma of the necessity and impossibility of responding to another’s death”.

111 “There’s old sorrow in your blood like second nature and new sorrow that maddens the halls of sense. Causes an uproar there. I’m leaving Winona. I can never see John Cole again [...]. How would I find words to tell the story?”.

112 “He was obliged to lie quiet for days because there weren’t one cup of steam in him. Doc had no name for it. A rattlesnake could of railed across his breast and he couldn’t a done nothing about it”.

novo como se nada tivesse acontecido a ele. Então ficava doente de novo. E ficava bem de novo"¹¹³ (BARRY, 2016, p. 70, tradução minha).

A origem dessa doença de Cole pode ser o trauma da guerra contra os nativos, cuja violência marca tanto a personagem quanto o narrador-protagonista. McNulty narra as crueldades praticadas contra os nativos e seu cacique Caught-His-Horse-First descrevendo sons e imagens explícitas:

Lá da cabana em chamas a fumaça invadia tudo, os corpos, todos os cantos, tanto que era impossível ver e nossos olhos ardiam muito. A gente via as formas dos índios e os esfaqueamos com nossas baionetas. **A gente ia e voltava em meio à moagem de corpos e tentava matar tudo o que se movesse na escuridão.** Dois, três, quatro caíram com meu ataque, e eu fiquei surpreso por não ter levado um tiro, pasmo com a velocidade e o horror da tarefa, a euforia, meu coração disparado e queimando o meu peito como um enorme carvão. Eu esfaqueei e esfaqueei. [...] A gente queria o inimigo morto e destruído para que a gente pudesse viver. [...] **Então todo o trabalho pareceu feito e tudo o que a gente ouvia eram os gritos dos sobreviventes, o terrível gemido dos feridos**¹¹⁴ (BARRY, 2016, p. 36-7, grifos e tradução meus).

McNulty fala sobre a imagem do fogo queimando casas e corpos e os sons do campo de batalha. O uso de referências a sons, cheiros e dores ao contar sobre as batalhas também pode ser interpretado como sintoma traumático. Essas referências são comuns

113 "Then John Cole would was good again and it was like nothing had ailed him. Then down again. Then up again".

114 "Down from the burning lodge the smoke had plundered everywhere, into the corpses, into every cranny, so that it was nigh possible to see and our eyes smarted horribly. We saw the shapes of Indians and stabbed them with our bayonets. We worked back and forth through the milling bodies and tried to kill everything that moved in the murk. Two, three, four fell to my thrust, and I was astonished not to be fired on, astonished at the speed and the horror of the task, the exhilaration of it, my heart now racing but burning in my breast like a huge coal. I stabbed and I stabbed. [...] We wanted the enemy stilled and destroyed so that we could live ourselves. [...] Then all the work seemed done and all we heard then was the crying of survivors, the terrible groaning of the wounded".

em relatos de soldados que apresentam sinais de Transtorno de Estresse Pós-Traumático, termo que ainda não existia no século XIX. Cartas, livros de memórias e relatórios médicos descrevem soldados ouvindo explosões e tiros, durante a noite ou o dia, e revivendo as experiências da Guerra Civil e das Guerras Indígenas (FAUST, 2008). A doença misteriosa de John Cole pode ser Transtorno de Estresse Pós-Traumático, assim como a insistência de McNulty em afirmar que os soldados não sabiam da extensão de seus atos. Em um trecho, escreve: "Não tô [sic] dizendo que a gente sabia o que sabia"¹¹⁵ (BARRY, 2016, p. 85, tradução minha). Isso sugere o que Caruth explica sobre a impossibilidade de compreensão de um trauma assim que foi vivido; a experiência traumática possui natureza "não assimilada", e, segundo Caruth, somente através da narrativa é possível assimilar o trauma. Dessa forma, a narrativa de McNulty pode ser lida, inicialmente, como sua elaboração da experiência traumática individual, sua tentativa de compreender o que fez e viveu.

Para o narrador-protagonista, sobreviver à guerra é um trauma em si, uma vez que ele saiu da guerra vivo e outros companheiros de exército não. Suas memórias da guerra indicam sua motivação para escrever, assim como as imagens dos mortos que retornam constantemente à sua narrativa. Os mortos eram uma visão constante na vida de soldados e civis durante as guerras: segundo Blight (2001, p. 6), "os vivos eram obrigados a encontrar sentido nos mortos e, na maioria das guerras, os mortos tinham poder sobre os vivos. A diferença entre os vivos e os mortos era que os vivos eram obrigados a lembrar"¹¹⁶. As referências de McNulty a "morte", "escuridão", "enterros" e "companheiros mortos", para mencionar só alguns exemplos, sugerem que as memórias da guerra são uma obsessão da personagem. De acordo com Faust (2008),

115 "I'm not saying we knewed what we knewed [sic]."

116 "The living were compelled to find meaning in the dead and, in most wars, the dead would have a hold on the living. The difference between the living and the dead was that the living were compelled to remember".

a morte era a essência da guerra. Mas ela também desafiava as premissas mais fundamentais dos homens sobre a santidade das vidas deles e das de outros humanos. Matar provocava transformações que não eram prontamente reversíveis: os vivos em mortos, mais obviamente, mas os sobreviventes em diferentes homens também, homens que tiveram de negar, adormecer sentimentos humanos básicos sob o preço de pagar por esses atos por décadas após o fim da guerra, como sabemos que soldados do Vietnã ao Iraque tiveram de continuar a fazer nos séculos XX e XXI; os homens quase não eram os mesmos depois de ver campos cheios de corpos massacrados e destruídos por homens como eles mesmos¹¹⁷ (FAUST, 2008, tradução minha).

Para McNulty, então, é necessário narrar, descrever as visões dos corpos dos soldados e dos indígenas. A necessidade de narrar o trauma para dar sentido à experiência é um fator frequentemente percebido em muitas obras literárias sobre a guerra e também em narrativas de caráter pessoal, como cartas, diários e autobiografias. A questão da representação do trauma através da narrativa se mostra relevante para a teoria do trauma cultural, que estuda situações em que experiências individuais se tornam memórias coletivas. Esse fenômeno pode auxiliar o estudo de manifestações artísticas que exploram eventos históricos extremos, pois seu enfoque é o exame da transmissão das memórias traumáticas de uma geração a outra. Segundo Jeffrey Alexander (2004, p. 1, tradução minha), o trauma cultural é um fenômeno que ocorre quando “membros de uma coletividade sentem que foram submetidos a um evento horrendo que deixa marcas indelévels na consciência de seu grupo, marcando suas

117

“Killing was the essence of war. But it also challenged men’s most fundamental assumptions about the sanctity of their own and other human lives. Killing produced transformations that were not readily reversible: the living into the dead, most obviously, but the survivors into different men as well, men required to deny, to numb basic human feeling at costs they may have paid for decades after the war ended, as we know twentieth-and twenty-first-century soldiers from Vietnam to Iraq continue to do; men [...] were never quite the same again after seeing fields of slaughtered bodies destroyed by men just like themselves”.

memórias para sempre e alterando sua futura identidade de maneiras fundamentais e irrevogáveis¹¹⁸. Roy Eyerman (2011, p. 456, tradução minha) explica que o trauma cultural é construído socialmente, “uma luta por significado na qual os atores individuais e coletivos tentam definir uma situação ao impor uma interpretação particular sobre ela¹¹⁹. Conseqüentemente, o adjetivo “traumático” é atribuído a eventos depois que a representação e a interpretação coletiva acontecem; ou seja, um evento não é inerentemente traumático; tem o significado traumático atribuído a si pela coletividade.

Para se tornar traumática, a experiência precisa passar por uma “espiral de significação” (ALEXANDER, 2004) na qual o significado traumático lhe é atribuído. Os agentes coletivos interpretam um evento refletindo sobre quatro questões citadas por Alexander: o que aconteceu? Quem foi afetado? Qual é a relação entre as vítimas e o grupo portador (aqueles agentes que atribuem significado)? Quem o perpetra? Dessa forma, uma experiência individual se torna coletiva, culminando em um sentido de patologia cultural. Piotr Sztompka (2004, p. 452) sugere que uma experiência tende a ser interpretada como traumática quando a sociedade vive uma ruptura, um evento inesperado que abala as certezas e a confiança nas instituições – especialmente guerras, fomes e grandes e forçados deslocamentos.

As perspectivas de Caruth, Alexander, Eyerman e Sztompka acerca da relação entre linguagem e trauma podem ser úteis para analisar a mudança de interpretação da experiência dos soldados nas guerras e o entendimento da importância desses conflitos para as gerações posteriores. Algum tempo depois dos primeiros embates com os nativos, McNulty parece mudar seu entendimento sobre

118 “Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways”.

119 “A meaning struggle where the individual and collective actors attempt to define a situation by imposing a particular interpretation on it”.

sua experiência de fome e emigração e do que o exército realmente fizera contra o inimigo. De maneira similar, como mencionado na introdução da Parte I deste trabalho, a Grande Fome permaneceu virtualmente esquecida pela historiografia durante grande parte do século XX. As Guerras Indígenas e Civil são objeto de discussão e recebem abordagens diferentes dependendo do grupo portador e sua interpretação dos eventos. Na próxima seção exploro como *Days Without End* apresenta a transformação dos irlandeses de vítimas da Grande Fome na Irlanda em perpetradores de atrocidades em outro país. Atribuo tal mudança à ressignificação da diáspora irlandesa e das Guerras Indígenas. O romance de Barry refigura na contemporaneidade a experiência dos soldados nas guerras como sendo traumas culturais.

2.2 "NÃO ESTOU DIZENDO QUE A GENTE SABIA DO QUE SABIA": OS IRLANDESES COMO PERPETRADORES

Em diversos pontos da narrativa McNulty insiste que os soldados apenas cumpriam ordens. Contudo, suas palavras sugerem apreensão quanto ao dever de expulsar nativos; os enfrentamentos violentos parecem marcas traumáticas na memória do narrador protagonista. McNulty tenta justificar suas ações no exército: "os índios não tinham mais lugar lá. Seus ingressos tinham sido rescindidos e os oficiais de justiça de Deus tinham recolhido os papéis pelas almas deles"¹²⁰ (BARRY, 2016, p. 45). Como conta sua história algum tempo depois de viver as experiências, McNulty parece finalmente perceber a extensão do que ele e seus companheiros fizeram. Em outra passagem ele escreve:

120

"The Indians had no place no more there. Their tickets of passage were rescinded and the bailiffs of God had took [*sic*] back the papers for their souls".

Um homem que passa por assassinato e terror é um homem especial, os outros olham quando ele passa e dizem isso e aquilo sobre ele [...] Histórias que contam outra história justo enquanto são contadas. Coisas que você não consegue entender. Todo homem vivo já perguntou por que ele tá [sic] aqui na terra e qual o propósito disso. [...] Não tô [sic] dizendo que a gente sabia o que sabia. Não tô [sic] dizendo que Starling Carlton ou Lige Magan se levantaram e disseram que sabiam de algo, ou qualquer outra pessoa. Não tô [sic] dizendo isso. Não, senhor¹²¹ (BARRY, 2016, p. 84-5, grifos e tradução meus).

Para o narrador-protagonista, a experiência da guerra marca os soldados de maneira inigualável, tornando-os “especiais” de alguma forma. Ao mesmo tempo, McNulty busca justificar as ações dos soldados de diferentes maneiras, mas insiste que, durante a guerra, não sabiam exatamente o que estavam fazendo. A personagem recorre muitas vezes à memória para tentar entender por que agira com tanta crueldade. Além da insistência em afirmar que os soldados apenas cumpriram ordens, o narrador-protagonista admite, anos mais tarde, a culpa que sente. Assim como o trauma de ter sobrevivido à Fome enquanto sua família perecia, McNulty se sente culpado pelas atrocidades que cometera contra os nativos: eles são assassinos vazios por dentro ou mesmo mortos por dentro, ausentes de si, destituídos de sentimentos:

A gente era diferente então, era outra pessoa. **A gente era assassino, como nenhum outro assassino que já existiu.** [...] Então as paredes da construção desabaram e no escuro ferozes chamas escuras queimavam os corpos, bravos sobre bravos empilhados em uma cova de dois

121

“A man that comes through murder and horror is a special man, men look at him as he passes and they say such and such about him [...] Stories that tell another story just the whole while they are being told. Things you can’t ever quite put your finger on. Every man alive has asked why he is here on the earth and what was the likely purpose of that. [...] I ain’t saying we knowed what we knowed [sic], I ain’t saying Starling Carlton or Lige Magan jumped up and said he knowed something, or anyone else. I ain’t saying that. No, sir”.

metros, você podia ver os rostos arruinados e sentir o cheiro de carne queimando, os cadáveres torcidos de um jeito estranho no calor [...]. **Eu não conseguia mais pensar, a minha cabeça estava sem sangue, vazia, zumbindo, atônita.** Soldados choravam, mas não eram lágrimas que eu conhecia. Outros jogavam seus chapéus como se tivessem acabado de saber da morte de seus entes queridos. **Não parecia ter nada vivo, incluindo a gente. A gente tava [sic] deslocado, não tava lá, era fantasma**¹²² (BARRY, 2016, p. 38-9, grifos e tradução meus).

Ao mesmo tempo, admite ter sentido prazer ao matar nativos e exterminar aldeias inteiras. A repulsa por ter matado coexiste com a percepção de que o ato de matar foi também prazeroso. Enquanto os nativos perderam suas terras, famílias e vidas, os soldados sucumbiram à crueldade e à desumanidade. Executar as ordens superiores tornam McNulty e seus colegas “mortos-vivos” após a violência da guerra. Podemos, então, analisar a experiência traumática não só das vítimas da guerra, mas também dos perpetradores. Diversos estudos recentes mostram que perpetradores são igualmente suscetíveis ao trauma.¹²³ Bernhard Giesen (2004) descreve que o trauma dos agentes de violência se dá na percepção de que, ao invés de realizar atos de heroísmo, eles removeram a dignidade das vítimas:

[Perpetradores são] sujeitos humanos que, por sua própria decisão, desumanizaram outros sujeitos e, com isso, não apenas distorceram a subjetividade soberana das vítimas, mas desafiaram também sua própria santidade.

122 “We were different then, we were other people. We were killers, like no other killers that had ever been. [...] Then the walls of the building tumbled, and fierce in the dark worst flames burned the bodies, brave upon brave piled six deep, you could see the ruined faces and smell the roasting flesh, the corpses twisted strangely in the heat [...]. I could think no more, my head bloodless, empty, racketing, astonished. Troopers wept, but they were not tears I knew. Others threw their hats as if they had just heard the death of their own loved ones. There didn’t seem to be anything alive, including ourselves. We were dislocated, we were not there, now we were ghosts”.

123 Algumas obras que exploram o trauma dos perpetradores são *States of Denial* (2001), de Stanley Cohen, *History and Memory After Auschwitz* (1998) e *Writing History, Writing Trauma* (2001), de Dominick LaCapra, “The Trauma of Perpetrators” (2004), de Bernhard Giesen, e *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema* (2013), de Raya Morag.

Todo sujeito precisa do reconhecimento dos outros para sua própria autoconsciência, e é exatamente esse reconhecimento que é negado a perpetradores [...]. Se uma comunidade tem de reconhecer que seus membros, em vez de heróis, são perpetradores que violaram as premissas culturais de sua própria identidade, a referência ao passado é de fato traumática¹²⁴ (GIESEN, 2004, p. 114, tradução minha).

Raya Morag (2013, p. 15) sustenta que o trauma dos perpetradores se distingue do trauma das vítimas em diversos aspectos. Enquanto o trauma da vítima é psicológico, para o perpetrador é uma questão ética. No lugar de desintegração psicológica, o perpetrador vive contradições morais profundas. Para a vítima o trauma é incompreensível e impossível de representação por se tratar de uma “verdade emocional”; já para o perpetrador o trauma é uma “verdade ética”. À vítima é necessário reconhecer o trauma, enquanto ao perpetrador é necessário admiti-lo. A experiência traumática para a vítima é de “quase morte”, ao passo que o perpetrador vive o trauma através das atrocidades que comete. É preciso que a vítima se distancie da experiência para tentar compreendê-la, mas ao perpetrador é o presente da ação que deixa marcas traumáticas. Segundo Morag, a admissão do trauma exige que o perpetrador *confesse* suas ações, o que ele faz sentindo culpa e pedindo, às vezes não explicitamente, que suas ações sejam perdoadas.

A descrição do trauma dos perpetradores feita por Morag pode ser aplicada ao que acontece em *Days Without End*. A natureza do trauma de McNulty como perpetrador é uma questão ética em que a experiência anterior da personagem como vítima

124

[perpetrators are] human subjects who, by their own decision, dehumanized other subjects and, in doing so, did not only pervert the sovereign subjectivity of the victims but challenged also their own sacredness. Every subject needs the recognition of others for its own self-consciousness, and it is exactly this recognition that is denied to perpetrators [...]. If a community has to recognize that its members, instead of being heroes, have been perpetrators who violated the cultural premises of their own identity, the reference to the past is indeed traumatic.”

está em um embate com a experiência de perpetrar atrocidades contra um grupo mais fraco, um “povo como seu próprio povo” (LEA; CAIN, 2017, tradução minha)¹²⁵, agora em outro continente. O trauma de McNulty como perpetrador acontece enquanto ele, como soldado, age com violência. A insistência da personagem em dizer que os soldados não sabiam o que faziam durante as batalhas sugere mais uma confissão e um pedido de perdão ao leitor do que a impossibilidade de dar sentido ao trauma.

No romance, os soldados que deveriam retirar os nativos de suas terras eram considerados heróis pelos fazendeiros e mineiros, mas muitos deles agiram com violência de maneira consciente. Nas Guerras Indígenas a ideologia do governo e do exército era o “mito da fronteira” que, segundo Richard Slotkin (1994, p. 34), guiou a expansão capitalista ao oeste dos Estados Unidos e justificou as atrocidades contra os indígenas. Para a sociedade branca colonizadora, o Oeste era uma terra mítica selvagem e obscura que precisava ser “dominada e civilizada”, um lugar “cujas riquezas estavam sob o domínio de um inimigo obscuro e selvagem contra quem os americanos brancos deveriam lutar um combate mortal, com o próprio futuro da civilização em jogo” (SLOTKIN, 1994, p. 12, tradução minha).¹²⁶ McNulty tem dificuldades de aceitar a ideologia, buscando, ao contrário, afirmar que apenas seguia ordens. No entanto, tempos depois, é difícil ao narrador protagonista abrandar sua culpa e convencer-se de que o desejo da população branca era seu dever:

A gente tava [sic] lá em nome do povo, a gente tinha feito alguma coisa pelo povo, algo assim. Isso coloca um fogo no peito de algum jeito. **Senso de retidão.** Não exatamente justiça. Cumprir os desejos da maioria, algo assim, não sei. Era assim com a gente. Acho que foi há

125 “People like his own people.”

126 “[a land] whose riches were held by dark and savage enemy with whom white Americans must fight a war to the knife, with the future of civilization itself at the stake.”

muito tempo. **Mas parece ficar claro para mim agora**¹²⁷ (BARRY, 2016, p. 45, grifos e tradução meus).

A insistência de McNulty em afirmar que seguiu o desejo da população e que isso conferia às suas atitudes um senso de retidão não é uma demonstração da significação tardia do trauma, como acontece com as vítimas, mas sim uma tentativa de abrandar a própria culpa ao afirmar que não entendia o que estava fazendo e que apenas posteriormente descobriria a extensão do problema. Conforme Morag explica, embora os sintomas do trauma dos perpetradores sejam à primeira vista semelhantes ao das vítimas, o trauma dos perpetradores está relacionado à “perplexidade da negação da transgressão” ou à impossibilidade de evitar o retorno à experiência que suscita a culpa. O problema do perpetrador não é compreender o evento, mas ter sua integridade questionada (MORAG, 2013, p. 17). Dessa forma, a luta de McNulty parece ser em relação a si mesmo – ao que ele entende como humanidade -, às memórias de suas ações e ao que o leitor-sociedade espera dele. Em outro trecho ele descreve como seus companheiros de exército atacaram mulheres e crianças indígenas, reconhecendo a desumanidade dos soldados e a sua própria ao usar as primeiras pessoas do singular e do plural para descrever as ações:

A fumaça se dissipou e a gente finalmente alguma coisa do nosso campo de batalha. Então meu coração encolheu e seu ninho de costelas. Eram só mulheres e crianças em volta da gente. Nenhum bravo entre eles. **A gente** tinha atacado o pequeno esconderijo das índias, onde elas tiveram que se refugiar do fogo e da matança. **Eu tava [sic] com medo e estranhamente ofendido, mas principalmente comigo mesmo, porque eu sabia que eu tinha sentido prazer no ataque.** Era como se

127

“We were about the people’s business, we had done something for the people, something like that. Put a fire into your belly somehow. Sense of rightness. Not justice exactly. Fulfilling the wishes of the majority, something along those lines, I don’t know. That’s how it was with us. I guess it’s long ago now. Seems to sit right up in front of my eyes just now though.”

eu tivesse tomado seis uísques de uma vez. Watchorn e Pearl estavam arrastando uma mulher do chão para as árvores. Eu sabia que eles iam se aproveitar dela. Sabia bem. Bebês que tinham sido arrancados dos braços das mães estavam agora esfaqueados e mortos com o resto¹²⁸ (BARRY, 2016, p. 37, grifos e tradução meus).

A reação de McNulty ao relatar o trauma vivido corrobora o que diz a teoria sobre o trauma dos perpetradores. Em sua análise do trauma dos soldados nazistas, Giesen (2004) levanta dois tipos de reação de perpetradores: a primeira é negar suas ações; a segunda, silenciar. Há uma “coalizão de silêncio” entre perpetradores e testemunhas que silencia as narrativas da experiência traumática e pode permanecer assim até futuras gerações. Morag (2013) discute uma atividade constante de relato de perpetradores (no caso de seu estudo, de soldados israelenses na Palestina): o discurso dirigido a alguém, um “ouvinte implícito” a quem o perpetrador faz sua confissão e admite culpa. Para a autora, esse discurso direcionado ao ouvinte implícito é “uma exigência oculta de perdão”, um processo “intrasubjetivo” que se assemelha a um monólogo (MORAG, 2013, p. 20-1). Em *Days Without End*, no entanto, o relato de McNulty busca romper o silêncio sobre a experiência traumática e diminuir seu sentimento de culpa, ao mesmo tempo que rompe a “coalizão de silêncio” com a sociedade ao demonstrar os danos causados pelos brancos a grupos minoritários. A narrativa de McNulty é mais do que um monólogo; ao se dirigir ao leitor durante toda a narrativa, o narrador-protagonista reconhece sua vergonha e sua culpa, admitindo ao leitor o trauma que vivenciara.

128

“The smoke cleared and we saw at last something of our battlefield. Then my heart shrank and its nest of ribs. It was just women and children all around us. Not a brave among them. We had torn into the little hiding place of the squaws, where they had to take refuge from the burning and the killing. I was affrighted and strangely affronted, but mostly at myself, because I knew I had taken strange pleasure from the attack. It was as if I had drank [*sic*] six whiskies in a row. Watchorn and Pearl were dragging a woman from the ground and into the trees. I knew they were going to take their pleasure from her. I knew well. Babies that had spilled from their mothers’ arms were now stabbed and killed with the rest”.

A ação dos perpetradores ocorre em conjunto com o desejo da sociedade da qual eles fazem parte. Morag (2013) sustenta que a sociedade deseja heróis que a defendam, mas não se interessa pela narrativa do trauma por eles vivido. Contudo, a admissão coletiva do trauma dos perpetradores é necessária para que o *esforço* em direção à reflexão aconteça e para que o luto pelos perpetradores seja possível. Em *Days Without End*, a insistência de McNulty em invocar o “desejo da maioria” e o dever como soldado sugerem uma tentativa de fazer com que a sociedade também admita sua colaboração nas atrocidades contra os nativos. A obra de Barry se mostra neste caso como uma tentativa de persuadir o leitor contemporâneo a refletir sobre a ação do homem branco no passado e no presente, e a reconhecer os crimes cometidos contra minorias. Segundo Morag (2013, p. 6, tradução minha), reconhecer os erros e crimes cometidos pelos “heróis” que agiram em nome da pátria é “o primeiro passo em direção a uma consideração mais completa da vida com os outros”¹²⁹ e admitir a necessidade de viver o luto pelas vítimas e pelos perpetradores.

Morag salienta que a constante repetição de memórias traumáticas pode “aumentar as lacunas epistemológicas” e resultar em uma “constante impossibilidade de expressar o trauma”¹³⁰ (MORAG, 2013, p. 212, tradução minha). A confissão do perpetrador “mobiliza suas ‘armas’ do pós-guerra – vergonha, culpa e autodenúncia – em busca de empatia instável e comprometimento profundo com o outro (frequentemente étnico)”¹³¹. Com base nessa discussão é possível concluir, que, como perpetrador, McNulty tenta, através da narrativa insistente de seus atos, não só admitir a culpa, mas também mostrar ao leitor-sociedade a participação de soldados irlandeses na colonização do oeste norte-americano e, assim, fazer com que se reflita sobre os custos da empreitada.

129 “This acknowledgement is a first step towards a fuller consideration of life with others.”

130 “The repetition of traumatic memories may paradoxically widen the epistemological gaps, and thereby leave us haunted by the constant un-utterability of the traumatic event.”

131 “The perpetrator mobilizes his/her postwar ‘weapons’ - shame, guilt, and self-denouncement - toward an unsettled empathy with and deep commitment to the (usually ethnic) other.”

O reconhecimento das ações de perpetradores anteriormente considerados “heróis” e “desbravadores” é também necessária para recuperar a memória das minorias apagadas pelas narrativas dos vencedores. Hughes (2001) defende que os livros de história, principalmente os militares, tendem a minimizar o impacto das Guerras Indígenas ao representar os nativos como “alvos fáceis”; as guerras seriam missões simples e não dependentes de táticas bélicas, afinal, tratava-se de conflitos contra nativos (HUGHES, 2001, p. 13). Todavia, Slotkin (1994) sugere que o mito da fronteira definiu um padrão de representação dos soldados norte-americanos e dos nativos no qual aqueles eram exemplos de bravura e estes eram uma raça inferior. Narrativas alternativas recentes, especialmente aquelas escritas por autores indígenas, buscam contestar o padrão da historiografia branca e revelar os traumas que foram transmitidos de geração em geração até a contemporaneidade¹³². Nas artes, a busca por visões alternativas é também forte e *Days Without End* é um exemplo de narrativa ficcional que enfatiza as experiências dos mais fracos, revelando ao leitor o sofrimento que os povos nativos sofreram. Na obra de Barry, ainda, a espiral de significação é estendida também à experiência do imigrante irlandês que se alista no exército norte-americano e, de vítima, passa a perpetrador. McNulty é tanto vítima do projeto de colonização da Irlanda quanto um instrumento de colonização dos povos nativos da América.

A escolha de Barry de ambientar seu romance na América do Norte no século XIX nos parece uma aproximação consciente de passados traumáticos de Irlanda e Estados Unidos. Essa aproximação é clara quando Thomas McNulty menciona Oliver Cromwell¹³³,

132 Exemplos de obras que mudam a perspectiva da história dos colonizadores para os nativos norte-americanos são *American Indian Holocaust and Survival: A Population History since 1492* (1987), de R. Thorton, *American Holocaust: The Conquest of the New World* (1992), de David Sannard e *An Indigenous People's History of the United States* (2014), de Roxanne Dunbar-Ortiz.

133 Oliver Cromwell (1599-1658) foi um general inglês responsável pela campanha inglesa na Irlanda no século XVII que derrotou definitivamente os chefes gaélicos e impôs o controle da coroa. Cromwell também foi o Lorde Protetor da Commonwealth entre 1653-1658 após a morte de Charles I.



o general inglês que subjuguou a Irlanda no século XVII. Para McNulty, os soldados de Cromwell e os soldados norte-americanos tinham o mesmo papel - o de pacificar a terra. McNulty busca proteger Winona como se estivesse protegendo a si mesmo e a sua família do exército de Cromwell:

A outra criatura em silêncio é Winona. Eu mantenho ela [sic] bem junto de mim. Não confio em ninguém. O que nós passamos foi a aniquilação dos semelhantes dela. Varridos com uma escova de metal com um estranho e implacável ódio. Até mesmo o major. **O mesmo ia acontecer se soldados atacassem minha família em Sligo e cortassem nossas partes. Quando aquele velho Cromwell chegou na Irlanda ele disse que não deixaria nada vivo.** Disse que os irlandeses eram vermes e demônios. Limpou o país para pessoas boas chegarem. Fez um paraíso. Agora nós fazemos esse paraíso americano, eu acho. Acho estranho que tantos irlandeses estão fazendo esse trabalho. Não é esse o jeito do mundo? Sem essa de povo virtuoso¹³⁴ (BARRY, 2016, p. 264, grifos e tradução meus).

O narrador-protagonista estabelece paralelos entre a ação de Cromwell no século XVII e as manobras dos soldados brancos na América do Norte. Cromwell é uma personalidade histórica cuja memória social resiste há séculos: a violência de suas operações na Irlanda em 1649 para sufocar as rebeliões contra o domínio inglês persistiram principalmente em canções populares, poemas

134

"The other silent creature be [sic] Winona. I keeping [sic] her stuck close to me. I don't trust anyone. What we walked through was the strike-out of her kindred. Scrubbed off with a metal brush of strange and implacable hatred. Even the major. Same would be if soldiers fell on my family in Sligo and cut out our parts. When that old ancient Cromwell come to Ireland he said he would leave nothing alive. Said the Irish were vermin and devils. Clean out the country for good people to step into. Make a paradise. Now we make this American paradise I guess. Guess it be [...] strange so many Irish boys doing this work. Ain't that the way of the world. No such item as a virtuous people."

e fábulas.¹³⁵ Essas obras artísticas mostram como o exército de Cromwell deixou um rastro de “fome, peste, a violência de uma guerrilha contínua, limpeza étnica e deportação”¹³⁶ (COVINGTON, 2013, p. 149, tradução minha), com milhares de mortos e um número significativo de exilados. Cromwell passou a representar na memória coletiva o ápice da crueldade da colonização inglesa pela dinastia Tudor, o fim definitivo da aristocracia gaélica e a imposição de leis que extinguiram o direito à propriedade para católicos, bem como acriminalização da língua gaélica (COVINGTON, 2013, p. 155).

As práticas pré-modernas de memória na Irlanda que mantêm Cromwell no imaginário irlandês são, na atualidade, interpretadas como traumáticas através da espiral de significação que atribui aspectos traumáticos à experiência do povo irlandês sob o domínio do general inglês. Na contemporaneidade, a ação dos soldados de Cromwell para expandir o domínio inglês para além de Dublin é vista como medida com motivações religiosas, culturais e raciais (EMMONS, 2010). No século XVII, o interior da Irlanda era ainda essencialmente gaélico e católico, considerado pelos ingleses como uma terra de selvagens e pagãos (mesmo que a religião predominante fosse o catolicismo). *Days Without End* traça um paralelo entre as ações de outrora e a colonização do continente americano: os soldados brancos na América do Norte impuseram, através de violência, o domínio branco para além do *pale* americano, matando milhares de nativos, tomando suas terras e impondo a língua inglesa. A expansão do território para o oeste deixou marcas não somente nos que sobreviveram às constantes tentativas de subjugação

135 William J. Smyth (2014) afirma que há uma disparidade entre o número de documentos históricos sobre a época em inglês e em língua irlandesa. Ao passo que há muitos documentos oficiais, em inglês, que descrevem os ataques a pessoas e a propriedades de protestantes por católicos irlandeses, somente poemas, baladas e poucas obras fragmentárias relatam, em irlandês, o ponto de vista dos irlandeses. Os estudos da memória traumática da ação de Cromwell se baseiam majoritariamente na tradição oral e folclórica irlandesa.

136 “[...] famine, plague, the violence of continued guerrilla war, ethnic cleansing, and deportation”.

dos povos indígenas, mas também nas gerações posteriores (DURAN, E.; DURAN, B., 1995).

Segundo Sarah Covington (2013, p. 156), Cromwell alterou a paisagem da Irlanda, transformando-a em geografia colonial: a divisão da terra para assentamentos de protestantes, chefes de governo e nobreza e o mapeamento da ilha para fins de controle e monitoramento. Milhares de sem-terra tiveram de migrar para outras partes da Irlanda, especialmente o oeste, ou se submeterem ao regime de aluguel de suas propriedades para colonos protestantes. O legado de Cromwell é o silêncio dos mortos e da língua irlandesa criminalizada; o silêncio é também a herança que os soldados brancos deixam para os indígenas, como McNulty expressa no romance de Barry: "Quem vai contar a razão daquele dia? Não Thomas McNulty"¹³⁷ (BARRY, 2016, p. 258, tradução minha).

A adoção de Winona por McNulty e Cole é outra forma de violência racial pelo fato de que a menina é retirada de sua cultura e educada de acordo com os padrões do homem branco, mesmo que o objetivo das personagens fosse, como afirma McNulty, o bem da menina. Winona tem de aprender inglês e tem seu nome mudado, uma vez que ninguém sabe pronunciar seu nome original. Segundo McNulty, a menina aceita seu novo nome porque "sempre se dava nomes às coisas no velho mundo do povo dela, então talvez pareça natural a ela que eu a dê outro nome"¹³⁸ (BARRY, 2016, p. 117, tradução minha). Mais tarde na narrativa, o protagonista reflete que adotar Winona é em si uma violência contra ela e seu povo e que, embora digam que os nativos são violentos, para McNulty foram os brancos que atacaram as populações indígenas e as dizimaram:

Eles dizem que somos criaturas criadas por Deus acima dos animais, mas qualquer homem que viveu sabe que é

137 "Who will tell you the reason of that day? Not Thomas McNulty".

138 "There's a lot of giving names in that old world of her people so maybe it seems natural to her that I give her another".

mentira. A gente vai dizer que Caught-His-Horse-First é um assassino em julgamento silencioso. **Mas foi a gente que matou a mulher e o filho dele.** [...] E muitos mais que eram parentes deles. **Nossa própria Winona foi arrancada destas planícies. A gente a levou como se fosse nossa filha natural. Mas ela não é**¹³⁹ (BARRY, 2016, p. 249, grifos e tradução meus).

Outro paralelo pode ser traçado entre a situação da América do Norte e a Irlanda pós-Cromwell: impusera-se uma anglicização dos nomes gaélicos durante o processo de mapeamento das terras para fins de controle, monitoramento e recolhimento de impostos, provocando o apagamento dos traços de memória e tradição associados aos lugares.¹⁴⁰ Renomear uma menina indígena no romance de Barry traz, então, ecos das transformações violentas impostas por Cromwell e faz com que ela seja forçada a se adaptar a uma cultura estrangeira, assim como os irlandeses de outrora. A imposição da cultura do colonizador na Irlanda gerou resistência e tentativas subversão nas quais a língua estrangeira foi alterada e adaptada, criando uma língua desterritorializada (DELEUZE; GUATTARI, 2017); o inglês irlandês, pois ao nativo irlandês era impossível se render completamente à outra cultura. Da mesma forma, ao indígena americano a assimilação à cultura do branco é também impossível (SLOTKIN, 1994, p. 88).

139 "They say we are creatures raised by God above the animals but any man that has lived knows that's damned lies. We are going forth that day to call Caught-His-Horse-First a murderer in silent judgement. But it was us [*sic*] killed his wife and his child. [...] And many more that were kin to him. Our own Winona was wrested from these plains. We took her like she were our natural daughter. But she ain't [*sic*]."

140 Covington (2013) descreve como a memória cultural irlandesa na pré-modernidade é associada à paisagem. Para a cultura gaélica antiga, elementos da natureza carregam histórias, mitos de origem e significados que transcendem a existência. A morte e a expulsão de milhares de irlandeses dos locais aos quais sua memória estava associada fez com que a relação entre memória e paisagem fosse alterada, transformando locais sagrados em "lugares de memória". Sobre o conceito de "lugares de memória" (NORA, 1984), ver Capítulo 2.1 deste trabalho.

Em *Days Without End*, McNulty salva Winona da morte nas mãos dos soldados e a leva de volta à sua família branca, mas a menina está traumatizada pelo massacre de indígenas que presenciou: “Deus sabe quais histórias ela viu e participou. Assassinato selvagem certamente, porque nós o causamos. Passou por carnificina e massacre dos seus. Você pode esperar que uma criança que viu tudo isso acorde suando à noite, e ela acorda”¹⁴¹ (BARRY, 2016, p. 136, tradução minha). Ao narrador-protagonista é impossível escapar do trauma de ser um perpetrador: Winona não permite que ele esqueça.

Pode-se dizer que McNulty e Cole são “perpetradores perseguidos” (*persecuted perpetrators*). Segundo Morag (2013), o perpetrador perseguido é aquele que foi vítima no passado, mas agora persegue. A vítima, nesse caso, internaliza o complexo de perseguição e, então, passa a agir como perpetrador. O resultado é, então, a erupção do trauma do perpetrador que, segundo vimos neste capítulo, se manifesta na ânsia em contar sua versão, na tentativa de justificar as atrocidades cometidas e na insistência em afirmar que não sabia exatamente o que estava fazendo. Morag escreve que o perpetrador perseguido se vê diante de uma distinção ética entre duas atitudes: a negação do que fez e assimilação à vitimização e o reconhecimento da transgressão.¹⁴² Em *Days Without End* podemos entender que McNulty não nega suas ações, mas tenta justificá-las obsessivamente, e busca redimir-se de alguma forma. O narrador-protagonista e Cole adotam Winona como uma forma de amenizar a culpa que sentem, pois a relação deles com a menina é “o produto de algum tipo de

141 “You could expect a child that has seen all that to wake in the night sweating and she does”.

142 Morag (2013) complementa que o complexo de perpetrador perseguido pode se manifestar em gerações posteriores. Há uma transferência “intergeracional” do trauma devido ao peso que as ações dos perpetradores impõem sobre a psique. Não se trata de uma identificação com o perpetrador (no caso do livro de Morag, da identificação de judeus com nazistas, por exemplo), mas sim uma crise de identidade na qual o sujeito não consegue conciliar o papel que executa.



instinto profundo que rouba da injustiça uma lasca de amor”¹⁴³ (BARRY, 2016, p. 275, tradução minha). As personagens parecem sugerir que, ao adotar Winona, estão agindo de forma compassiva e reparando as infrações que cometeram contra o povo dela.

O trauma do perpetrador no romance de Barry é, dessa forma, intimamente ligado às questões raciais que a obra levanta. Ao comparar a América do século XIX à Irlanda de Cromwell, Barry também questiona a trajetória dos irlandeses de colonizados a agentes de colonização. Em *How the Irish Became White* (1995), Noel Ignatiev discute como os irlandeses se integraram à raça opressora nos Estados Unidos: ao fugir da pobreza associada aos imigrantes católicos, os irlandeses buscaram aceitação da sociedade branca e protestante norte-americana alinhando-se ao Partido Democrata e resistindo à integração dos negros ao mercado de trabalho. Para Ignatiev, “branco” não caracteriza a cor da pele, mas um termo de relação social que, no caso norte-americano, marca a distinção entre a classe dominante e os negros. Irlandeses eram frequentemente representados na imprensa inglesa e norte-americana como “negros de pele branca”. Segundo Ignatiev, a discriminação social e nos locais de trabalho mostra que, na América daquela época, irlandeses não estavam no mesmo nível social e racial dos outros brancos: “enquanto a pele branca tornava os irlandeses elegíveis como membros da raça branca, ela não garantia sua admissão: eles tinham que merecê-la”¹⁴⁴ (IGNATIEV, 1995, p. 59).

Para serem aceitos como brancos os irlandeses precisaram atuar nas mesmas frentes que os brancos, incluindo a participação nas guerras e a defesa da nova pátria – que é, claro, branca. Além de ser uma forma de sustento, se alistar no exército norte-americano é para Thomas McNulty uma forma de ser assimilado e aceito como

143 “The product of some strange instinct deep within that does rob from injustice a shard of love”.

144 “While the white skin made the Irish eligible for membership in the white race, it did not guarantee their admission; they had to earn it”.



norte-americano, mesmo que isso implique em atrocidades contra outras minorias. A personagem questiona sua identidade nacional, rejeitando a narrativa romantizada sobre os irlandeses que fugiram da Grande Fome e se tornaram pessoas de sucesso na “terra dos livres”. Matar indígenas é o preço que McNulty paga para conseguir chamar a América de lar, mas, como o romance demonstra, “se o legado do oeste era a conquista, então os irlandeses claramente tinham um papel limitado: eles poderiam ser instrumentos cegos de conquista, os soldados rasos dos conquistadores norte-americanos, mas não os próprios conquistadores”¹⁴⁵ (EMMONS, 2010, p. 10, tradução minha).

Assim como irlandeses se alistaram aos batalhões da União ou da Confederação e se transformaram em agentes de colonização, a história mostra que indígenas e negros posteriormente se alistaram no exército norte-americano para se integrar à sociedade branca. Conforme mostra Thomas D. Morgan (1995), nativos norte-americanos se alistaram em massa (cerca de 44 mil, ou 99% de toda a população indígena elegível) durante a Segunda Guerra Mundial e atuaram em diversas localidades. O fato de muitos nativos viverem em reservas ou áreas muito pobres, onde o desemprego e os conflitos com brancos são comuns, configura um dos vários motivos que levaram indígenas a se alistarem.¹⁴⁶ Uma vez no exército, indígenas precisaram cumprir ordens que, muitas vezes, abusavam de nativos de outras nações, como relata Tom Holm (1989): na Guerra do Vietnã, por exemplo, muitos nativos formaram “times assassinos” que eram enviados a áreas controladas pelo inimigo para matar e pilhar (HOLM, 1989, p. 63).

145 “If the legacy of the West was of conquest, then the Irish clearly had a limited role: they could be the blunt instruments of conquest, the foot soldiers of the American conquistadores, but not themselves conquerors.”

146 Outras razões para o alistamento de nativos norte-americanos são apontadas por estudiosos. Holm (1989), por exemplo, explica que fatores socioculturais tiveram forte influência no movimento nativo para participar das forças armadas. Entre eles, a crença de que um jovem índio precisava sair da aldeia para amadurecer, assim como faziam os guerreiros antes da chegada do colonizador europeu (HOLM, 1989, p. 59-60).

Com negros a realidade não foi diferente; Michael Cullen Green (2010) discute o papel de soldados negros na ocupação do Japão (1945-1952) e na Guerra da Coreia (1950-1953), nas quais os afro-americanos foram encorajados “a compartilhar muitas das atitudes raciais em relação aos povos asiáticos assumidas por seus colegas brancos”, as quais incluíam “pensar a si mesmos, em primeiro lugar, como americanos [...] e a se identificar com os objetivos de política externa de seu governo”¹⁴⁷ (GREEN, 2010, p. 2, tradução minha).

Em *Days Without End*, os soldados – brancos ou negros - são reduzidos a nada: “Malditos cadáveres. Isso é porque achavam a gente insignificante. Ninguém. Acho que era isso. [...] Nada além de escória”¹⁴⁸ (BARRY, 2016, p. 148, tradução minha). De forma similar aos irlandeses massacrados por Cromwell, os soldados são reduzidos a nada pelo poder colonial. Irlandeses, nativos e negros tornam-se *perpetradores perseguidos*. Pode-se concordar com Neil Campbell (2018) quando este afirma que a luta de McNulty e a de outros soldados é a de simplesmente existir ou, mais precisamente, *ser*:

Desumanizado por pobreza, fome e, então, a violência da guerra, sua luta é simplesmente para *ser* e encontrar algum senso de individualidade, de materialidade em um mundo envolto na retórica sempre persuasiva e exigente da identidade nacional (tanto da Irlanda quanto na América), de identidade pessoal (sexualidade, gênero, raça e classe), e as metanarrativas esmagadoras do mito e da expectativa no Oeste. O que McNulty expressa constantemente é uma afinidade excepcional com os índios que ele é forçado a combater, uma vez que eles também seriam reduzidos a nada pelas políticas genocidas do colonialismo de assentamento americano,

147 [Black military service abroad] encouraged African Americans to share many of the same racialized attitudes toward Asian peoples held by their white counterparts, to think of themselves first and foremost as American [...] and to identify with the government's foreign policy objectives in Asia [...].

148 “Goddamn corpses. That’s because we were thought worthless. Nothing people. I guess that’s what it was. [...] Nothing but scum”.

assim como na Irlanda a política britânica desde Cromwell havia sido exterminar os ‘vermes’ católicos e expulsá-los de suas terras¹⁴⁹ (CAMPBELL, 2018, p. 242, grifo do autor, tradução minha).

Ademais, a experiência de McNulty como soldado na América do Norte visa aproximar os passados traumáticos de Irlanda e América justapor histórias de colonização, exploração e violência. Na contramão de enfatizar apenas o esforço de muitos irlandeses para se tornarem empresários, fazendeiros e empreendedores na América, Barry revela em *Days Without End* um reexame da história da diáspora irlandesa e a contribuição dos irlandeses em episódios da história em que eles agiram com crueldade e violência. Com isso, Barry vai além de uma recorrente tendência de mostrar irlandeses somente como vítimas – de colonizadores, da Fome, do preconceito nos destinos da diáspora. A aproximação dos passados traumáticos de Irlanda e Estados Unidos demonstra, também, uma tendência no romance irlandês contemporâneo de explorar relações transnacionais entre a história irlandesa e a de outros países.¹⁵⁰

149 “Dehumanized by poverty, hunger, and then by the violence of war, his struggle is simply to be and to locate some sense of self, of materiality in the word surrounded by the ever more persuasive and demanding rhetoric of national identity (of both Ireland and America), personal identity (sexuality, gender, race, and class), and the sweeping metanarratives of myth and expectation in the West. What McNulty increasingly expresses is an uncanny kinship with the Indians he is forced to fight, for they too would be reduced to nothing by the genocidal policies of American settler-colonialism, just as in Ireland British policy since Oliver Cromwell had been to exterminate the “vermin” Catholics and drive them from their land.”

150 Alguns romances que exploram relações transnacionais são: *The Pleasure of Eliza Lynch* (2002), de Anne Enright, *Slammerskin*, de Emma Donoghue, *Not the Same Sky*, Evelyn Conlon, *Miss Emily* (2015), de Nuala O’Connor.

2.3 REFLEXÕES PRELIMINARES: RAÇA E MEMÓRIA NAS ARTES IRLANDESAS CONTEMPORÂNEAS

Este capítulo explorou a refiguração do trauma de vítimas e perpetradores em *Days Without End*. O narrador-protagonista leva consigo para a América a experiência traumática da Grande Fome e vai de vítima a perpetrador em suas ações durante as Guerras Indígenas. McNulty descobre a dualidade da identidade irlandesa: um povo oprimido pode também se tornar opressor: “Sem essa de povo virtuoso”, diz Thomas McNulty¹⁵¹ (BARRY, 2016, p. 264, tradução minha).

Dessa forma, o romance sugere uma reflexão sobre a identidade irlandesa e a representação histórica dominante do passado irlandês. Os conflitos entre indígenas e irlandeses no romance questionam a concepção nacionalista de “uma nação, um povo” (CAMPBELL, 2018, p. 233) que influenciou não apenas a expansão para o oeste nos Estados Unidos, mas também a colonização britânica da Irlanda. Ao limpar o oeste dos indígenas (*westering*), os desbravadores visavam estabelecer o domínio branco por todo o território, formando uma nação branca e cristã com os mesmos ideais e valores morais. Se para o colonizador britânico os irlandeses gaélicos eram uma sub-raça, para os desbravadores do oeste os nativos eram igualmente inferiores. Consequentemente, os irlandeses que trabalharam na expansão para o oeste contribuíram para a consolidação do poder branco e cristão por todo o território, assim como os soldados de Cromwell na Irlanda. Temos, então, a dualidade conflitante do irlandês nessa obra de Barry: a vítima do colonizador britânico se transforma em instrumento de colonização na América; o anjo é, ao mesmo tempo, um demônio: “Rapazes irlandeses todos cheios de raiva. Explodindo. [...] Mas então um

151

“No such item as a virtuous people.”

irlandês pode ser o homem mais gentil da cristandade também”¹⁵² (BARRY, 2016, p. 148).

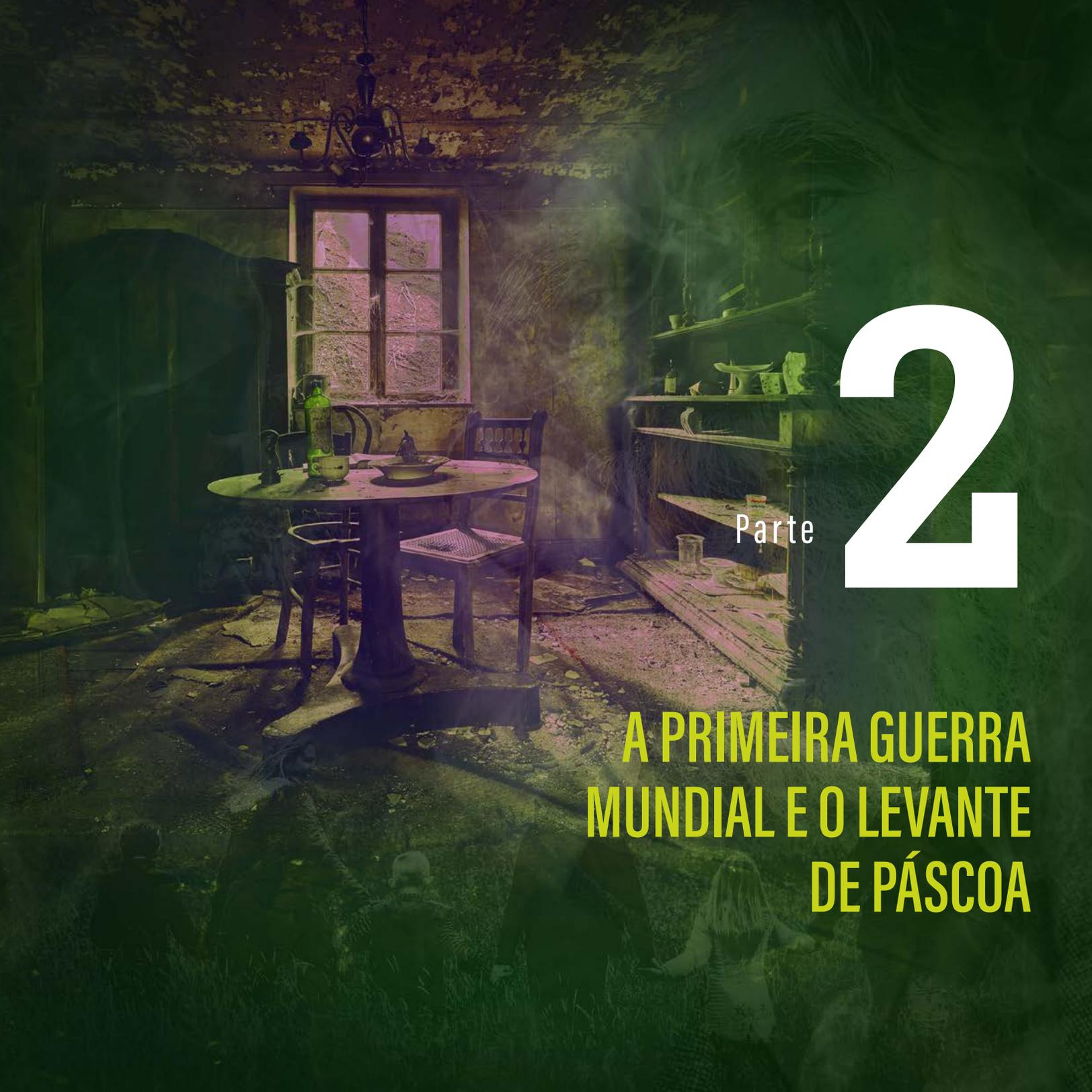
O romance aqui analisado demonstra como a “espiral de significação” (ALEXANDER, 2004) atua na atribuição de significado traumático às experiências históricas. Como Alexander (2004) salienta, os eventos históricos não são inerentemente traumáticos, mas são interpretados como tal por agentes de significação. As Guerras Indígenas, como mencionamos na introdução da Parte I deste trabalho e ao contrário da Guerra Civil norte-americana, foram amplamente ignoradas pelas publicações históricas – as obras publicadas quase sempre ignoravam a perspectiva dos nativos. Seu significado depende de quem conta a história: se são os brancos, salienta-se a bravura e a necessidade de colonizar as terras dos selvagens; se são os indígenas, o trauma do extermínio é evidente. *Days Without End* interpreta as Guerras Indígenas como traumáticas não somente para os nativos, mas também para os soldados brancos, muitos deles irlandeses. A participação de irlandeses na colonização do oeste passa igualmente pela “espiral de significação” e, no romance, apresenta uma visão alternativa ao heroísmo comumente associado aos imigrantes irlandeses e seus descendentes nos Estados Unidos. O romance demonstra, também, que o trauma dos perpetradores é uma questão de atribuição de sentido traumático tanto pelos soldados quanto para as gerações futuras. Trata-se novamente da questão de reconhecimento e admissão dos traumas propostas pelo estudo de Morag (2013).

Ao ressignificar essas experiências na ficção, *Days Without End* é um exemplo de memória em performance na contemporaneidade. O romance investiga a construção da identidade irlandesa nacional e diaspórica: nas palavras de Michael Rothberg (2009), memória e identidade estão intimamente relacionadas. O passado, juntamente

152

“Irish boys all stuffed with anger. Bursting into flame. [...] But then an Irish might be the gentlest man in Christendom too”.

com a interação social, colabora para a construção da identidade no presente. A memória é, portanto, *multidirecional*: através da interação e da negociação com as memórias de outrem a identidade é construída no presente. Segundo Rothberg, a memória multidirecional favorece a articulação do que sabemos e do que outros povos sabem (ROTHBERG, 2009, p. 5), sem que haja memórias *competitivas* que favoreçam narrativas de certos grupos em detrimento de outros ou que certas narrativas sejam consideradas mais significativas que outras. Dessa forma, ao explorar a experiência do imigrante irlandês na América e a situação dos povos nativos em meio à expansão no Oeste, Barry consegue não apenas questionar o heroísmo irlandês nos destinos da diáspora irlandesa, mas também apresentar o lado sombrio e violento de soldados e exploradores nos massacres dos povos indígenas, justapondo o passado traumático de irlandeses e de nativos norte-americanos.



2

Parte

A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL E O LEVANTE DE PÁSCOA

*Há forasteiras, sempre. Estas estrelas—
estes fortes indícios de um janeiro irlandês
cujo brilho aconteceu*

*milhares de anos antes
de nossa dor; elas são, sempre foram
forasteiras da história.*¹⁵³

(Eavan Boland, “Outside history”, tradução minha)

A memória do Levante de Páscoa de 1916 e a da Primeira Guerra Mundial é terreno de disputas, apagamentos e silêncio. Enquanto o Levante de Páscoa tornou-se o evento fundador da república no sul, a Primeira Guerra é lembrada na Irlanda do Norte como uma demonstração de lealdade à coroa britânica. Durante grande parte do século XX, a participação de irlandeses na Primeira Guerra Mundial foi raramente discutida na república, sendo ofuscada pela memória dos líderes do Levante. Na celebração da insurreição, os ideais republicanos dos líderes e sua disposição ao martírio pela liberdade da pátria frequentemente se sobrepõem a memória dos soldados irlandeses que morreram no *front* nas narrativas oficiais. Da mesma forma, a participação ativa de mulheres no Levante e a visão delas acerca da Primeira Guerra, assim como o efeito da rebelião na vida dos cidadãos comuns, foram igualmente silenciadas pela história oficial. Como descreve o poema de Eavan Boland em epígrafe, os civis são sempre “forasteiros da história”, excluídos tanto das narrativas oficiais quanto das ficcionais.

A segunda parte deste livro é dedicada ao exame das performances de memória de cidadãos comuns, ficcionais ou não, e seu envolvimento no Levante de Páscoa de 1916 e na Primeira Guerra Mundial. Através da análise dos romances *Fallen* (2014), de Lia Mills, e *The Rising of Bella Casey* (2013), de Mary Morrissy, busco mostrar como a ficção contemporânea irlandesa retoma a memória do Levante e da Guerra, recuperando as vozes de excluídos

153

“There are outsiders, always. These stars— / these iron inkings of an Irish January, / whose light happened // thousands of years before / our pain did; they are, they have always been / outside history.”

das narrativas oficiais. Primeiramente, contextualizo brevemente o panorama histórico da Primeira Guerra Mundial e do Levante de Páscoa de 1916. Em seguida, analiso *Fallen* no Capítulo 3 e *The Rising of Bella Casey* no Capítulo 4.

IRLANDA E A PRIMEIRA GUERRA

As narrativas da Primeira Guerra e do Levante de Páscoa se entrelaçam na Irlanda não apenas por uma questão temporal – o Levante aconteceu durante a guerra –, mas também pela influência que um evento tem sobre o outro na construção dessas narrativas. Ambos os eventos foram interpretados de maneira diferente antes, durante e depois da Insurreição da Páscoa, e essa interpretação também variou de acordo com duas das principais correntes políticas da época: o nacionalismo e o unionismo¹⁵⁴.

A atmosfera na Grã-Bretanha logo antes do início da guerra era de apreensão. Vários movimentos como o trabalhista, o feminismo sufragista, o unionismo e o nacionalismo irlandês ameaçavam a autoridade política tanto na Irlanda quanto na Inglaterra (PENNELL, 2013, p. 22). As relações entre os dois países no período entre 1912 e 1914 foram marcadas pelo movimento *Home Rule* ou “autogoverno”¹⁵⁵ e a criação das forças paramilitares *Irish Volunteers* (no sul) e *Ulster Volunteer Force* (UVF, no norte). A possibilidade de estabelecimento

154 O unionismo é uma ideologia política que defende a união entre Irlanda e Grã-Bretanha. É especialmente forte na região onde hoje é a Irlanda do Norte, de maioria protestante.

155 O movimento pelo *Home Rule* previa o retorno do parlamento a Dublin e teve início no fim do século XIX, ganhando força com a atuação do parlamentar irlandês Charles Stuart Parnell (1846-1891). A proposta defendia a autonomia política da Irlanda e o retorno do parlamento, excluído pelo Ato de União de Grã-Bretanha e Irlanda em 1801. As duas primeiras propostas de lei que foram apresentadas ao parlamento britânico (1886 e 1893, respectivamente) foram recusadas. A terceira proposta, entre os anos de 1912 e 1914, foi aprovada pela Casa dos Comuns e Casa dos Lordes, sendo sancionada pelo Rei George V.

do parlamento autônomo em Dublin gerou apreensão no norte unionista, que era contrário ao *Home Rule*. Em setembro de 1912, sob a liderança de James Craig¹⁵⁶ e Edward Carson¹⁵⁷, foi assinada a *Liga e Aliança Solenes do Ulster* documento que expressava a recusa ao estabelecimento do *Home Rule* e criava a UVF, com o alistamento de cerca de 90 mil homens para combater com armas, se necessário fosse, a criação do parlamento em Dublin (PENNELL, 2013, p. 23).

Em resposta à criação da UVF, Eoin MacNeill (1867-1945), professor de história irlandesa antiga na University College Dublin e proeminente nacionalista, publicou em novembro de 1913 um artigo intitulado "The North Began", conclamando os nacionalistas irlandeses a criarem uma força militar que defendesse os interesses e a cultura irlandesa. Criou-se, então, os Irish Volunteers.

Contudo, a possibilidade de uma guerra na Europa alterou as oportunidades do autogoverno. Embora o terceiro projeto de lei do *Home Rule* tenha sido aprovado em todas as instâncias do parlamento britânico até maio de 1914, com o anúncio da guerra em agosto do mesmo ano o estabelecimento do parlamento em Dublin foi suspenso pelo rei George V até o fim da guerra. Esse fato gerou insatisfação entre os nacionalistas, que temiam a revogação definitiva da norma. No entanto, o líder do Irish Parliamentary Party (IPP), John Redmond,¹⁵⁸ entendia que era dever da Irlanda se juntar à Grã-Bretanha na guerra e, assim, demonstrar seu comprometimento com a causa do *Home Rule*. Em seu discurso em setembro de 1914, Redmond afirmou que "Norte e Sul disputaram entre si ao recorrer

156 James Craig (1871-1940) foi um político irlandês, líder do Ulster Unionist Party e o primeiro Primeiro-Ministro da Irlanda do Norte após a partição.

157 Edward Henry Carson (1854-1935) foi um político e advogado irlandês, líder do Ulster Unionist Party e da Irish Unionist Alliance. Atuou ativamente contra o Home Rule no parlamento irlandês e trabalhou para a criação da UVF.

158 John Edward Redmond (1856-1918): advogado, político e parlamentar irlandês, líder do Irish Parliamentary Party e membro dos Irish Volunteers. Redmond trabalhou para a aprovação do *Home Rule* entre 1912 e 1914.

às armas, e queira Deus, os sacrifícios que eles fizeram lado a lado no campo de batalha formarão o laço mais seguro de uma nação irlandesa unida no futuro"¹⁵⁹ (JOHNSON, 2003, p. 30, tradução minha). Esse discurso convenceu milhares de membros dos Irish Volunteers a se alistarem no exército britânico (FERRITER, 2010). Ao todo, por volta de 210 mil homens se inscreveram para lutar na guerra; destes, 50 mil vieram dos grupos paramilitares UVF e Irish Volunteers e 80 mil se alistaram voluntariamente (JOHNSON, 2003, p. 24).

Apesar do grande número de nacionalistas alistados ao exército, outras figuras do movimento discordavam de Redmond e pensavam, tal como Patrick Pearse¹⁶⁰, que "a dificuldade da Inglaterra é a oportunidade da Irlanda"¹⁶¹. Nacionalistas viam o alistamento como um ato antipatriótico; lutar em uma guerra ao lado da Grã-Bretanha não era dever irlandês. Nas palavras de Nuala C. Johnson (2003), "o recruta irlandês, portanto, era uma representação de degeneração, negociando sua autoridade moral por moedas do rei"¹⁶² (JOHNSON, 2003, p. 34, tradução minha). Desse modo, tanto no sul quanto no norte a Primeira Guerra Mundial se tornou um símbolo da luta entre unionistas e nacionalistas

[...] desde o começo da guerra, e continua até os dias de hoje. [...] Reações à deflagração da guerra eram, naturalmente, condicionadas, entre nacionalistas e unionistas, pela política e por percepções do pré-guerra, e especificamente por atitudes referentes à

159 "North and South have vied with each other in springing to arms, and please God, the sacrifices they have made side by side on the field of battle will form the surest bond of a united Irish Nation in the future."

160 Patrick Henry Pearse (1879-1916) é uma das figuras mais importantes do nacionalismo irlandês. Professor de língua irlandesa e ativista pela cultura irlandesa, Pearse liderou o Levante de Páscoa de 1916 e leu a Proclamação da República na frente do General Post Office na semana de páscoa daquele ano. Foi condenado por alta traição e executado em 3 de maio de 1916.

161 "England's difficulty is Ireland's opportunity".

162 "The Irish recruit, therefore, was a representation of degeneracy, trading his moral authority for the king's shilling".

relação entre Grã-Bretanha e Irlanda (PENNEL, 2013, p. 177, tradução minha).¹⁶³

Para muitos nacionalistas, se alistar no exército britânico significava trair a pátria; para os unionistas, era dever de todo cidadão do império contribuir para a luta contra os alemães. No Sul, os soldados irlandeses eram frequentemente recebidos com hostilidade quando retornavam às suas casas, principalmente após o Levante de Páscoa. A lealdade ao império passou a significar "traição à Irlanda", e principalmente os indivíduos anglo-irlandeses se tornaram alvo de ódio. Nas palavras de Diarmaid Ferriter,

foram as circunstâncias políticas carregadas quando eles [os soldados] retornaram ao país que asseguraram o grau de silêncio subsequente; a geração perdida, tão relevante para a Grã-Bretanha pós-guerra, estava mais associada na Irlanda com a "Casa Grande". O destino dessas residências anglo-irlandesas [foi que elas se tornaram] alvos do ódio republicano¹⁶⁴ (FERRITER, 2010, tradução minha).

Outra consequência das diferentes lealdades na Primeira Guerra foi a tentativa de silenciamento da memória dos soldados irlandeses mortos na guerra (cerca de 49 mil) após a criação do Estado Livre Irlandês em 1922. Opiniões contrastantes impediram por alguns anos a criação de memoriais para lembrar os mortos na guerra e a organização de cerimônias públicas de homenagem (JOHNSON, 2003). Somente em 1939 os Irish National War Memorial Gardens, um jardim-memorial, foram finalizados em Dublin, mas não houve inauguração oficial até 1988. O local ainda foi vítima de dois atentados a bomba executados pelo IRA (Irish Republican Army), em 1956 e 1958.

163 "[...] from the beginning of the war, and continues to this day. [...] Responses to the outbreak of the war were, naturally, conditioned, among both nationalists and unionists, by pre-war politics and perceptions, and specifically by attitudes about the relationship between Great Britain and Ireland."

164 "It was the charged political circumstances when they [the soldiers] returned home which ensured a degree of subsequent silence; the lost generation, so relevant to post-war Britain, was more associated in Ireland with the 'Big House'. The fate of these Anglo-Irish residences [was that they became] republican targets of hatred".

O LEVANTE DE PÁScoa DE 1916

O Levante de Páscoa de 1916 foi um evento consideravelmente menor que a Primeira Guerra Mundial em extensão, número de envolvidos e mortos. Influenciou diretamente, no entanto, na construção da narrativa da Primeira Guerra e, depois da independência, na política, cultura e memória irlandesa.

Trata-se de um evento que ainda hoje tem significado controverso; a começar pelo nome, a escolha de palavras revela o sentido que se quer atribuir a ele: Richard Killeen (2009) discute que dois termos possíveis são “levante” e “rebelião”. Ao se usar “levante”, preferência de nacionalistas, o evento pode significar uma mobilização heroica que moldou a luta pela liberdade irlandesa. Se a escolha é por “rebelião”, há uma ambiguidade: o termo pode se referir a uma tentativa ilegal de tomar o poder, mas também uma luta por hegemonia que resultou em vitória (KILLEEN, 2009, p. IX). Desde o século XX, as narrativas do Levante de Páscoa têm sido moldadas de acordo com as afiliações políticas e ideologias de historiadores, cientistas políticos e escritores, passando pela celebração nacionalista, pelo revisionismo e pelo pós-revisionismo. Todas as narrativas apontam, porém, para o fato de que o Levante de Páscoa é um divisor de águas na história irlandesa.

Para entendê-lo é necessário retomar alguns aspectos da atmosfera política, social e cultural na Irlanda e na Grã-Bretanha do início do século XX. Como já mencionado anteriormente, antes do início da Primeira Guerra Mundial a instabilidade política na Irlanda era marcada pelas tentativas de aprovação do *Home Rule*, que levaram à criação dos grupos paramilitares UVF e Irish Volunteers. Além disso, é importante mencionar que no referido período a Irlanda passava por um renascimento cultural: Ferriter (2010) comenta acerca do clima de “vibração cultural” no início do século XX, provocado pelo Renascimento Gaélico, que visava

o reavivamento da literatura, da língua e dos esportes irlandeses. Na literatura, escritores como William Butler Yeats (1865-1939), Lady Isabella Augusta Gregory (1852-1832) e John Millington Synge (1871-1909) buscaram na literatura popular irlandesa uma essência de identidade e pureza que consideravam perdida após séculos de domínio britânico. Nessa época, a Gaelic League promovia cursos de língua irlandesa e incentivava esportes considerados puramente irlandeses, como o *hurling* e o futebol gaélico.

Esse ambiente de reavivamento cultural influenciou igualmente o nacionalismo irlandês. De origem protestante,¹⁶⁵ o nacionalismo irlandês do início do século XX é essencialmente católico, literário e de classe média. Richard English (2006) salienta a narrativa romântica dos escritores nacionalistas desse período, que evocava a memória de heróis patriotas do passado e exaltava a morte em batalha pela causa da liberdade (ENGLISH, 2006, p. 144). Contudo, o nacionalismo irlandês não pode ser entendido como um grupo homogêneo que compartilha os mesmos interesses; havia a Irish Republican Brotherhood (IRB, defensora da necessidade de uma república irlandesa), o nacionalismo constitucional (com ação no parlamento irlandês, desde Parnell), os *Redmondites* (apoiadores de John Redmond), os *National Volunteers* (também ligados a Redmond), os *Advanced Nationalists* (opositores de Redmond) e os *Irish Volunteers* (seguidores de Eoin MacNeill), entre outros grupos menores.¹⁶⁶ Para o planejamento e execução do Levante, a ação da IRB e dos Irish Volunteers foi determinante.

165 O nacionalismo irlandês é originalmente protestante. O primeiro grupo nacionalista irlandês, os United Irishmen, foi criado no fim do século XVIII e seus líderes eram protestantes de classe média - entre eles estava Theobald Wolfe Tone (1763-1798), que colaborou e atuou com o Levante de 1798, que fracassou. Após o Ato de União entre Grã-Bretanha e Irlanda em 1801, outro levante foi organizado em 1803, dessa vez pelo advogado protestante Robert Emmet (1778-1803). Esse levante também fracassou e Emmet foi condenado à morte.

166 Neste livro uso o termo "Irish Volunteers" para designar o grupo que planejou e executou o Levante de Páscoa.

Criada em 1858, a Irish Republican Brotherhood era um grupo contrário ao nacionalismo constitucionalista e que acreditava no potencial da luta armada. O objetivo do grupo não era apenas o *Home Rule*; mais do que um parlamento independente, como o próprio nome do grupo dá a entender, a IRB defendia a necessidade de lutar por uma república irlandesa. Com um braço nos EUA (chamado de Fenian Brotherhood), a IRB começou a importar armas clandestinamente em 1865 e a receber ajuda financeira dos irlandeses expatriados que viviam no continente americano. O grupo chegou a planejar um atentado usando a recente invenção da dinamite entre 1881 e 1885, mas os planos foram descobertos e os líderes – entre eles Thomas Clarke, que lutaria no Levante de 1916 – foram presos. Com a ameaça de guerra em 1914 e o adiamento do *Home Rule*, o IRB, juntamente com os Irish Volunteers, percebeu a necessidade de uma nova e definitiva insurreição. Apenas um levante garantiria que a Irlanda não continuaria sob o domínio da Grã-Bretanha mesmo com um parlamento próprio (KILEEN, 2009). Nas palavras de Pearse, “a Irlanda sem liberdade nunca terá paz”¹⁶⁷. Foi, então, estabelecido que o Levante aconteceria na semana da Páscoa de 1916, de 24 a 27 de abril.

Aproveitando-se da guerra contra a Alemanha, os líderes do Levante enviaram Roger Casement¹⁶⁸ para negociar o envio de armas e a libertação de soldados irlandeses presos durante a guerra

167 “Ireland unfree shall never be at peace.” (PEARSE, Patrick apud AUGUSTEIJN, Joost. **Patrick Pearse: The Making of a Revolutionary**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010).

168 Roger Casement (1864-1916) foi um cônsul irlandês que atuou na África e na América do Sul a serviço do governo britânico. Foi responsável por denunciar atos cruéis perpetrados contra os nativos do Congo belga e os nativos peruanos que trabalhavam na coleta de borracha no fim do século XIX e início do século XX. Atuou como cônsul também no Brasil, nos estados do Pará, São Paulo e Rio de Janeiro. Condecorado pela coroa britânica por seu trabalho, Casement retornou a Irlanda e se envolveu com a causa nacionalista. Foi enviado pela IRB a Alemanha para negociar a libertação de soldados irlandeses presos durante a Primeira Guerra e o envio de armas para o Levante de Páscoa. Foi preso ao desembarcar na Irlanda e, após a descoberta de supostos diários nos quais Casement relataria experiências homossexuais, foi condenado à morte também por sua participação no Levante de Páscoa. Morreu em 3 de agosto de 1916.

para que o Levante pudesse acontecer. Casement obteve apenas um carregamento de armas, mas a inteligência britânica interceptou o submarino alemão já próximo à costa irlandesa e prendeu o irlandês. Com a falta de armas e de pessoal (milhares de Volunteers haviam se alistado ao exército britânico e estavam na guerra), alguns voluntários em Dublin entendiam que era loucura levar a cabo uma rebelião armada. Eoin MacNeill era um desses; em um comunicado publicado às pressas no *Sunday Independent* no domingo que antecedia o início do Levante, MacNeill cancelava as manobras planejadas e solicitava que os Volunteers não saíssem em marcha. Muitos deles acataram esse pedido e não participaram do Levante, mas cerca de dois mil Volunteers se apresentaram para lutar na segunda-feira. Os líderes do Levante – Pearse, Thomas Clarke¹⁶⁹, Seán MacDermott¹⁷⁰,

169 Thomas James Clarke (1858-1916); comerciante nascido na Inglaterra de pais irlandeses, Clarke se envolveu com a Irish Republican Brotherhood e participou do planejamento dos atentados com dinamite em Londres em 1883. Foi preso antes de implantar as bombas e sentenciado a prisão perpétua. Libertado após 15 anos, Clarke foi para os Estados Unidos, onde se envolveu com o grupo nacionalista irlandês Clan na Gael. Com seu retorno em 1907 a Irlanda, Clarke tornou-se amigo de notórios nacionalistas como Sean MacDermott, e criou o comitê militar da IRB, ajudando a planejar as ações do Levante de Páscoa. Foi condenado à morte por traição e executado em 3 de maio de 1916.

170 Seán MacDermott ou Seán Mac Diarmada (1883-1916) era um jovem de família nacionalista que desde cedo participou da Gaelic League e do partido Sinn Féin. Membro do comitê militar da IRB, MacDermott lutou no Levante de Páscoa no GPO e foi preso com os outros líderes. Foi executado por traição em 12 de maio de 2016.

Joseph Plunkett¹⁷¹, Thomas MacDonagh¹⁷², John MacBride¹⁷³ e James Connolly¹⁷⁴ – se dirigiram a alguns dos principais edifícios da capital Dublin e os ocuparam. Desses prédios, o General Post Office (GPO) se tornou o centro da rebelião; de lá, Pearse leu a Proclamação da República. Os Volunteers hastearam a nova bandeira nacional, a *Tricolor*, e os rebeldes se mobilizaram para proteger os locais que já dominavam na cidade.

Devido à falta de soldados e à escassez de armas, os Volunteers não resistiram por muito tempo. A forte resposta do exército britânico levou os líderes à rendição na sexta-feira de Páscoa. A república irlandesa existiu por menos de uma semana e os líderes da rebelião foram condenados por traição e executados no mês seguinte. Quatrocentas e cinquenta pessoas morreram, 2.600 ficaram feridas e o centro de Dublin acabou em ruínas.

Apesar do fracasso, o legado do Levante de Páscoa permaneceu forte no imaginário irlandês. Se inicialmente o povo

- 171 Joseph Mary Plunkett (1887-1916): proveniente de uma família muito influente em Dublin, o poeta Plunkett demonstrou interesse na cultura irlandesa ainda jovem e se tornou membro da Gaelic League, onde conheceu Thomas MacDonagh, e da IRB. Sofria de tuberculose e, por estar muito doente à época do Levante, Plunkett permaneceu acamado no GPO durante a semana de Páscoa. Casou-se na prisão com Grace Gifford, e foi executado por traição em 4 de maio de 1916.
- 172 Thomas MacDonagh (1878-1916): poeta e professor, MacDonagh trabalhava na escola de Patrick Pearse, St. Enda, e lecionava na University College Dublin. Também membro da Gaelic League, foi um dos fundadores dos Irish Volunteers. Durante o Levante, MacDonagh foi enviado para ocupar a fábrica de bolachas Jacob's, que não sofreu muitos ataques do exército britânico. Rendeu-se a pedido de Pearse e foi executado juntamente com Thomas Clarke e Pearse.
- 173 John MacBride (1868-1916) foi um comerciante que ainda na juventude se tornou membro da IRB. Lutou a Guerra dos Bôeres entre 1899 e 1902, pelo lado dos bôeres, juntamente com uma brigada de irlandeses de origem americana. Casou-se com a atriz e ativista nacionalista Maud Gonne (1866-1953). No Levante, foi Segundo Comandante dos Irish Volunteers e atuou como auxiliar de MacDonagh. Foi executado por traição em 5 de maio de 1916.
- 174 James Connolly (1868-1916): nascido na Escócia de pais irlandeses, Connolly foi um proeminente líder socialista e republicano irlandês. Colaborou na organização da grande greve dos trabalhadores em Dublin em 1913 e fundou o exército de trabalhadores chamado de Irish Citizen Army. Em seus escritos, Connolly associa a luta socialista ao nacionalismo irlandês. Ele e seu exército lutaram no Levante de Páscoa e Connolly, ferido, foi executado sentado em uma cadeira em 12 de maio de 1916.

irlandês discordou da insurreição e agiu com hostilidade em relação aos rebeldes (STEPHENS, 1916), o sentimento mudou pouco tempo depois. Segundo Tim Pat Coogan (2001), a mudança de opinião popular aconteceu por três razões: as cortes marciais que condenaram os líderes do Levante sem lhes conferir a possibilidade de defesa; a execução arbitrária de civis durante os toques de recolher que sucederam o levante; e a publicação de cartas às famílias e relatos escritos pelos prisioneiros (COOGAN, 2001). Para Johnson (2003), o que também contribuiu para a mudança de opinião foi a intervenção de figuras públicas como o dramaturgo George Bernard Shaw (1856-1950), para quem os presos pelo Levante deveriam ter recebido *status* de prisioneiros de guerra em vez de traidores para que, assim, fossem julgados de forma justa (JOHNSON, 2003, p. 142).

Nas décadas que se sucederam, o Levante foi ressignificado pelos nacionalistas como uma batalha patriótica, sagrada e definitiva. Os líderes da rebelião foram elevados a mártires que doaram seu sangue à causa irlandesa. Ao Levante foram conferidos ares de uma “tragédia grega” ou, como escreve Yeats no poema “Easter 1916”, com a rebelião “uma beleza terrível nasceu”¹⁷⁵ (YEATS, 2016). Narrativas e análises sobre evento frequentemente usam o teatro como referência para o que aconteceu na semana de Páscoa de 1916: “eles [os rebeldes] ofereceram suas vidas para o público como obras de arte. Ao se enxergarem como mártires pela beleza, eles estetizaram seu sacrifício” (KIBERD, 2005, p. 210, tradução minha).¹⁷⁶ Roy Foster ainda cita o comentário de Michael Collins¹⁷⁷, soldado dos Irish Volunteers e líder do IRA durante a Guerra da Independência: “Olhando de dentro

175 “A terrible beauty is born”.

176 “[...] they [rebels] offered their lives to the public as works of art. Seeing themselves as martyrs for beauty, they aestheticized their sacrifice.”

177 Michael Collins (1890-1922) foi um nacionalista e republicano irlandês que se tornou chefe do Irish Republican Army após ser libertado por sua participação no Levante de Páscoa. Collins também atuou como chefe do Governo Provisório do Estado Livre Irlandês até a sua morte, em 1922, vítima de uma emboscada.

[...] [o Levante] teve um ar de tragédia grega¹⁷⁸ (FOSTER, 1988, p. 483, tradução minha). O uso de termos literários para caracterizar o Levante – antes, durante e nas décadas subsequentes – pode ser explicado pela própria origem dos líderes da rebelião: homens de classe média, muitos deles poetas e professores, que “conceberam o papel da violência revolucionária em termos literários¹⁷⁹” (JOHNSON, 2003, p. 142, tradução minha). O pensamento nacionalista recorreu aos mitos irlandeses, à ideia de recorrência histórica, à prática dos rituais litúrgicos da Igreja Católica e ao culto a personalidades para escrever uma das principais narrativas sobre o Levante, aquela que seria dominante por grande parte do século XX. A começar pela escolha da data – a segunda-feira de Páscoa –, os líderes do Levante buscaram uma conexão entre a simbologia da morte e da ressurreição de Jesus e o ato de lutar pela liberdade da Irlanda. Nas palavras de Johnson (2003),

O uso da liturgia cristã para fundamentar o Levante forneceu aos rebeldes uma ligação ideológica com os levantes anteriores, e a narrativa histórica irlandesa pôde ser concebida em termos cíclicos em vez de termos estritamente lineares¹⁸⁰ (JOHNSON, 2003, p. 146, tradução minha).

Além da simbologia cristã, o pensamento nacionalista utilizou-se também da mitologia irlandesa para reforçar a ideia de sofrimento e martírio pela causa da Irlanda. O herói Cuchulain¹⁸¹, personagem principal do ciclo do Ulster na mitologia, é ressignificado como a personificação da luta pela liberdade irlandesa. O herói é personagem recorrente em produções de escritores do

178 “Looking from inside [...] it had the air of a Greek tragedy about it.”

179 “[...] the role of revolutionary violence in literary terms”.

180 “The deployment of the Christian liturgy to underlie the Rising provided the rebels with an ideological link with the previous uprisings, and the Irish historical narrative could be conceived in cyclical rather than in strictly linear terms”.

181 Cuchulain é o defensor do Ulster contra os invasores do sul. Segundo a mitologia, Cuchulain se amarra a uma pedra e morre defendendo sua região. A Rainha Fantasma ou Morrigan se transforma em corvo e pousa sobre o ombro de Cuchulain enquanto ele morre.

Renascimento Gaélico, tais como Yeats, que escreve o poema “The Death of Cuchulain” (1892) e Standish James O’Grady (1846-1928), que transcreveu e traduziu as sagas de Cuchulain para o inglês. Como símbolo escolhido pelo nacionalismo, Cuchulain também é representado em uma estátua, desenhada e esculpida pelo artista Oliver Sheppard, que foi posicionada no GPO para observação pública em 1935. A confecção da estátua, juntamente com a escolha do lugar para exibição, revela o esforço para mitificar os rebeldes e elevá-los à posição de heróis.

Enquanto a Primeira Guerra Mundial gerou uma forte produção literária na Europa e na América, na Irlanda foi o Levante de Páscoa que ofuscou a memória e a literatura da Grande Guerra. Por um lado, o Levante aconteceu próximo ao povo irlandês, no centro de Dublin, enquanto a Guerra se passou na França e na Bélgica, longe da experiência cotidiana. Além disso, a já citada atuação de escritores no Levante fez com que a rebelião tivesse um aspecto literário que, na Irlanda, a Guerra não teve. Dessa forma, as vidas e a morte de soldados irlandeses no *front* receberam menor atenção durante grande parte do século XX.

Algo similar aconteceu com a atuação de mulheres na Guerra e no Levante. Embora diversas mulheres tenham contribuído com o Levante – a Condessa Markievicz,¹⁸² por exemplo, comandou um batalhão dos Irish Volunteers na Semana de Páscoa de 1916, assim

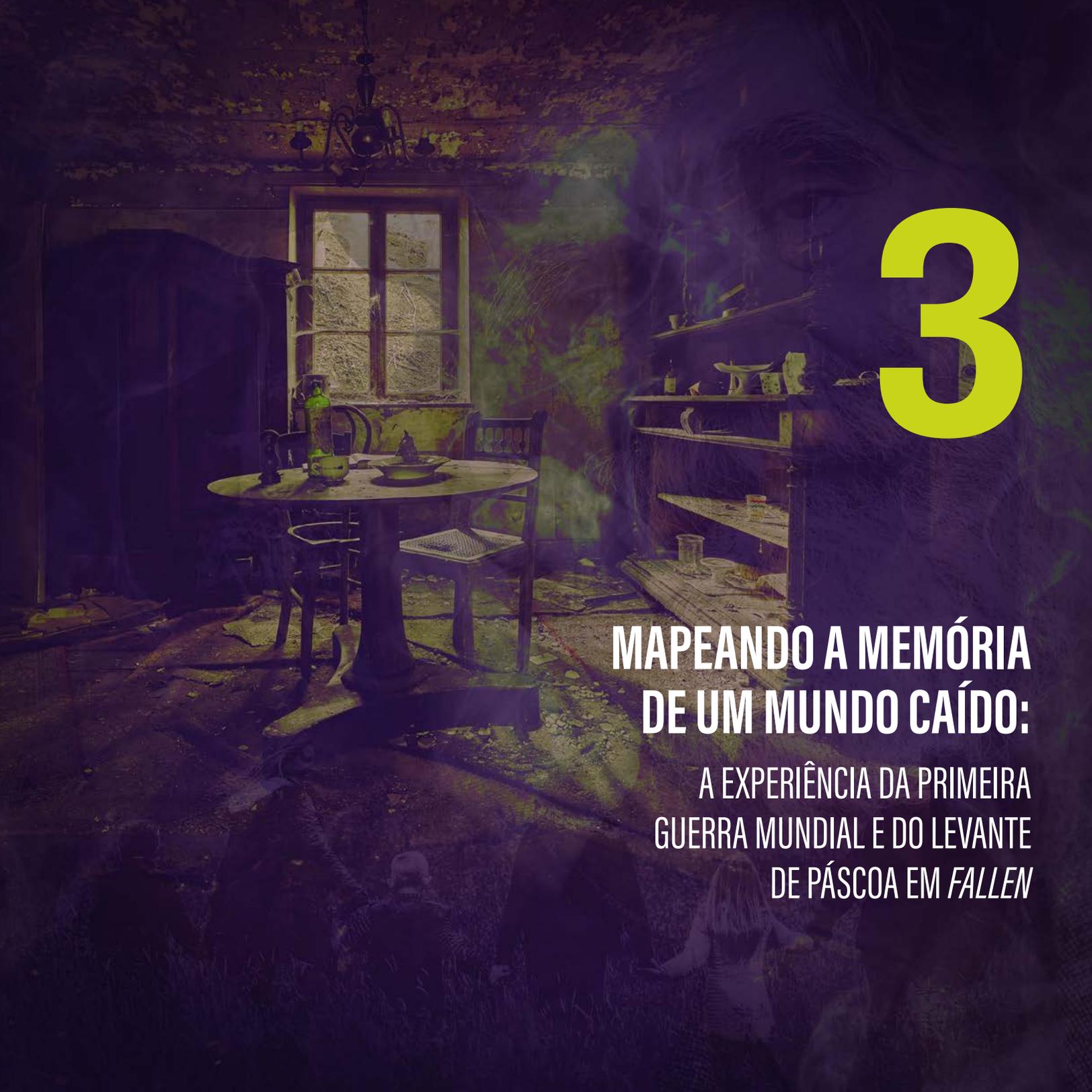
182

Constance Georgine Markievicz (1898-1927) foi uma importante sufragista e nacionalista, a primeira mulher a ser eleita para o parlamento de Westminster. De família anglo-irlandesa, os Gore-Booth, Costance se casou com o conde polonês Casimir Markievicz. Ela liderou um batalhão no parque St. Stephen’s Green durante a Semana da Páscoa, e foi condenada à morte por sua participação na rebelião. Contudo, por ser mulher, Constance Markievicz teve sua pena comutada para prisão perpétua. Com a anistia oferecida pela coroa britânica para os participantes do Levante, Markievicz foi libertada em 1917.

como outras mulheres da liga *Cumann na mBan*¹⁸³. Sua participação é por vezes desvalorizada ou até mesmo ignorada nas narrativas históricas oficiais. Isso acontece porque frequentemente os eventos históricos são avaliados “em termos masculinos” (WARD, 1995, p. 17). Assim como o nacionalismo se utilizou de ideais masculinos, como o herói Cuchulain, a figura de Cristo e o soldado que morre pela pátria, também reduziu a importância da participação de mulheres como agentes da história no Levante de Páscoa. A experiência vivida por soldados e cidadãos comuns durante esses dois importantes eventos históricos é o tema desta segunda parte. O terceiro capítulo deste livro analisa o romance *Fallen*, de Lia Mills, que entrelaça as experiências da Primeira Guerra e do Levante de Páscoa. A protagonista, Katie, se vê em meio às ações dos Irish Volunteers em Dublin e também está envolvida na Primeira Guerra devido ao irmão gêmeo Liam, que, apesar de nacionalista, aceita lutar pelo exército britânico. O quarto capítulo, finalmente, apresenta uma leitura de *The Rising of Bella Casey*, de Mary Morrissy, cuja protagonista Isabella Casey, irmã do dramaturgo irlandês Sean O’Casey, vive seu “levante” particular durante a Semana de Páscoa de 1916.

183

Cumann na mBan (Liga das Mulheres, em gaélico) foi fundada em 1914 para trabalhar em conjunto com os Irish Volunteers. Muitas mulheres da liga atuaram como enfermeiras, mensageiras e cozinheiras durante o Levante de Páscoa, mas foram proibidas de pegar em armas (com exceção de Costance Markievicz).



3

**MAPEANDO A MEMÓRIA
DE UM MUNDO CAÍDO:**

A EXPERIÊNCIA DA PRIMEIRA
GUERRA MUNDIAL E DO LEVANTE
DE PÁSCOA EM *FALLEN*

*Então aqui, enquanto
as armas dos homens
amaldiçoam sobre suas cabeças,
E homens cansados suspiram tendo
lama como seu sofá e chão,
Saiba que nós tolos, agora
com os mortos tolos,
Morremos não por bandeira, não por
rei, não por imperador,
Mas por um sonho, nascido em
um estábulo de pastor,
E pela secreta Escritura dos pobres.¹⁸⁴*

*(Thomas Kettle, "To My Daughter Betty,
the Gift of God", tradução minha)*

Thomas Kettle (1880-1916) foi professor de economia na University College Dublin e membro do parlamento britânico pelo Partido Parlamentar Irlandês. Nacionalista, Kettle defendia o *Home Rule* e se alistou no exército britânico com a intenção de lutar não pelo império, mas pelo direito das pequenas nações como a Irlanda. No *front* francês, Kettle vive o horror da guerra e, em suas cartas à família, escreve sobre seu dever como soldado que, apesar do que vê, precisa cumprir seu papel para com a pátria. Em sua última carta à família, Kettle escreve o poema citado na epígrafe deste capítulo, "To My Daughter Betty, the Gift of God". O autor comunica à filha que, se ela um dia questionar a razão de seu pai ter ido para a guerra, deve saber que ele e outros irlandeses lutaram por lealdade ao "sonho" da independência e pelo direito das nações menores e mais pobres de se tornarem soberanas. Como muitos outros voluntários nacionalistas que se juntaram ao exército imperial, Kettle é um exemplo da complexidade do cenário político e cultural na Irlanda

184

"So here, while the man guns curse overhead, / And tired men sigh with mud for couch and floor,
Know that we fools, now with the foolish dead, / Died not for flag, nor King, nor Emperor, / But for a
dream, born in a herdsman's shed, / And for the secret Scripture of the poor."

durante a Primeira Guerra e de como a memória da guerra é um cenário de contestação em seu país.¹⁸⁵

Fallen é uma obra sobre essas histórias contestadas. O romance se passa entre os anos de 1914 e 1916 e é narrado em primeira pessoa por Katie Crilly, uma jovem dublinense cujo irmão gêmeo Liam se alista no exército britânico para lutar na Primeira Guerra Mundial em 1914. Um ano depois, a família recebe a notícia da morte de Liam no *front* e, em 1916, se encontra muito próxima ao General Post Office epicentro das batalhas do Levante de Páscoa. Em meio ao caos de Dublin, Katie vive também seu próprio momento de transformação pessoal e reflete sobre as possibilidades que o Levante oferece para si e para a cidade. O romance enfatiza o imperativo de preservar as memórias, seja através de monumentos ou da escrita, e se concentra nas experiências da Guerra e do Levante vividas pelos cidadãos e pela cidade.

"*Fallen*", em inglês, era a palavra usada na época da Primeira Guerra para se referir aos soldados que morriam em batalha. Dizia-se que um soldado morto havia "caído", e a geração de soldados que morreu na guerra ficou conhecida como "*The Fallen*" ou ainda "*The Lost Generation*", a "Geração Perdida". Se já antes do Levante de Páscoa a questão da participação de irlandeses na Primeira Guerra era um debate conturbado, depois da Semana da Páscoa de 1916 a memória dos soldados se tornou um terreno contestado – ou mesmo silenciado. Em um artigo no *Irish Times*, Mills escreve que, durante a pesquisa histórica que realizou para compor o romance, percebeu que os soldados irlandeses foram traídos – seja pelo governo britânico, pelo exército ou pelo Estado Livre Irlandês – e sua memória se tornou um tabu:

185 Um monumento à memória de Thomas Kettle foi erigido após dois adiamentos no parque St. Stephen's Green, em Dublin, em 1937, após anos de luta por parte da família. O monumento sofreu objeções no Estado Livre Irlandês devido ao fato de Kettle ter se alistado no exército britânico, o que era considerado por muitos nacionalistas como traição.

Lendo sobre irlandeses que lutaram na Primeira Guerra Mundial – aqueles que foram porque o alistamento era a única forma de alimentar suas famílias famintas; e aqueles que sinceramente acreditavam que a luta ajudaria a trazer a independência irlandesa – fiquei brava por eles. Os soldados foram traídos por todo mundo depois do Levante. O exército no qual eles lutaram, o governo britânico, nosso futuro governo. Depois de alguns anos, eles se tornaram mais uma verdade desconfortável que não poderia ser mencionada¹⁸⁶ (MILLS, 2014b, tradução minha).

Como título do livro de Lia Mills, a palavra “*fallen*” carrega, além da nuance dos irlandeses que morreram durante a Guerra, a experiência das famílias dos dublinenses “caídos” na guerra. Além disso, o romance trata dos caídos *devido* ao Levante, das vítimas – muitas delas pessoas comuns, testemunhas, moradores do centro de Dublin ou curiosos – que morreram durante os cinco dias de batalha. Em um *podcast* da televisão canadense CBC, Mills relata em entrevista à jornalista Nessa O’Mahony que, durante a vida escolar, nunca aprendera sobre as vítimas do Levante, sobre as pessoas que perderam tudo durante os bombardeios ou incêndios ou aqueles que foram mortos por estarem nas ruas:

Essa foi uma das coisas que eu achei realmente interessantes, na verdade, quando comecei a olhar mais profundamente a história que eu aprendi ao crescer, porque havia observadores, havia curiosos, pessoas que não saíam do caminho, pessoas que apoiavam um lado ou outro, mas havia também pessoas comuns que saíram e arriscaram suas vidas para salvar outras pessoas que foram feridas, os bombeiros foram absolutamente heroicos, os médicos

186

“Reading about Irishmen who fought in the first World War – those who went because soldiering was the only way they could feed their starving families; and those who sincerely believed that fighting would help to bring about Irish independence – I was angry on their behalf. They were betrayed by absolutely everyone, after the Rising. The army they fought in, the British government, our own eventual government. After a few years they became one more uncomfortable truth that couldn’t be talked about”.

e os enfermeiros. Eu nunca ouvi uma palavra sobre isso ao crescer¹⁸⁷ (O'MAHONY, 2016, tradução minha).

Há ainda uma terceira nuance no título: ao se libertar sexualmente, Katie Crilly se torna uma “mulher caída” (*fallen woman*) de acordo com os padrões da época. Segundo Mills, a autora sempre teve certeza sobre a escolha de uma protagonista mulher para um romance que se passa durante a guerra, uma vez que todas as protagonistas de suas obras são mulheres. Com a escolha de Katie, então, Mills afirma que não quer passar simplesmente uma mensagem feminista; ao contrário, a protagonista é uma opção natural para a obra de ficção sobre o período de revolução política, social e cultural que é o início do século XX (O'MAHONY, 2016).¹⁸⁸ Para a autora, mulheres são personagens ideais para protagonizar histórias sobre períodos de grande transformação.

Proponho ainda uma quarta possível leitura: “*fallen*” pode se referir também à cidade de Dublin, que por cinco dias foi a capital da república irlandesa e, ao fim da semana de Páscoa, caiu perante o poderio militar britânico. Dessa forma, mostro neste capítulo a pluralidade de leituras possíveis do romance e enfatizo a leitura de *Fallen* como uma *performance da memória* das vítimas da Primeira Guerra e do Levante, assim como a própria cidade de Dublin, cuja história após o Levante de Páscoa mudou radicalmente. Em entrevista à escritora Nuala Ní Chonchúir, Lia Mills confirma seu interesse pelos pontos de vida de pessoas comuns que se viram presas em um drama inesperado:

187 “That was one of the things I found really exciting, actually, when I began to look beyond the surface of the story I learned growing up, because there were the people who stood by, there were the gawkers, the people who wouldn't get out of the way, the people who were cheering one side or the other, but there were also ordinary people who went out and risked their lives to help other people to safety once they had been hurt; the firemen were absolutely heroic, the doctors and the nurses. [...] I never heard a word about that when I was growing up”.

188 Mills lembra em entrevistas que o início do século XX foi um período de lutas e conquistas para as mulheres irlandesas: a campanha pelo direito à educação em nível superior obteve sucesso e, depois disso, o movimento sufragista era muito ativo na Irlanda. Como já mencionado neste trabalho, mulheres também participaram ativamente do Levante de Páscoa.

Eu costumava pensar que minha família não teve nada a ver com o Levante porque meus pais eram daquela geração: "Não importa o que diga, não diga nada". Então percebi que meus avós viviam e trabalhavam logo no limite da luta: a família de minha mãe na rua Parnell, com o exército britânico acampado do lado de fora da porta; a família de meu pai em Merrion Row, com o exército britânico acampado do lado de fora da porta DELES. Eu comecei a me questionar como deve ter sido, quando o inferno acontece nas ruas da sua cidade e você não sabe o que está acontecendo e onde isso vai terminar. O romance se passa no passado, mas essa é uma questão contemporânea e relevante¹⁸⁹ (NÍ CHONCHÚIR, 2014, tradução minha).

Neste trecho da entrevista, a autora levanta um importante ponto para esta análise: a relevância do tema para os dias atuais. Leio os romances neste livro como *performances de memória* na atualidade e, no caso de *Fallen*, veremos como a contemporaneidade pensa as vidas comuns envolvidas no Levante e na Primeira Guerra Mundial, como a memória desses eventos é exercitada na contemporaneidade e como a arte irlandesa relaciona a memória do passado com os acontecimentos do presente – tanto na Irlanda quanto em outras partes do mundo.

A memória de lugares é de suma importância ao romance. A narradora-protagonista menciona lugares por onde caminha, sua pesquisa sobre monumentos na cidade e como alguns desses lugares foram afetados pelo Levante de Páscoa. Katie parece realizar um *mapeamento* da cidade e das memórias atreladas a esses lugares. Dessa forma, mostro neste capítulo como o romance realiza

189

"I used to think my family had nothing to do with the Rising because my parents were of that 'Whatever you say, say nothing' generation. Then I realized that both sets of grandparents were living and working right on the edge of the fighting: my mother's family on Parnell Street, with the British Army camped outside their door; my father's family on Merrion Row, with the British Army camped outside THEIR door. I began to ask myself what that must have been like, when all hell breaks loose on the streets of your city and you don't know what's going on or where it will end. The novel is set in the past but it's a relevant, contemporary question".

um *mapeamento de memórias*: a memória dos soldados irlandeses que morreram na Primeira Guerra Mundial e foram deliberadamente apagados da história nacionalista, a memória da cidade, epicentro do Levante de Páscoa, e a memória das pessoas comuns que se viram envolvidas pelo conflito em 1916.

3.1 “HÁ COISAS QUE NUNCA PODEM SER DESFEITAS”: A MEMÓRIA DOS SOLDADOS CAÍDOS

Em *Fallen*, Katie aceita trabalhar como assistente de pesquisa para Doroty Colclough, “Dote”, que escreve um livro sobre os monumentos de Dublin. Dote justifica sua pesquisa dizendo que os monumentos são ajudantes de memória, e questiona: “E se perdermos nossa memória, como saberemos quem somos?”¹⁹⁰ (MILLS, 2014a, p. 35, tradução minha). Nesta obra de Mills, contar a história das pessoas significa manter vivas as memórias dessas pessoas; é também construir sua identidade irlandesa. Katie deseja manter a memória de seu irmão Liam, um dos soldados irlandeses “caídos” na guerra, ao contar sua história e não deixar que a memória do papel dele na memória coletiva de seu país seja esquecida. Para Katie, a participação irlandesa na Primeira Guerra Mundial é um componente importante da identidade nacional.

Liam se alista no exército britânico logo no início da Primeira Guerra. Apesar de, assim como sua irmã, simpatizar com o nacionalismo, Liam segue os apelos de Thomas Kettle e John Redmond para demonstrar lealdade ao império como uma forma de abrir o caminho para a independência parlamentar: “Liam e eu

190

“And if we lose our memory, how do we know who we are?”

defendíamos uma Irlanda livre, mas assim como Parnell nós não acreditávamos que derramar sangue valia a pena. Liam preferia uma rota gradual, planejada, parlamentar – e veja, isso o levou à guerra mesmo assim”¹⁹¹ (MILLS, 2014a, p. 46, tradução minha). Independentemente das ideologias políticas da época, o destino de Liam e de outros soldados é o mesmo: a morte em batalha:

Eu passei a abominar a palavra (*caiu*); os jornais estavam cheios dela. Ela mascarava a verdade crua, que homens eram despedaçados todos os dias, **por nenhuma boa razão que eu conseguisse ver.** [...] O obituário continuava monotonamente, repetitivo e anestesiado: **“Morto em ação** [...] de ferimentos sofridos em ação [...] de envenenamento por gás em ação [...]” Nomeavam-se regimentos e lugares estrangeiros, palavras que não havíamos ouvido antes do ano anterior, tão familiares para nós agora como os nomes das ruas de nossa própria cidade. **Seu padrão fúnebre e assassino treinando-nos para um estado de submissão entorpecida, juntamente com aquela palavra dissimulada, *caiu*.** Minha mãe costumava dizer que Liam era um dos “Caídos”, como se fosse uma honra. Ela falava sobre sacrifício. Ninguém tinha coragem, ou atrevimento, para contestá-la¹⁹² (MILLS, 2014a, p. 54, grifos meus, itálico da autora, tradução minha).

Katie utiliza palavras fortes para descrever o sentimento provocado pela leitura das listas de mortos em combate publicadas nos jornais. Para ela, a palavra “caído(s)” se tornou abominável porque

191 “Liam and I were for a free Ireland, but like Parnell we didn’t believe it was worth shedding blood for. Liam preferred a gradual, planned, parliamentary route – and look, it took him to the war all the same”.

192 “I’d come to loathe the word [fell]; the newspapers were full of it. It masked the raw truth, that men were shot to pieces every day, for no good reason that I could see. [...] The Roll droned on, repetitive and numbing: “Killed in action [...] from wounds received in action [...] from gas poisoning in action [...]”. It named regiments and foreign places, words we’d never heard before last year, as familiar to us now as the street names of our own city. Its mournful, murderous pattern drilling us all into a state of numbed submission, along with that sly word, *fell*. Mother said that Liam was one of ‘The Fallen’, as though it was an honour. She talked about sacrifice. No one had the heart, or the nerve, to challenge her”.

a guerra não faz sentido para ela; os soldados irlandeses morrem “em ação” por nenhuma razão e os números crescentes de baixas em batalha deixam a cidade em um estado entorpecido devido a um padrão constante de luto. Para a narradora-protagonista, a honra que sua mãe sente pelo sacrifício em batalha do filho é um dos efeitos da “submissão entorpecida” que a guerra impõe aos dublinenses – mas o sentimento de honra não é compartilhado por Katie.

A memória dos soldados caídos, porém, se torna um terreno espinhoso logo após a morte de Liam. Katie percebe que o sacrifício de muitos irlandeses na Guerra é ignorado ou diminuído por alguns cidadãos de Dublin. Devido ao conturbado cenário político e social na Irlanda antes e depois do Levante de Páscoa, a memória dos soldados irlandeses na Primeira Guerra não se tornou parte da narrativa do Estado Livre Irlandês e, subsequentemente, da República da Irlanda durante grande parte do século XX. Embora celebrações modestas do Dia do Armistício (11 de novembro) fossem permitidas, pouco ou nada costumava ser ensinado nas escolas sobre a Primeira Guerra Mundial, e governos após governos pouco ou nada falavam sobre o impacto da guerra na identidade irlandesa. Como explica Jason R. Myers (2013), questões sociais e políticas tiveram grande impacto na forma pela qual a Primeira Guerra era lembrada na Irlanda:

Certamente não existe uma razão única para a gradual redução do interesse no Dia da Lembrança [*Remembrance Day*] no Estado Livre. Uma geração de guerra cada vez menor com o passar dos anos foi, sem dúvida, uma causa. Com a existência de uma administração republicana no poder, era evidente uma mudança na aceitação social da participação no Dia da Lembrança, e um estigma em relação à participação cresceu. Em um país que enfrentava altos níveis de desemprego e moradias precárias mesmo antes da guerra, estar do lado errado poderia significar a diferença entre encontrar trabalho ou um lugar para morar quando um empregador ou senhorio tinha visões republicanas. Claramente, isso era algo pelo qual as classes mais baixas não podiam pagar, especialmente enquanto a visão republicana da identidade nacional

irlandesa crescia. Obviamente o governo não sancionava esse tipo de discriminação, mas ainda assim isso estava presente¹⁹³ (MYERS, 2013, tradução minha).

Nas palavras de Myers, a administração do Estado Livre buscou sufocar a lembrança da participação irlandesa na guerra através da ausência de apoio oficial ou até mesmo na redução dos tamanhos dos desfiles e datas de comemoração (MYERS, 2013). Isso mostra o papel oficial no silenciamento ou, melhor, no *esquecimento* de experiências históricas. Podemos falar que o sentimento de “submissão entorpecida” se instala no Estado Livre Irlandês e afeta a memória dos mortos na Primeira Guerra Mundial, conduzindo ao esquecimento. Analisar o esquecimento é importante para entender o porquê de manifestações artísticas contemporâneas enfatizarem a necessidade de lembrar e de recuperar as memórias perdidas por imposição da historiografia oficial. Aleida Assmann escreve que a memória é composta por uma relação íntima entre lembrar e esquecer (2008, p. 200). Consequentemente, não se pode falar em memória sem falar de esquecimento. Katie percebe o movimento em direção ao esquecimento das experiências da guerra e do Levante e se pergunta como a vida pode continuar normalmente: “Como alguém não enrubesce quando usa suas mãos para preparar comida, escrever cartas, abrir portas? Como escondem sua selvagem natureza privada, seus egos noturnos inventivos?”¹⁹⁴ [...] (MILLS, 2014a, p. 273, tradução minha). *Fallen* questiona como o esquecimento ocorre, apesar de as experiências deixarem tantas marcas profundas.

193 “Surely no single reason exists for the gradual reduction of interest in Remembrance Day in the Free State. A shrinking war generation in the years passed was no doubt one cause. With the existence of a republican administration in power, a change in the social acceptance of participating in Remembrance Day was evident, and a stigma around participation grew. In a country that faced high levels of unemployment and substandard housing even before the war, being on the wrong side could prove the difference between finding work or a place to live when an employer or landlord held republican views. Clearly, this was something the lower classes could not afford, especially as the republican narrative of Irish national identity moved into its ascent. [...] Of course, the government would not sanction this type of discrimination, but it was still present”.

194 “How does no one blush when they use their hands to prepare food, write letters, open doors? How do they hide their wild undernature, their inventive nocturnal selves? [...]”.



Ricoeur explora o esquecimento em *A memória, a história e o esquecimento* (2007). O filósofo analisa os abusos da memória exercitada, listando-os: abuso patológico-terapêutico (a memória impedida); o abuso prático (a memória manipulada); e o abuso ético-político (a memória convocada). A influência do poder político na memória se enquadra no segundo tipo – o abuso prático ou a instrumentalização da memória pelos detentores do poder. Essa manipulação se encontra entre a memória e a identidade, ou seja, é o instrumento de busca e de reivindicação da identidade (RICOEUR, 2007, p. 93). Segundo Ricoeur, o resultado da memória instrumentalizada é o excesso de memória (abuso) e/ou insuficiência de memória (*abuso de esquecimento*). A apresentação republicana e nacionalista do Estado Livre Irlandês e sua recusa deliberada a apoiar comemorações da Primeira Guerra pode ser entendida, nos termos de Ricoeur, como uma insuficiência da memória, um abuso de esquecimento. O filósofo complementa que a insuficiência de memória fragiliza a identidade, dificultando o entendimento do sujeito, deixando a memória “à deriva” e causando um confronto com o “outro” e com modos de vida diferentes. Além disso, o abuso de esquecimento está ligado à violência fundadora, que pressupõe glória para um grupo e vergonha para o outro (RICOEUR, 2007, p. 95).

Ao apresentar-se como um estado nacionalista, o Estado Livre Irlandês utilizou-se da ideologia para legitimar ordem e poder: “ordem, no sentido da reação orgânica entre todo e a parte; poder, no sentido da relação hierárquica entre governantes e governados” (RICOEUR, 2007, p.96). Assim, a identidade do novo Estado irlandês foi construída através de uma narrativa coercitiva sem necessariamente utilizar a coerção física; uma memória seletiva foi imposta e ensinada como componente da identidade. Como contraponto, a celebração do Levante de Páscoa como evento fundador do Estado Livre é a narrativa que pretende causar o esquecimento da Primeira Guerra. Nas palavras de Ricoeur,

[...] o fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário. História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada. À memorização forçada somam-se as comemorações convencionadas. Um pacto temível se estabelece assim entre rememoração, memorização e comemoração. (RICOEUR, 2007, p. 98).

A rememoração, segundo Ricoeur, é a elaboração individual da lembrança, a memória privada. A memorização, por sua vez, é a técnica que colabora para a retenção da memória, a memória-hábito. Já a comemoração é a elaboração coletiva, a memória pública. Para Ricoeur, o “pacto temível” entre os tipos de memória fecha a narrativa e a identidade, impondo a memória selecionada do que se deve lembrar. Essa é a memória “autorizada” e ensinada nas escolas, objeto das comemorações nacionais. Esse fechamento identitário conduz aos *abusos de memória* segundo Tzvetan Todorov (1995), verificados na ânsia pela comemoração da memória autorizada. Ao analisarmos o uso da memória imposta pelo Estado Livre Irlandês, percebemos o fechamento identitário que reduz a identidade irlandesa à tradição nacionalista gaélica, apagando identidades divergentes e silenciando outras memórias. Os abusos de memória nas comemorações oficiais do Levante de Páscoa buscaram a união da rememoração e da comemoração apenas do que o Estado gostaria que fosse lembrado.

A memória autorizada influencia igualmente a seleção das figuras públicas cujas memórias são preservadas em monumentos, museus, arquivos e outros espaços ou instrumentos de recordação. A seleção daqueles que serão lembrados em monumentos é um assunto importante em *Fallen*, uma vez que, ao estudar os monumentos da cidade de Dublin, Katie não encontra muitos exemplos de esculturas e placas comemorativas dedicadas a pessoas comuns. O monumento favorito de Katie é o memorial ao policial Sheehan, que havia realizado grandes feitos, como salvar uma família de um prédio prestes a ruir e que morreu tentando salvar outra pessoa. Apesar de ser um monumento simples e que passa despercebido por muitas

peças que passam pelo local, o memorial Sheehan é o favorito de Katie por ser “o único que eu conheço dedicado a uma pessoa comum”¹⁹⁵ (MILLS, 2014a, p. 116, tradução minha). Ao que o Capitão Hubie Wilson responde: “Boa razão. Nunca houve um monumento para um soldado comum”¹⁹⁶ (MILLS, 2014, p. 116, tradução minha). De fato, enquanto monumentos para soldados comuns mortos se multiplicaram pela Europa e pela América, na Irlanda tais edificações financiadas pelo Estado eram raras até boa parte do século XX. Com a exceção do Fusiliers’ Arch¹⁹⁷ – chamado por nacionalistas de “Traitor’s Gate” ou “Portão dos traidores” (MILLS, 2014a, p. 116) -, na época do Levante não havia monumentos para soldados comuns. Conforme mostramos na introdução à Parte II deste trabalho, depois da guerra o único monumento oficial em memória da Grande Guerra demorou décadas para ser construído e oficialmente inaugurado (JOHNSON, 2003).

A oposição política à construção de um monumento no centro de Dublin se baseava no mito de fundação do nacionalismo republicano do século XX: o Senador Kevin O’Higgins, por exemplo, argumentou em discurso que:

[um memorial na Marrion Square poderia] dar uma guinada errada [...] para as origens do Estado. Seria uma falsidade. Tem-se uma praça aqui, em frente à sede do governo do país [...] que qualquer visitante inteligente, não particularmente versado na história do país, teria o direito de concluir que as origens deste Estado estavam ligadas àquele parque, e o memorial naquele parque estaria ligado às vidas perdidas na Grande Guerra [...]. Não é o caso. O Estado tem outras origens, e porque tem outras origens eu não gostaria que se sugerisse, em pedra

195 “It’s the only one I know of, to an ordinary soldier.”

196 “Good reason. There’s never been a monument to an ordinary soldier.”

197 Monumento erigido em 1907 para os soldados irlandeses que serviram na Segunda Guerra Boer (1899-1902) localizado na entrada do parque St. Stephen’s Green, em Dublin.

ou outro modo, que tem essa origem¹⁹⁸ (DÁIL ÉIREANN apud JOHNSON, 2003, p. 89, tradução minha).

A referência ao mito fundador do Estado Livre Irlandês por O'Higgins sugere a manipulação da memória ou o abuso de esquecimento ao qual Ricoeur se refere em sua análise dos abusos de memória. Ao dizer que o Estado Irlandês teve suas origens no Levante de Páscoa e que um monumento à memória da guerra seria uma falsidade, O'Higgins estabelece o ponto de vista que define a identidade nacional como nacionalista e republicana, apagando da história um papel importante desempenhado por compatriotas que lutaram na guerra. Esse "fechamento identitário", conforme o conceito de Ricoeur, se torna a história encerrada e ensinada, transformando os soldados irlandeses em "outros", traidores do ideal nacional e que, portanto, não deveriam ter a memória preservada.

O pensamento de O'Higgins é compartilhado com outros nacionalistas. No romance, mesmo quando Katie mostra que muitas pessoas em Dublin perderam alguém na guerra, ela ainda percebe desdém ou ataques aos soldados por parte de nacionalistas. Quando abordada por mulheres que entregavam panfletos nacionalistas, a protagonista se irrita e contesta o direito de a militância nacionalista estar contra os soldados irlandeses no *front* do continente e tenta inculcar suas convicções sobre dever e patriotismo em outras pessoas:

Se ódio pudesse matar, aquelas duas estariam estendidas no concreto. **"Você não conseguiria jogar uma pedra por aqui sem acertar alguém em luto por um soldado. O que te dá esse direito?"** Consciente de mim mesma, minhas palavras soavam falsas nos meus ouvidos, mesmo

198

"[A memorial on Merrion Square would] give a wrong twist [...] to the origins of the state. It would be a falsehood. You have a square here, confronting the seat of the Government of the country [...] that any intelligent visitor, not particularly versed in the history of the country, would be entitled to conclude that the origins of this State were connected with that park and the memorial in that park, were connected with the lives that were lost in the Great War [...] That is not the case. The State has other origins, and because it has other origins, I do not wish to see it suggested, in stone or otherwise, that it has that origin". (DÁIL ÉIREANN, 1927. Col. 399).

que algumas senhoras tenham concordado, zombando delas. Eu abri caminho entre Muriel e sua amiga feia, enojada por **peessoas falarem a outras o que pensar, no que acreditar, qual lado escolher**. Como uma pessoa deveria se decidir com tudo isso atrapalhando? Elas estavam tão convencidas, era isso, como se entendessem o mundo e seu lugar nele. Eu não entendia coisa alguma¹⁹⁹ (MILLS, 2014a, p. 73, grifos e tradução meus).

Segundo a protagonista, o impacto da guerra é tão grande que não é possível “jogar uma pedra sem acertar alguém enlutado por um soldado”. Contudo, a população de Dublin está dividida em suas alianças ideológicas: há, como no trecho acima, nacionalistas que rejeitam a participação irlandesa na guerra. Além destes, há também personagens unionistas que apoiam os soldados irlandeses no exército britânico e rejeitam os ideais do Levante de Páscoa – é o caso da mãe de Katie, Mildred. Para ela, o Levante é “[uma facada] nas costas de nossos próprios soldados”²⁰⁰ (MILLS, 2014a, p. 131, tradução minha). Há também soldados do exército britânico que consideram o Levante como uma traição, como o soldado que interrompe Katie em seu caminho até o hospital e compara os acontecimentos no GPO como uma “facada nas costas” (idem, p. 259). Há no romance, portanto, a refiguração no conceito de Ricoeur dos conflitos ideológicos da época que determinaram, em seu processo, a forma como os soldados irlandeses e os participantes do Levante seriam lembrados posteriormente: se para unionistas os Irish Volunteers traíram a pátria, para os nacionalistas os soldados irlandeses no exército britânico eram “a representação da degeneração [por]

199 “If hatred could kill, the pair of them would’ve been flat out on a slab. “You couldn’t throw a stone around here without hitting someone mourning a soldier. What gives you the right?” Self-conscious now, my words rang false in my ears, even as a couple of old ladies jeered their agreement. I pushed past Muriel and her ugly friend, sick to death of people telling other people what to think, what to believe, which side to take. How was a person supposed to make up her own mind with all that getting in the way? They were so convinced, that was it, as though they understood the world and their place in it. I didn’t understand a thing”.

200 “[And stab] our own soldiers in the back [...]”.

negociar sua autoridade moral pelo xelim do rei²⁰¹ (JOHNSON, 2003, p. 34, tradução minha). Já durante a guerra, e principalmente durante o Estado Livre, buscou-se impor aos cidadãos “o que pensar, no que acreditar, qual lado escolher”²⁰² (MILLS, 2014a, p. 74, tradução minha).

Em meio a esses conflitos, a narradora-protagonista enfatiza o aspecto coletivo do luto entre os cidadãos de Dublin. Muitas famílias compartilhavam a dor da perda de entes queridos na guerra:

A tristeza fez de todos nós tolos. Houve choque, mas dificilmente poderia haver surpresa. [...] Houve baixas chocantes apenas nos regimentos de Dublin. Milhares de mortos. Ouvimos dizer que, em Dardanellas, muitos dos Dublins foram colocados em barcos em águas profundas demais para eles. Afundados pelo peso de suas mochilas, eles se afogaram, enquanto balas e morteiros atingiram seus camaradas e o mar. O gás liberado em Ypres, na época em que Liam morreu, ainda estava reivindicando vidas dois meses depois. **Uma em cada duas pessoas na rua Sackville usava uma braçadeira preta ou uma pulseira**²⁰³ (MILLS, 2014a, p. 53, grifos e tradução meus).

Neste trecho se verifica o luto coletivo vivido pela população dublinense durante a guerra, percebido também pelas manifestações de luto, como as faixas e pulseiras pretas nos braços das pessoas que caminham pela rua Sackville. Devido à impossibilidade de recuperar os corpos dos mortos na guerra, a população busca ações alternativas para viver o luto e comemorar a memória dos que se

201 “The Irish recruit, therefore, was a representation of degeneracy, trading his moral authority for the king’s shilling”.

202 “[...] what to think, what to believe in, which side to choose”.

203 “Grief made fools of us all. There was shock in it, but there could hardly be surprise. [...] There had been shocking casualties in the Dublin regiments alone. Thousands dead. We’d heard that, in the Dardanellas, many of the Dublins were put off their boats into water that was too deep for them. Pulled under by the weight of their packs, they drowned, while bullets and mortar-fire tore into their comrades and churned the sea red. The gas unleashed at Ypres, around the time that Liam died, was still claiming lives two months later. Every second person on Sackville Street wore a black armband, or a cuff”.

foram. É assim também para Katie; Liam foi enterrado no campo de batalha, e tudo o que resta dele são as roupas, cartas e outros objetos do rapaz enviados à família. Katie procura por formas de manter viva a memória de Liam, e encontra a escrita. Escrever sobre Liam é, então, como erigir um monumento ao irmão e a outros soldados mortos por meio da linguagem escrita e do trauma da perda.

A Primeira Guerra Mundial provocou o que Jay Winter (2006) chama de “busca por uma linguagem de perda adequada” para expressar o luto. No romance, Katie revela os efeitos do luto em si mesma e nas pessoas à sua volta:

Desde sua morte, eu corri muitas vezes, em minha imaginação, para salvá-lo. Para salvar a nós dois.

Da cama dele, neste mesmo quarto, eu acordei em uma escuridão tão terrivelmente fraturada por barulho que saltei do emaranhado de lençóis, **seu nome ecoando em meus ouvidos**. Voltei a mim mesma, tremendo, com os pés descalços no chão de madeira. **Muitas vezes eu me virei durante a noite para ver a silhueta dele gravada contra a parede**, e me joguei para empurrá-lo para a segurança. **Às vezes, em um sonho acordado, eu mesma levei a bala fatal**, ou tropecei no campo de batalha, seu braço pesado no meu pescoço, sua respiração rouca em meu ouvido, implorando por água. [...] **Eu deveria parar de esconder a verdade com fantasia e encarar isso**. Por todas as vezes que, em minha mente e em meus sonhos, eu corri sob fogo para **arreatá-lo de volta para a segurança a qualquer momento, por todos os resgates de fantasia que eu havia decretado**, eu nunca mudaria a verdade²⁰⁴ (MILLS, 2014a, p. 57, grifos e tradução meus).

204

“Since he died, I’d run out many times, in my imagination, to save him. To save the both of us. From his bed, in this very room, I’d woken to a dark so terribly fractured by noise that I sprang from the tangle of sheets, his name ringing in my ears. I’d come back to myself, shivering, my bare feet cold on the wooden floor. Many’s the time I turned over in the night to see his silhouette etched against the window, and dived to push him to safety. Sometimes, in a waking dream, I caught the fatal bullet myself, or stumbled from the battlefield, his arm heavy on my neck, his breath hoarse at my ear, begging for water. [...] I should stop cloacking truth with fantasy and face it. For all times that, in my mind and in my dreams, I’d run out under fire to snatch him back to safety in the nick of time, for all the fantasy rescues that I’d enacted, I’d never change the truth.”

A escolha de palavras neste trecho expõe marcas de trauma em Katie. O luto pelo irmão a faz reviver constantemente sua e a pensar em formas de salvá-lo, assim como de salvar a si mesma do sofrimento. O trauma é percebido nos sonhos acordados em que Katie se vê alvejada pela bala fatal no lugar do irmão, nas sensações de ouvir constantemente o nome de Liam, nas vezes em que pensa ter visto o vulto do irmão no quarto. O trauma a mantém fantasiando realidades alternativas, encobrendo a verdade e a impedindo de encarar o fato da morte. Por mais vezes que revisse o momento fatal, Katie nunca poderia salvá-lo no momento exato.

As marcas de trauma presentes nos trechos destacados são importantes exemplos do exercício da memória privada marcada profundamente pelo sofrimento. Como já explanado no segundo capítulo da primeira parte deste trabalho, o trauma estudado por Freud caracteriza-se pela repetição obsessiva do momento da afecção. O trauma pode se manifestar em visões, sonhos e comportamentos obsessivos; como mostramos, Katie vê seu irmão em sonhos constantes e sente sua presença em espírito:

Um calafrio gelou meu pescoço. Algo se mexeu no canto do quarto. Eu olhei em volta. 'Matt? É você?'

Nada. Mas quando virei as costas para as cartas, **senti aquilo, não tanto uma sombra, mas sim algo denso.** Ocorreu-me, como se eu o tivesse ouvido dizer, que Liam estava esperando para ver o que eu faria com as cartas de Isabel.

[...]

Arrisquei outra espiada no canto. **Minha visão turva percebeu um par de pés grandes e calejados de soldado enfiados nos meus chinelos de pele de coelho.** Eles seriam arruinados.

Os pés se retiraram. Vários dedos dos pés tinham perfurado as extremidades de uma meia de aparência desagradável. [...]

Eu pisquei e eles se foram²⁰⁵ (MILLS, 2014a, p. 71, grifos e tradução meus).

Neste trecho, Katie novamente se refere a visões de Liam - isto é, mais do que ilusões ou sombras, a personagem percebe a presença de uma "densidade", o que torna a presença de Liam em sua memória como algo mais concreto do que apenas uma lembrança. Katie sente a presença de seu irmão e tem outra visão; desta vez, ela vê os pés calejados de um soldado dentro de suas próprias, imaginando que os pés de Liam arruinariam os calçados. De fato, quando os pés somem, ficam nos calçados duas meias arruinadas, como as de um soldado, e nos lugares dos dedos do pé estão buracos. Novamente, a visão de Katie se esvai e as meias somem.

Como vimos nos trechos citados, as aparições de Liam como vulto ou fantasma se manifestam diversas vezes ao longo da narrativa; a figura do fantasma é comumente associada a experiências traumáticas. Assim como os pesadelos constantes, diversos relatos de trauma apontam a visões do gênero. Nas artes, o fantasma está relacionado ao passado, a assuntos não resolvidos e a mortes não pacíficas:

O falecido não vai para um túmulo silencioso, onde ele ou ela deixa de perturbar os vivos fora de suas próprias lembranças. O falecido, ao contrário, retorna ao mundo dos vivos, onde existe em um semi-estado de nem totalmente vivo nem morto. O fantasma volta a assombrar porque representa um passado que não foi resolvido. A relação testemunha-fantasma se forma porque o passado ao qual uma pessoa está se conectando por meio do fantasma é de trauma. O fantasma não é uma representação do

205

"A draught chilled my neck. Something stirred in the corner of the room. I looked around. 'Matt? Is that you?'

Nothing. But when I turned my back to the letters, I sensed it, not so much a shadow as a density. It came to me, as if I'd heard him say it, that Liam was waiting to see what I'd do with Isabel's letters. [...]

I risked another peep into the corner. My vision blurred, conjured a pair of big, callused soldier's feet crammed into my rabbit-fur slippers. They'd be ruined.

The feet withdrew. Several toes had poked holes through the ends of a nasty-looking sock. [...] I blinked and they were gone."

passado; é uma representação de memórias de um passado *traumático*²⁰⁶ (NORDINI, 2016, p. 16, grifo meus).

O fantasma de Liam aparece como uma memória traumática para Katie, não apenas pelo fato de seu irmão ter morrido na guerra, mas também porque a família não pode dar um enterro digno a Liam. Ele e outras vítimas do ataque alemão fatal são enterrados em valas comuns e o cemitério improvisado acaba bombardeado posteriormente (MILLS, 2014a, p. 228). A aparição fantasmagórica de Liam a Katie é a figuração do passado traumático irlandês na guerra, o passado não resolvido que assombra os vivos.

Katie tenta, portanto, trabalhar seu luto através da narrativa, cujo objetivo é preservar a memória de Liam, compreender sua morte e o papel da participação irlandesa na guerra. O luto é o impulso de Katie para contar a história do irmão, da Primeira Guerra e do Levante de Páscoa. Em *Luto e melancolia* (2012[1917]), Freud escreve que o luto é a primeira reação à perda de uma pessoa ou coisa. Há o "sentimento de si" e, embora o objeto já não exista fisicamente, ele ainda existe psiquicamente; o trabalho do luto consiste em romper com as ligações de libido. Nas palavras de Freud, "o luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo [...]" (FREUD, 2012, p. 38). Freud complementa que a pessoa enlutada perde o interesse em qualquer outra atividade não relacionada à memória do morto. Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Ricoeur compara a atividade do luto à lembrança: "O trabalho do luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto" (RICOEUR, 2007, p. 86). Dessa forma, a narrativa é uma maneira de trabalhar o luto e o trauma.

206 "The deceased does not go to a quiet grave, where he or she ceases to disturb the living outside of their own recalled memories. The deceased, instead, returns to the world of the living, where it exists in a half-state of neither fully living nor deceased. The ghost comes back to haunt because it represents a past that has not been resolved. The ghost-witness relationship forms because the past that a person is connecting to by way of the ghost is one of trauma. The ghost is not a representation of the past alone; it is a representation of memories from a *traumatic* past."

O trauma das baixas irlandesas na guerra é acentuado pela abstenção oficial de comemoração dos mortos após a independência e o apagamento das memórias divergentes. A indiferença posterior é equiparada no romance à normalidade de vida em Dublin enquanto a guerra dizimava soldados no *front*. O Capitão Hubie Wilson, sobrinho da personagem May e capitão do batalhão de Liam, relutantemente compartilha as experiências da guerra e salienta a revolta sentida pelo fato de a sociedade dublinense estar (e depois continuar) alheia aos sofrimentos da guerra: “Pessoas cuidando de suas vidas. Mulheres e seus incessantes gemidos e lamentos. Funcionários, banqueiros, lojistas - todos os homens que não fazem ideia do inferno do qual escaparam”²⁰⁷ (MILLS, 2014a, p. 234, tradução minha). Hubie ainda acrescenta à realidade o trauma vivido pelos sobreviventes, que têm de conviver com as memórias da guerra e o fato de terem sobrevivido enquanto outros tantos morreram. O trauma está presente nas coisas simples: “Você vira a esquina de uma rua comum e o rosto de um homem morto surge em sua mente, um gosto de sangue, um rolo de nomes, sem resposta”²⁰⁸ (MILLS, 2014a, p. 234, tradução minha).

A insensibilidade de muitos cidadãos é outra razão que impele Katie a contar a história de Liam. Preservar a memória dele é imperativo, seja através da preservação de cartas enviadas do *front* até a manutenção de *mementos*, objetos que contêm memórias, é uma forma de comemoração privada. Conforme escreve Winter (2006), durante e após a Primeira Guerra Mundial, preservar “assinaturas pessoais dos mortos” foi uma forma encontrada pelas famílias dos soldados mortos para celebrar sua memória. Em *Fallen*, Katie preserva as cartas de Liam, citando trechos no decorrer da narrativa e, assim, construindo seu monumento particular aos soldados desconhecidos que perderam sua vida no continente.

207 “People going about their business. Shawlies and their incessant wheedling and whining. Clerks, bankers, shopkeepers – all the men who don’t know the hell they’ve saved themselves from”.

208 “You turn the corner of an ordinary street and the face of a dead man rises in your mind, a taste of gore, a roll of names, unanswered”.

Fallen é também um monumento à cidade de Dublin e aos seus cidadãos. A memória do que a cidade era antes e durante o Levante é exercitada no romance. Na próxima seção, exploraremos os lugares de memória presentes na obra de Lia Mills e como essa refiguração cria uma cartografia literária de uma cidade transformada em definitivo.

3.2 LUGARES DE MEMÓRIA EM DUBLIN: O MAPA DE UMA CIDADE CAÍDA

A cidade de Dublin é muito importante para o romance. Mais do que um cenário, é uma personagem desta obra de Lia Mills. A autora dedica o romance “À cidade” e constrói a capital irlandesa como uma das personagens “caídas” a que o título do romance se refere. Dublin é mapeada pela narradora-protagonista antes do Levante, com especial atenção a seus monumentos e prédios icônicos, e é deixada em ruínas pela contraofensiva britânica. Nesta seção, exploro como a memória de Dublin acerca do Levante de Páscoa é refigurada em *Fallen*.

O centro de Dublin em agosto de 1914, data de abertura do romance, é um lugar cheio de casas georgianas decadentes, “cujos cômodos outrora ofereciam lares confortáveis para famílias nobres, agora principalmente transformadas em escritórios, pensões e cortiços”²⁰⁹ (MILLS, 2014a, p. 12, tradução minha). Katie tem uma forte ligação com a cidade, descrevendo lugares e monumentos pelos quais passa em suas caminhadas. Lugares como Parnell Street, a Custom House, o monumento a Parnell, o General Post Office e o parque St. Stephen’s Green são caracterizados como pontos marcantes que, embora ainda existam, são exemplos da profunda mudança a que a cidade foi submetida. Em *Fallen*, a cidade é um texto (BOYER, 1994) que narra sua própria história e a história de seu povo.

209

“[...] whose rooms once offered comfortable homes to gentry families, now mostly run to offices, boarding houses and tenements.”

Contratada pela escritora Dorothy Colclough como pesquisadora assistente na escrita de um livro sobre os monumentos públicos da cidade, Katie, mergulha na história de Dublin. Transforma-se em uma “estrangeira” dentro de sua própria cidade, descobrindo monumentos e os significados de seus símbolos. Para Colclough, monumentos e estátuas são como “personagens vivas que respiravam, que deveriam ser tão familiares para mim como membros de minha própria família”²¹⁰ (MILLS, 2014a, p. 35, tradução minha). Colclough complementa sobre os monumentos: “eles são auxiliares de memória. [...] E se perdermos nossa memória, como saberemos quem somos?”²¹¹ (MILLS, 2014a, p. 35, tradução minha).

A definição de monumentos proferida por Colclough insere esses lugares no campo dos *lieux de mémoire*, ou lugares de memória, que segundo Pierre Nora (1993) [1984], estão em oposição ao conceito de *milieux de mémoire*, ou meios de memória. Estes se relacionam à memória mítica, tradicional ou religiosa; são marcas da “memória vernacular”, ligada a costumes populares e informais (BOGUMIL; GLOWACHA-GRAJPER, 2019), enquanto os lugares de memória são locais onde há apenas resíduos da memória cultural.²¹² A memória dos *lieux* é residual porque, segundo Nora, os portadores de memória – camponeses e contadores de história populares, por exemplo, que formavam os meios de memória – estão desaparecendo, assim como as sociedades tradicionais que mantinham a memória viva por meio de histórias, baladas e contos. Nora atribui o fim dessas sociedades à globalização e à industrialização, assim como a independência

210 “[She spoke about them as though they were living, breathing characters who should be as well known to me as members of my own family].”

211 “‘They’re memory-aids,’ she said. ‘And if we lose our memory, how do we know who we are?’”

212 Nora não define com precisão os *milieux de mémoire*. Embora contraste os meios e os lugares de memória, o historiador não dá muitos exemplos do primeiro caso, uma vez que seu objetivo é tratar dos lugares de memória, que, para ele, se multiplicam na França desde os anos 1970. Pode-se verificar exemplos de meios de memória na literatura que explora o conceito, tal como *Milieux de Mémoire in Late Modernity: Local Communities, Religion and Historical Politics* (2019), de Zuzanna Bogumil e Malgorzata Glowacha-Grajper.

de países outrora coloniais e o enfraquecimento de “sociedades-memória”, como a Igreja e a família. A mídia igualmente contribui para o surgimento dos *lieux de mémoire* ao transformar a memória em produto efêmero e dilatado (NORA, 1993, p. 7-8). Segundo Nora, os lugares de memória podem ser tanto materiais quanto simbólicos/funcionais; são tanto físicos quanto “rastros de significado”.

Em “Entre a memória e a história”, Nora discute a instrumentalização da história na “era da comemoração”, na qual a memória não é liderada apenas pelo Estado, mas é visivelmente uma comemoração de diversas origens e identidades, dotada de narrativas alternativas. Em *The City of Collective Memory* (1994), M. Christine Boyer também discute a instrumentalização da história, que, segundo ela, é uma consequência das revoluções científicas e sociais do século XIX, substituindo o contador de histórias tradicional pelos narradores de história e gerando o impulso de criar lugares que “guardem” a memória. Boyer fala em uma aparente crise entre memória e recordação entre o fim do século XIX e início do século XX:

[...] o ato da lembrança, tendo rompido seus laços com a experiência cotidiana, foi desviado da vista e para o inconsciente no exato momento em que a metrópole parecia ameaçar a estabilidade psicológica do espectador, quando a visão totalizante e a capacidade de representar a realidade coletiva reduzia-se a analisar fragmentos que restavam e restos obsoletos, quando a aceleração do tempo parecia abrir um vazio, fechando qualquer acesso significativo ao passado²¹³ (BOYER, 1994, p. 24-25, tradução minha).

A crise da memória gera, então, lugares onde se busca preservar a memória fragmentada. Para Nora, os *lieux* são produtos de uma transformação no modo de perceber e pensar a história.

213

“[...] the act of remembrance, having severed its ties with everyday experience, was driven out of sight and into the unconscious at the very moment when the metropolis seemed to threaten the psychological stability of the spectator, when totalistic vision and the ability to represent collective reality were reduced to analyzing leftover fragments and outmoded scraps, when the acceleration of time seemed to open up a void, closing off any meaningful access to the past.”



A memória transmitida pela tradição está, segundo a autora, em oposição à história, que busca organizar o passado. Nora contrasta uma memória «real» - «ditatorial, integrada, organizadora», imposta pela tradição, mas ainda assim espontânea - e a «nossa» memória - traços de eventos e experiências que lembramos, trilhas. A distância entre essas duas memórias aumenta quando os indivíduos descobrem seu poder de lembrar (NORA, 1993, p. 8). Os lugares de memória são também motivados pela impressão de que não existe mais a memória espontânea: é preciso “fabricá-la”, portanto, e celebrar eventos históricos. Nora defende que, se não houvesse a ameaça de perder a memória, não haveria também a necessidade de construir tais lugares que preservam resíduos de memória:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz parecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado (NORA, 1993, p. 12-3).

Há, portanto, um sentimento de falta ou ausência no presente que provoca o desejo de preservar objetos, arquivos, documentos e narrativas “para que não se permita que esses itens escapem à nossa visão, sejam esquecidos na poeira do tempo ou estejam livres para vaguear à vontade e assim perturbar a estrada para o futuro”²¹⁴ (BOYER, 1994, p. 27, tradução minha). A crise atual da memória produz o desejo de conhecer a história, recuperar o passado e, igualmente, buscar “contra-memórias” ou representações que contestam imagens dominantes:

214

“[...] a desire develops to collect tokens from the past to store them in museums and collections lest these items be allowed to slip from our view, be forgotten in the dust of time, or be free to roam at will and thus disturb the road to the future.”

A crise da memória nos dias de hoje parece repousar em nossa necessidade de entrelaçar imagens disjuntivas e incomensuráveis para estabelecer conexões pela cidade e se apropriar de sua promessa utópica. Somos compelidos a criar caminhos de memória pela cidade, novos mapas que nos ajudam a resistir e subverter as mensagens muito programadas e envolventes de nossa cultura de consumo²¹⁵ (BOYER, 1994, p. 28-29, tradução minha).

Monumentos e outras formas de preservar a memória são muito importantes em *Fallen*. A pesquisa de Katie a faz entrar em contato com os monumentos de Dublin, inicialmente desconhecidos ou sem importância para a personagem (MILLS, 2014, p. 35). Ao conhecer a história e os movimentos de comemoração relacionados a esses locais, Katie se entende parte da memória coletiva e dos processos de comemoração. A narradora-protagonista sente a necessidade de mapeá-los, registrar sua existência antes que ocorram mudanças e eles desapareçam, levando consigo a memória coletiva. Ao andar pela cidade, Katie registra ruas que ainda existem ou que foram renomeadas no período republicano e lugares cruciais para o Levante de Páscoa afetados pela ação militar. O movimento da protagonista se mostra como, segundo Boyer (1994), uma tentativa de criar “mapas” que mostram uma versão alternativa à história oficial. Katie mapeia não apenas lugares físicos, mas os materiais humanos que compuseram o contexto histórico da Primeira Guerra Mundial e do Levante de Páscoa, criando uma cartografia literária da memória coletiva em Dublin.

Durante sua pesquisa, Katie aprende sobre monumentos aos quais já estava acostumada e também sobre placas e estátuas aos quais nunca prestara atenção, como o monumento à Rainha Vitória (MILLS, 2014a, p. 33-34) e os elementos que o compunham,

215

“Today’s memory crisis seems to rest on our need to interweave disjunctive and noncommensurable images to establish connections across the city and appropriate its utopian promise. We are compelled to create new memory-walks through the city, new maps that help us resist and subvert the all-too-programmed and enveloping messages of our consumer culture.”



misturando figuras britânicas com símbolos irlandeses: no topo e ao centro, a Rainha Vitória em frente à Leinster House, a sede do parlamento irlandês após a independência; pelos lados e abaixo, a figura de Hibernia; de um lado, Hibernia em paz e, do outro, Hibernia na guerra, com um fuzileiro moribundo repousando em seu colo após lutar nas Guerras Boer. O monumento foi removido da Leinster House em 1948, após petição de políticos irlandeses, e realocado no Dublin Castle, antiga sede do governo britânico.²¹⁶ A citação desse monumento específico é um dos exemplos do romance que demonstram a transformação de Dublin após o Levante de Páscoa, de colônia britânica a país independente. Os monumentos dedicados a figuras do poder colonial na capital irlandesa, produtos da “corrida monumental” (WHELAN, 2002) europeia iniciada no século XVIII, começaram a ser removidos, vendidos ou bombardeados a partir da independência, dando lugar a memoriais dedicados aos líderes do Levante de Páscoa e a outras personalidades republicanas.²¹⁷ Monumentos como aqueles dedicados aos reis William II, George I, George II e à rainha Vitória representavam a lealdade à coroa e o domínio britânico, apagando figuras irlandesas e contribuindo para “a criação de uma paisagem simbólica unilateral” (WHELAN, 2002, p. 512). As mudanças e substituições de monumentos demonstra, então, a suscetibilidade dos *lieux de mémoire* – e da memória cultural em si – a mudanças de interpretação e ideologia. Conforme escreve Whelan,

Coletivamente [os monumentos] demonstram o fato de que a cidade é o produto de uma luta entre interesses conflitantes sobre um ambiente. Conforme um grupo

216 O monumento foi emprestado permanentemente para o governo da Austrália em 1986; as estátuas de Hibernia e do soldado moribundo continuam no Dublin Castle.

217 Para um estudo mais detalhado dos monumentos coloniais em Dublin antes e depois da independência, ver WHELAN, Y. The construction and the destruction of a colonial landscape: monuments to British monarchs in Dublin before and after Independence. **Journal of Historical Geography**, n. 28, v. 4, 2002. p. 508-533. Disponível em: <https://doi.org/10.1006/jhge.2002.0441>. Acess: 20 jun. 2020.

busca dominância do outro, a paisagem urbana frequentemente se torna a tela sobre a qual essa luta pelo poder encontra expressão²¹⁸ (WHELAN, 2002, p. 508, tradução minha).

Os movimentos pela destruição e criação de monumentos mostram também que a memória está sempre em constante transformação. Mesmo durante o império britânico, memoriais a líderes republicanos foram erigidos no decorrer do século XIX –é o caso do monumento a Parnell, outro lugar de memória muito significativo para o romance. Localizado ao norte de Dublin, perto da residência de Katie e do General Post Office, o monumento representa o nacionalismo parlamentarista, contrário a lutas armadas. Katie faz um paralelo entre Parnell e seu irmão Liam: este sempre citava o discurso do qual a inscrição no monumento foi retirada: “Nenhum homem tem direito de dizer a seu país: ‘Até aqui irás, e não além’”²¹⁹ (MILLS, 2014a, p. 46, tradução minha). Assim como Parnell, Liam não acreditava em luta armada; contudo, Liam se alistou ao exército e foi para a Guerra. Assim como Liam, Parnell é um “caído” – não em combate, mas na visão da moral pública.²²⁰ A importância do monumento a Parnell é enfatizada no romance ainda mais quando a notícia da morte de Liam chega à casa dos Crilly: o monumento é uma das coisas que chama a atenção de Katie no caminho para casa. As palavras de Parnell: “Até aqui, e não além” ecoam na mente de Katie como uma ordem do destino a Liam. Esse monumento é um marco no romance dos nacionalistas que eram contrários à luta armada, mas que inevitavelmente também caíram. É a lembrança das vias alternativas que acabaram obliteradas pela memória pública imposta pelo Estado Livre Irlandês. Esse monumento demonstra

218 “Collectively [the monuments] demonstrate the fact that the city is the product of a struggle among conflicting interest groups in search of dominion over an environment. As one group seeks dominance over the other, the urban landscape often becomes the canvas upon which this power struggle finds expression.”

219 “No man has the right to say to his country, ‘Thus far shalt thou go and no further’” (ênfase da autora).

220 Embora tenha sido um grande líder político nacionalista, Parnell envolveu-se em um escândalo público ao se relacionar com uma mulher casada, Katharine O’Shea. É também uma figura “caída”.

igualmente que construções do gênero podem ser “catalisadores de oposição” (WHELAN, 2002), que contestam a autoridade e buscam estabelecer “contra-memórias”.

Conforme Katie se movimenta pela cidade e constrói seu “mapa” de lugares de memória, o Levante se inicia justamente próximo ao monumento a Parnell. A cidade em *Fallen* se vê, de repente, entrelaçada com a guerra disputada no continente. Se a Primeira Guerra já havia alterado a forma como as guerras eram planejadas e combatidas, trazendo-as para as cidades (WINTER, 2006), o Levante de Páscoa trouxe um conflito para o centro urbano. Katie está no parque St. Stephen’s Green quando o Levante começa, anunciado por um jovem rapaz com o uniforme do Citizen Army, de James Connolly (MILLS, 2014a, p. 102). O Levante surpreende os habitantes de Dublin; muitos deles acreditavam que a ameaça de conflito armado, que parecia iminente com as discussões sobre o *Home Rule*, não se concretizaria, “não com tantos irlandeses lutando e morrendo na guerra”²²¹ (MILLS, 2014a, p. 103). O romance cita o comunicado publicado por Eoin Mac Neill no *Sunday Independent* cancelando as manobras planejadas para a Semana da Páscoa. Dessa forma, a surpresa atinge a todos, inclusive o governo britânico e parte dos Volunteers, como descreve o escritor James Stephens (1880-1950) em seu relato contemporâneo ao conflito, *The Insurrection in Dublin*:

Isso pegou a todos de surpresa. É possível que, com exceção de seus líderes, a rebelião tenha pegado os próprios Voluntários de surpresa. Mas hoje nossa cidade pacífica não é mais pacífica; as armas estão soando, ou rolando e crepitando de diferentes direções e, embora raro, o barulho das metralhadoras também pode ser ouvido²²² (STEPHENS, 1916).

221 “[...] not with so many Irishmen fighting and dying in the war”.

222 “This has taken everyone by surprise. It is possible that, with the exception of their Staff, it has taken the Volunteers themselves by surprise; but, to-day, our peaceful city is no longer peaceful; guns are sounding, or rolling and crackling from different directions, and, although rarely, the rattle of machine guns can be heard also.”

O parque St. Stephen's Green, ao sul do rio Liffey, foi um dos primeiros locais de Dublin ocupados pelos rebeldes. Prédios no entorno, como o Royal College of Surgeons, também são tomados. Embora o parque não tenha ficado por muito tempo em posse dos rebeldes, que se refugiaram no Royal College of Surgeons, a tomada de St. Stephen's Green foi um marco das manobras militares do Levante. Katie está presente quando o parque é tomado e testemunha manobras em outras localidades próximas ao Green, registrando em suas memórias as mudanças que a cidade sofre.

Katie, então, vai para outro lugar que seria ocupado pelos rebeldes, o hotel Shelbourne, próximo ao St. Stephen's Green, que é atacado a balas pelos Volunteers, e relata o que vê. Ao se dirigir à sua casa, Katie passa pela rua D'Olier, de onde consegue ver a movimentação na ponte O'Connell e, conseqüentemente, a rua Sackville e o General Post Office. A narradora-protagonista se depara com a população saqueando lojas e fábricas, os primeiros indícios de destruição pelo Levante:

Quando atravessamos a ponte, a multidão aumentou ao nosso redor. Era como entrar em um parque de diversões. Meu coração batia mais rápido. Isabel agarrou minha mão. Pessoas se aglomeravam em todas as direções, empurrando carrinhos, carrinhos de mão, carrinhos de bebê empilhados com mercadorias. As crianças passaram cambaleando, com a boca suja de açúcar de confeitiro. Um garoto havia se tornado uma árvore de joias, com chapéus empilhados nos braços. As meninas cujas canelas estavam manchadas e machucadas enfiavam os pés sujos em saltos altos e sandálias de joias. Boás de penas foram enroladas em seus ombros ossudos. Eles se arriscavam e riam: *'Olha pra mim! Me dá aqui!'* Acelerei o passo. Um bonde destruído estava tombado nos trilhos, onde os restos de um incêndio ardiavam. As pessoas deslizavam pela

multidão carregando trouxas e sacolas, sem olhar para a esquerda nem para a direita²²³ (MILLS, 2014a, p. 122).

A cidade é, então, envolvida no conflito que dura cinco dias e deixa centenas de mortos e feridos. Enquanto a Primeira Guerra acontece longe, no continente, os cidadãos dublinenses se pensam imunes à guerra, mas, nas palavras do ex-capitão Hubie Wilson em *Fallen*, são ingênuos ao fazê-lo:

Você acha que regras antigas ainda se aplicam. Ouvi dizer lá fora [...] “Nenhuma guerra foi travada nas ruas de uma cidade europeia.” [...] Aqueles homens lá fora pensam que estão seguros, cercados por pessoas como você e prédios. Igrejas e fazendas destruídas. Por que você estaria imune aqui?²²⁴ (MILLS, 2014a, p. 167, tradução minha).

Um conflito armado no centro da cidade é, para Wilson, uma consequência natural ou até mesmo um castigo esperado pela insensibilidade do cidadão comum irlandês quanto aos sofrimentos da guerra. Para Katie, tudo sobre o Levante a transporta para o *front* e é como se ela também vivesse a guerra; a falta de comida na cidade, o barulho de tiros e bombas, o frio. Apesar de não ter vivido a realidade da guerra, Katie associa o que vive durante o Levante aos relatos nas cartas de Liam: “Pode ser assim a experiência de estar em uma cova de guerra, encurralado e sufocante, com os ouvidos

223 “Quando atravessamos a ponte, a multidão aumentou ao nosso redor. Era como entrar em um parque de diversões. Meu coração batia mais rápido. Isabel agarrou minha mão. Pessoas se aglomeravam em todas as direções, empurrando carrinhos, carrinhos de mão, carrinhos de bebê empilhados com mercadorias. As crianças passaram cambaleando, com a boca suja de açúcar de confeitaria. Um garoto havia se tornado uma árvore de joias, com chapéus empilhados nos braços. As meninas cujas canelas estavam manchadas e machucadas enfiavam os pés sujos em saltos altos e sandálias de joias. Boas de penas foram enroladas em seus ombros ossudos. Eles se arriscavam e riam: ‘Olha pra mim! Me dá aqui!’ Acelerei o passo. Um bonde destruído estava tombado nos trilhos, onde os restos de um incêndio ardiam. As pessoas deslizavam pela multidão carregando trouxas e sacolas, sem olhar para a esquerda nem para a direita”.

224 “You think old rules still apply. I’ve heard it said out there [...] “No war’s ever been fought in the streets of a European city.” [...] Those men out there think they’re safe, surrounded by people like you, and buildings. Churches and farms destroyed. Why should you be immune, here?”

zumbindo. Sem saber se o barulho que você ouviu veio de dentro ou de fora da sua cabeça”²²⁵ (MILLS, 2014, p. 186, tradução minha).

Em meio a barricadas feitas com carros e motocicletas em ruas como a famosa Abbey Street, Katie continua a se movimentar pela cidade, passando pelo Liberty Hall, quartel general do Irish Citizen Army de James Connolly, que seria destruído até o fim da Semana da Páscoa. A estação de trem na rua Westland Row está fechada, demonstrando que o transporte público de Dublin está interrompido. Katie não pode voltar para casa porque o GPO está ocupado, então ela se aloja com Miss Colclough perto de Grand Canal Docks. À noite, ela sonha com Liam na guerra em meio a pedaços humanos, lama e larvas, e é acordada pelo barulho de tiros na vizinhança, sentindo-se culpada pela morte de seu irmão, “algo que foi deixado por fazer” (MILLS, 2014a, p. 187), como o Levante, que deixou a independência irlandesa em suspenso, “por fazer”. Katie teme pela repetição das atrocidades da guerra em Dublin, mas ela dispensa esses pensamentos com o pensamento de que “aquela era a Irlanda. Havia irlandeses no exército britânico. A Irlanda era parte do império. Haveria disciplina.” (MILLS, 2014a, p. 194-95, tradução minha).²²⁶ Contudo, o avanço das tropas britânicas para sufocar o Levante traz consigo mais mortes de civis, um toque de recolher e a lei marcial ao país; o centro de Dublin, já bastante destruído, se torna um campo sangrento com a chegada de mais batalhões do exército.

Katie, assim como outros civis, ainda ignorava que as ruas de Dublin estavam cheias de feridos, civis e militares, gritos e choros ecoando em meio aos sons de tiros e bombas. A cidade se torna uma estranha: “uma sensação de estar perdida [...] Vi-me isolada em uma rua vazia, presa entre dois exércitos avançando e todas as portas

225 “It may be like this to lie in a wartime grave, trapped and suffocating, your ears ringing. Not knowing if the noise you heard came from inside your head or out”.

226 “This was Ireland. There were Irishmen in the British Army. Ireland was part of the Empire. There’d be discipline. There would”.



fechadas para mim, perdida em minha própria cidade"²²⁷ (MILLS, 2014a, p. 195-96, tradução minha). A experiência de guerra em solo urbano é como um selo impresso na memória, assim como "os cheiros, e sons, coisas que eu nunca esqueceria, não importa quanto tempo eu vivesse"²²⁸ (MILLS, 2014a, p. 213, tradução minha). Já na quinta-feira do Levante, dia 27 de abril, os mortos se multiplicam e "não há caixões suficientes" na cidade. Segundo o médico e amigo de Liam, Con Buckley, "começaram a enterrar os mortos nos jardins das pessoas"²²⁹ (MILLS, 2014a, p. 242, tradução minha). Entre as baixas estão jornalistas e adeptos da não violência, como Francis Sheehy-Skeffington (1878-1916), uma das poucas personalidades históricas citadas no romance, morto ao tentar convencer as pessoas a não saquearem lojas e fábricas logo no início do Levante de Páscoa (MILLS, 2014a, p. 264). Na sexta-feira de Páscoa, dia 28 de abril, o centro da cidade está em chamas, e até mesmo a casa dos Crilly pode estar queimando. Cinco dias depois, o Levante de Páscoa altera radicalmente Dublin e a Irlanda. "Aquele mundo se foi", diz Hubie Wilson a Katie²³⁰ (MILLS, 2014a, p. 270, tradução minha).

Katie Crilly registra as transformações de Dublin como se carregasse uma câmera, atentando para detalhes, anotando pormenores, se apressando para não perder coisa alguma e não deixar que os acontecimentos que testemunha caíam no esquecimento. Sob essa perspectiva de transformação da cidade e do país -, *Fallen* faz uma cartografia dos lugares de memória de Dublin antes do Levante, o qual é em si mesmo, podemos dizer, um *lieux de mémoire* escrito, uma *performance de memória*, fragmentada e disputada, acerca da Primeira Guerra Mundial e do Levante de Páscoa. O romance registra

227 "I'd a sense of being lost [...] I saw myself stranded in an empty street, caught between two advancing armies and all doors shut against me, lost in my own town".

228 "[...] the smells, and sounds, things I'd never forget no matter how long I lived".

229 "They've started to bury the dead in people's gardens".

230 "That world's gone".

a ação da memória desses eventos na contemporaneidade – o que se sabe hoje sobre eles, o que foi silenciado, o que não costumava ser mencionado – e ressalta a presença da memória fragmentada nos pontos de referência que ainda existem ou se transformaram em ruínas da memória. *Fallen* é uma espécie de “*memory walk*” (BOYER, 1994) realizada na contemporaneidade que se propõe a trazer “contra-memórias”, memórias alternativas às narrativas por muito tempo oficiais que diminuíram a importância da Primeira Guerra e seu entrelace ao Levante de Páscoa. A memória está sempre em movimento, é dinâmica. Enquanto Katie se movimenta, a memória é construída.

3.3 REFLEXÕES PRELIMINARES: MONUMENTOS NA IRLANDA E NO MUNDO, MEMÓRIAS CONTESTADAS

Em 2016, um mural em comemoração à memória das vítimas do Levante de Páscoa foi inaugurado no cemitério de Glasnevin, em Dublin. Nele, os nomes das quase 500 vítimas (268 delas civis) estão gravados em letras douradas. Os nomes das baixas militares também foram incluídos, assim como os dos Irish Volunteers mortos em combate.²³¹ Familiares de vítimas civis e grupos republicanos criticaram fortemente a construção do movimento devido à inclusão

231 Segundo o órgão responsável pelo monumento, o Glasnevin Trust, o Mural da Memória de Glasnevin foi inspirado no monumento francês Anel da Memória (*L'anneau de la mémoire*), erigido na cidade de Ablain-Saint-Nazaire em 2014. Nele, os nomes dos 580 mil soldados de ambos os lados mortos no norte da França durante a Primeira Guerra Mundial. De acordo com o Glasnevin Trust, o objetivo do monumento é listar, em ordem cronológica, todas as vítimas do Levante, “sem hierarquias ou julgamento” (McGREEVY, Ronan. Controversial Glasnevin memorial wall vandalised again. 6 fev. 2020. *The Irish Times*. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/controversial-glasnevin-memorial-wall-vandalised-again-1.4163013>. Acesso: 11 nov. 2020). Há inclusive a intenção de incluir nomes de soldados Black and Tans e Auxiliares, responsáveis pela repressão policial durante a Guerra da Independência (1919-1921), mas por enquanto os planos foram adiados.



dos nomes de soldados britânicos na lista de mortos irlandeses, e desde a inauguração protestos acontecem em ocasiões como celebrações ecumênicas, aniversários do Levante de Páscoa e Dia do Armistício. O Mural da Memória, como é chamado (*Remembrance Wall*, em inglês), tem sido alvo de vandalismo; no último ataque, ocorrido em fevereiro de 2020, vândalos usaram marretas para remover o nome de soldados britânicos e de policiais e encobrir outros com tinta, da mesma forma que fizeram no primeiro ataque, em 2017 – ocasião em que o nome de Patrick Pearce foi atingido.

O caso do Mural da Memória de Glasnevin é apenas um dos exemplos das “guerras de memória” (*memory wars*) que recentemente tomaram proporções mundiais graças às redes sociais e se tornaram tópicos de debate pelo mundo. Em 2020, estátuas e monumentos dedicados a comerciantes ou donos de escravos em diversos países foram derrubados por movimentos populares. Nos Estados Unidos, ativistas defendem que bandeiras confederadas sejam removidas de espaços públicos, e que se renomeiem ruas e prédios públicos para deixar de homenagear personalidades históricas que apoiaram ou se beneficiaram diretamente da escravidão.

Ana Lúcia Araújo (2020) escreve que esses movimentos de disputa pela memória não são novos; pode-se encontrar exemplos históricos de oposição por parte de afro-americanos à inauguração de estátuas e monumentos em homenagem a donos de escravos, por exemplo, assim como reivindicações pela retirada de estátuas de líderes comunistas em países que fizeram parte da antiga União Soviética. Araújo também comenta os movimentos que defendem a criação de memoriais que homenageiem ativistas sociais e líderes do movimento negro, oferecendo uma via alternativa de comemoração. Segundo a autora, esses exemplos mostram que o espaço público “está relacionado à dimensão tangível da esfera pública, o lugar físico onde [os] atores sociais criam conexões sociais e participam

do debate público"²³² (ARAÚJO, 2020, p. 14, tradução minha). Assim, o espaço público é um campo de batalha da memória pública e esta é disputada por grupos que desejam visibilidade e reconhecimento.

De maneira semelhante a outras cidades, Dublin vive esses conflitos pela memória e a cidade se mostra como "o produto de uma luta entre grupos de interesse conflituosos em busca do domínio de um ambiente"²³³ (WHELAN, 2002, p. 508, tradução minha). Conforme demonstrei neste capítulo, as lutas acerca do que, quem e como se lembra são vistas no romance *Fallen* por meio das discussões da narradora-protagonista Katie sobre os monumentos de Dublin. Há a afirmação do capitão Hubie Wilson sobre a inexistência de um monumento a soldados comuns, a escolha de Katie do memorial ao Policial Sheehan como seu monumento favorito e a forte presença do monumento a Parnell como representação da posição política de Katie e seu irmão Liam. No romance também é citado o monumento à Rainha Vitória que, como mencionamos, foi removido da sede do *Dáil Éireann* e cedido por empréstimo ao governo australiano. Desde a independência, monumentos que homenageiam figuras relacionadas ao poder colonial britânico na Irlanda têm sido removidos, vendidos ou bombardeados, marcando a transição de poder da monarquia para os republicanos do Estado Livre Irlandês e, posteriormente, da República da Irlanda. Esses monumentos passaram de marcas simbólicas do poder britânico em Dublin para marcas simbólicas do domínio da ideologia nacionalista e republicana, sendo substituídos por figuras marcantes para a tradição que o Estado Livre buscou estabelecer.

O caso do Mural da Memória de Glasnevin demonstra que as batalhas pela memória pública não terminam, na contramão

232 "[...] the public space related to the tangible dimension of the public sphere, the physical location where these social actors create social connections and participate in public debates".

233 "[...] the product of a struggle among conflicting interest groups in search of dominion over an environment".

de análises que ratificavam uma transformação em atos de comemoração na Irlanda. Para Y. Whelan (2002), por exemplo, uma nova noção de memória estava surgindo, um entendimento de que a Irlanda e sua capital são formadas por identidades que se cruzam e precisam ser consideradas. Whelan sugere que essa nova mentalidade representa também uma nova atitude: “muitos irlandeses agora olham para o passado com certa vergonha das explosões ou vendas de monumentos públicos, e das demonstrações triunfalistas de nacionalismo dos anos anteriores”²³⁴ (WHELAN, 2002, p. 528, tradução minha). Embora seja certo que a identidade nacional irlandesa seja formada por identidades que se cruzam e que tais manifestações pela manutenção de estátuas coloniais aconteçam na Irlanda, parece-nos evidente que o embate pela memória pública é permanente. Muitos irlandeses podem de fato sentir “vergonha” do que foi feito a monumentos coloniais, mas isso também é uma demonstração dos conflitos pelo domínio da memória cultural.

Ao trazer a questão dos monumentos e elaborar uma cartografia literária de Dublin, *Fallen* se revela como uma *performance de memória* que questiona as lealdades de quem busca determinar os sujeitos da memória cultural e como esta é preservada. Assim como alguns monumentos mencionados no romance passaram por modificações ou nem existem mais, *Fallen* demonstra como a memória cultural está em contínuo movimento, é dinâmica e é composta por grupos que lembram; há as experiências individuais, como a de Katie, mas há também as experiências dos grupos que seguem suas ideologias. A memória cultural, então, não serve para manter o passado estático, mas para reconstruí-lo continuamente.

234

“[...] many Irish people now look back with a degree of embarrassment at the blowing up, or selling off, of public monuments, and the triumphalist displays of nationalism, of previous years.”



4

UM “OUTRO” LEVANTE:
A HISTÓRIA NACIONAL E A MEMÓRIA
DE MULHERES ESQUECIDAS EM
THE RISING OF BELLA CASEY

*Nas manhãs de meu despertar
Mal consigo ver na névoa
Mas eu sei que me levanto como o bebê
Que dança para fora do útero
Irradiando com palavras escritas,
As longas linhas copiosas,
Questões redundantes da infância.*

*Ela preenche a terra e o céu
Com bandeiras tremulantes e enfileiradas,
Os pergaminhos de sua natividade.
Eu gaguejo música que ecoa como martelos.²³⁵*

(Eiléan Ní Chuilleanáin, "Autun", tradução minha)

No poema "Autun", da poeta irlandesa Eiléan Ní Chuilleanáin (1942), história e memória se entrelaçam aos temas de morte e ressurreição. Na primeira estrofe o eu-lírico relembra uma visita ao vilarejo francês de Autun, fundado pelo imperador romano Augustus no século I a.C., onde estão localizadas as ruínas de um anfiteatro romano e a catedral de São Lázaro. De acordo com a tradição bíblica, Lázaro foi ressuscitado por Jesus após quatro dias sepultado. Assim, durante a viagem no poema, o eu-lírico justapõe as ruínas históricas, as tradições religiosas e os tempos modernos ao passear de carro com o rádio ligado, ouvindo a *Grande Polonaise*, de Chopin. Na segunda estrofe, o eu-lírico muda para a primeira pessoa do plural e pede para que o leitor se lembre de "nós", incontáveis mortos cuja única música era o som de seus ossos. Contudo, nas quarta e quinta estrofes, citadas na epígrafe deste capítulo, o tema do poema passa ser a ressurreição e o renascimento, e o eu-lírico retoma a primeira pessoa do singular; suas repetidas ressurreições são como nascimentos e os túmulos são como o ventre da mãe.

235

"On the mornings of my risings / I can hardly see in the steam / But I know I arise like the infant / That dances out of the womb / Bursting with script, / The copious long lines, / The redundant questions of childhood. // She fills the ground and the sky / With ranked and shaken banners, / The scrolls of her nativity. / I stammer out music that echoes like hammers."

Finalmente, o levante do túmulo é para o eu-lírico, agora “ela”, uma natividade em que as roupas fúnebres se tornam como estandartes de seu renascimento (“bandeiras tremulantes e enfileiradas”). Nesse momento, o eu-lírico, novamente “eu” faz ecoar sua música “como martelos”, insistentemente.

Este capítulo tem como tema o “levante” de personagens esquecidas pela história. O romance aqui analisado, *The Rising of Bella Casey* (2013), de Mary Morrissy, trata da recuperação ficcional da memória de Isabella Charlotte Casey, irmã mais velha do dramaturgo irlandês Seán O’Casey (1888-1964), da qual há poucos registros históricos. Isabella atuou como professora e alfabetizou seu irmão mais novo Jack (posteriormente *Seán*), desistindo da profissão ao se casar com o soldado Nicholas Beaver. Ela também era uma excelente pianista, mas conforme teve filhos e sua situação financeira familiar foi comprometida, também teve que se desfazer de seus pianos. Isabella morreu em 1918, vítima da gripe espanhola, mas Seán O’Casey, em suas autobiografias, escreve que a irmã morreu dez anos antes, em 1908. Esse apagamento de Isabella por Seán é o que o romance de Mary Morrissy busca reverter; ao recriar ficcionalmente a vida de Bella, Morrissy recupera a memória da personagem histórica, preenchendo as lacunas deixadas por O’Casey.

Mary Morrissy (Dublin, 1957) demonstra predileção em compor personagens que estão às margens da história, mas cuja importância é marcante. O “levante” de Bella acontece durante o Levante de Páscoa de 1916, quando a personagem encontra um piano abandonado nas ruas destruídas pelos tiros e bombardeios, fazendo com que a música retorne à vida de Bella.

O romance, narrado em terceira pessoa, entrelaça excertos das autobiografias de O’Casey e criações ficcionais da vida de Bella a partir do nascimento de Jack (que posteriormente adotou o *penname* Seán O’Casey), irmão mais novo de Bella. Morrissy afirma ter tido a inspiração para escrever um romance sobre Bella ao ler um livro

sobre a obra teatral de O'Casey que mencionava o apagamento da irmã nas autobiografias do dramaturgo (NÍ CHONCHÚIR, 2014b). A autora obteve uma bolsa de estudos para trabalhar no Culman Centre for Writers and Scholars em Nova York, onde boa parte dos escritos de O'Casey está arquivada, e teve acesso a trechos cortados da autobiografia do dramaturgo em que Bella é citada. Para Morrissy, a fim de entender o universo de Seán O'Casey e o porquê de ele ter apagado dez anos da vida de Bella é essencial considerar as origens do dramaturgo, de família protestante, bem como a época em que ele viveu:

O protestantismo é crucial para entender O'Casey – e Bella – ainda que para apenas entender quão longe O'Casey se distanciou de suas raízes. Aqui está um homem que se tornou um nacionalista, falante de gaélico, socialista, comunista e ateu e que escreveu em completa oposição a sua tribo. [...] O'Casey era o que nós poderíamos considerar crítico por Bella ter caído em desgraça, mas você tem de lembrar que ele era um homem eduardiano com as morais daquela era. Minha impressão sobre a interpretação de Bella nas autobiografias é que ele adorava sua irmã e, quando escreveu sobre ela, estava cheio de um desapontamento cruel em relação ao que a vida dela se tornou²³⁶ (NÍ CHONCHÚIR, 2014b, tradução minha).

A educação protestante de Seán moldou sua forma de ver o mundo e, conseqüentemente, seus valores morais. Dessa forma, ao considerar que sua irmã havia tomado uma péssima decisão ao casar-se com alguém socialmente inferior, Seán a apaga de suas autobiografias e, conseqüentemente, da história. Contudo, é também a condição de Bella que transforma Jack em Seán O'Casey, o

236

"Protestantism is crucial to understanding O'Casey – and Bella – if only to understand how far O'Casey travelled from his roots. Here's a man who became a nationalist, Irish speaker, socialist, communist and atheist and who wrote in complete opposition to his own tribe. [...] O'Casey was what we would consider very judgmental about Bella's fall from grace but you have to remember he was an Edwardian man with the morals of that era. My feeling about his rendering of Bella in his autobiographies is that he adored his sister and when he wrote about her he was fuelled by a savage disappointment in how her life had turned out."

dramaturgo; nas autobiografias, Seán enfatiza que a degradação de Ella (o nome da irmã nas obras) o fez repelir a religião e o impulsiona em direção ao movimento trabalhista:

As condições opressoras de sua família, acentuadas e enfatizadas pela morte de Ella são, implicitamente, um importante fator motivador para o seu apoio incondicional aos direitos dos trabalhadores e seu envolvimento com o sindicato de Larkin^{237,238} (KENNEALLY, 1988, tradução minha).

O'Casey usa a morte de Ella/Bella como um "instrumento unificador" para descrever as mudanças em suas visões políticas e literárias (KENNEALLY, 1988), da mesma maneira que o sofrimento da irmã também deu forma à visão de O'Casey acerca da Irlanda como nação. A pobreza de Bella e as condições de vida nos cortiços de Dublin no início do século XX mostram a O'Casey que, primeiramente, sua religião não respondia suas perguntas e, em seguida, que a Irlanda como parte do Reino Unido abandonava seus cidadãos à própria sorte (KENNEALLY, 1988). Consequentemente, O'Casey associa a Irlanda à figura da irmã e se põe como crítico das condições de vida da Irlanda colônia e, ao mesmo tempo, do destino de sua irmã durante o casamento infeliz.

A escrita de si, neste caso, se posiciona como um registro histórico; O'Casey parece buscar escrever a própria história e, por conseguinte, a história da nação irlandesa tal como ele a via. Apesar de o estilo das autobiografias de O'Casey ser mais próximo de uma autobiografia ficcionalizada (o dramaturgo as escreveu em terceira pessoa, substituindo nomes e alterando a cronologia de

237 James Larkin (1876-1947) foi um sindicalista irlandês que fundou o Sindicato dos Trabalhadores Gerais e do Transporte Irlandeses (sigla em inglês, ITGWU), que organizou o *Lock-Out* em 1913, em Dublin. Larkin também ajudou a fundar o Irish Citizen Army com James Connolly. Sean O'Casey aderiu ao movimento sindicalista na juventude e integrou, ainda que brevemente, o Irish Citizen Army.

238 "The oppressive conditions of his family accentuated and highlighted by Ella's death are, it is implied, an important motivating factor in his wholehearted support of the rights of workers and his involvement with Larkin's union."

vários eventos), o resultado obtido através da mistura de gêneros e estilos, no que se refere à vida de Isabella Casey, é o apagamento da figura histórica da irmã do autor dez anos antes da data real de sua morte. Em *The Rising of Bella Casey*, Morrissy utiliza um estilo próximo ao da biografia ficcionalizada para devolver Bella à memória cultural; ao adotar também o narrador em terceira pessoa no romance e igualmente nos trechos em que ficcionaliza novamente as autobiografias de O'Casey, a autora desconstrói as fronteiras entre ficção, história e memória, realizando assim, uma *performance de memória* que devolve Isabella Casey à memória cultural.

Ao escrever a biografia de Bella Casey a partir de sua emergência como mulher durante o Levante de Páscoa, Mary Morrissy parte da história de vida de Bella como indivíduo e a relaciona ao nascimento da nação e à biografia da Irlanda que foi escrita, após o Levante, pelo nacionalismo irlandês. Assim como o "nascimento" de Seán O'Casey para o movimento trabalhista – e, conseqüentemente, para a Irlanda nacionalista – é narrado nas autobiografias, o "renascimento" de Bella como mulher e ser histórico é narrado em *The Rising of Bella Casey*.

Morrissy participa do movimento contemporâneo que busca recuperar figuras femininas. Segundo Anne Mulhall (2018), desde os anos 1970, a escrita de si (principalmente auto/biografias) tem devolvido experiências e vidas de mulheres que antes eram silenciadas, apagadas ou marginalizadas por não se encaixarem no modelo esperado de mulheres irlandesas. Tal silenciamento se deve, argumenta Mulhall, ao olhar masculino que exclui o que não se encontra em seus critérios de "classe, raça, etnia, gênero, sexualidade, cidadania e poder institucional"²³⁹ (MULHALL, 2018, tradução minha). O momento histórico favorece essa recuperação de figuras femininas: com o enfraquecimento da perspectiva nacionalista da história, mulheres puderam desafiar e quebrar o silêncio que lhes foi

239

"[...] class, race, ethnicity, gender, sexuality, citizenship and institutional power."

imposto pela narrativa nacional que definiu símbolos de feminilidade (INGMAN; Ó GALLCHOIR, 2018). Novamente, há uma ligação entre a auto/biografia e a história nacional, pois diversos exemplares do gênero na Irlanda estabelecem uma relação entre a história individual e a história da nação. De acordo com Mulhall (2018),

O tropo central da simbiose entre a história da vida e a história da Irlanda é um dos que escritoras tem questionado, reformulado e transformado a fim de desfazer os perímetros tanto da nação quanto do sujeito oficial que fala/escreve²⁴⁰ (MULHALL, 2018, tradução minha).

É o que acontece em *The Rising of Bella Casey*: ao analisar o romance neste capítulo, argumento que a construção memorialística de Isabella Casey e sua justaposição ao discurso dominante questionam a força da memória política do Levante nacional. No romance, o “levante” de Bella tem mais importância do que o Levante de Páscoa, o que mostra que a memória política imposta pelo nacionalismo já não tem a mesma força de antes e os heróis nacionais vão perdendo seu destaque no imaginário popular. Primeiramente, analiso como o romance constrói a personagem feminina e recupera sua voz. Em seguida, aprofundo a análise do desafio e do questionamento à narrativa nacional realizados no romance. Finalmente, proponho algumas reflexões sobre as mulheres e a memória cultural na contemporaneidade.

240

“This central trope of the symbiosis between the story of the life and the story of Ireland is one that women writers have interrogated, reworked and transformed in order to undo the masculinist perimeters of both the nation and the authoritative of both the nation and the authoritative speaking/writing subject.”

4.1 “ELA ESTEVE ABAIXADA O TEMPO SUFICIENTE”: A ASCENSÃO FICCIONAL DE BELLA CASEY

The Rising of Bella Casey tem um propósito claro de reinserir Isabella Casey na memória cultural, de dar voz às suas angústias e oferecer uma outra versão ficcional para sua decadência social. No romance, Bella Casey tem uma nova oportunidade de “elevar-se”, mesmo que apenas figurativamente, e que isso não represente sua reinserção nas camadas sociais que ela e sua família considerariam respeitáveis. A obra de Mary Morrissy explora questões complexas como a posição da mulher na sociedade irlandesa vitoriana, a (im) possibilidade de mulheres escolherem seu destino, a violência sexual e doméstica. Além disso, questiona a visão de Seán O’Casey acerca de sua irmã e como isso afetou a representação que ele faz dela em suas autobiografias. Por não ter condições materiais de escrever a própria vida, a existência de Isabella é decretada nos termos decididos pelo irmão, que a apaga da memória quando a vergonha que sente é maior do que consegue suportar.

Por muito tempo, as vidas de mulheres estiveram fora do escopo de biografias e da própria história por serem consideradas inferiores, desinteressantes ou até mesmo ultrajantes. Em “A Room of One’s Own” (1929), Virginia Woolf discute a ausência de mulheres escrevendo seus próprios romances, poemas e biografias antes do século XVIII, mostrando que as condições materiais das mulheres as mantiveram escondidas em diários e silêncios, tornando a história masculina. Décadas depois de Woolf, Carolyn Heilbrun escreve sobre a forma como mulheres são retratadas em suas biografias:

Quando biógrafos se propuseram a escrever a vida de uma mulher, [...] eles tiveram de lutar contra o conflito inevitável entre o destino de ela ser inequivocamente uma mulher e o desejo palpável do sujeito feminino,

ou o destino, de ser outra coisa. Exceto quando escrevem sobre rainhas, biógrafos de mulheres não se sentem à vontade com seus sujeitos – e mesmo com rainhas, como Elizabeth I da Inglaterra, há uma tendência a vê-los como anormais, monstruosos. Não é de admirar que os biógrafos tenham ignorado amplamente as mulheres como sujeitos, e que os críticos da biografia tenham escrito como se os homens fossem os únicos sujeitos possíveis²⁴¹ (HEILBRUN, 1988, tradução minha).

Esse sentimento de inadequação da figura da mulher e sua desvalorização que por muito tempo a mantiveram fora da biografia e da história pode, em parte, explicar por que O'Casey decreta a morte da irmã em suas autobiografias dez anos antes da data verdadeira. O dramaturgo não se propôs a escrever a história de Isabella; ao se dedicar à empreitada de narrar como John Casey veio a se tornar Seán, no entanto, sua irmã desempenhou um papel crucial, ensinando-o a ler e sendo uma segunda figura materna para ele, como afirmam estudiosos da biografia de O'Casey (conf. KENNEALLY, 1988). Dessa forma, como escrita de si, as autobiografias de O'Casey são uma importante fonte para entender o dramaturgo como produto de sua época e, assim, especular acerca das visões que ele tinha das mulheres em geral – e em especial de sua irmã.

Heilbrun (1988) escreve que, quando compostas, as biografias de mulheres por muito tempo trataram mais daquilo que poderia ser deixado de fora da narrativa do que daquilo que poderia ser escrito. Embora mulheres fossem frequentes objetos de produções literárias (poemas, descrições, pinturas), a maioria dessas representações era elaborada por homens, sem considerar o pensamento das mulheres

241

"When biographers come to write the life of a woman, [...] they have had to struggle with the inevitable conflict between the destiny of being unambiguously a woman and the woman subject's palpable desire, or fate, to be something else. Except when writing about queens, biographers of women have not, therefore, been at ease with their subjects – and even with queens, like Elizabeth I of England, there has been a tendency to see them as somewhat abnormal, monstrous. It is no wonder that biographers have largely ignored women as subjects, and that critics of biography have written as though men were the only possible subjects."

(PERROT, 2007). De acordo com Heilbrun, apenas no século XX as mulheres conseguiram atingir a “verdade” em suas auto/biografias: seus desejos, independência, poder e corpos se tornaram objetos da escrita de si. Consequentemente, se enxergarmos *The Rising of Bella Casey* como uma biografia ficcional de Isabella, podemos explorar como a obra de Morrissy preenche as lacunas deixadas pelas memórias de O’Casey e como o que ele deixou de fora pode ser usado criativamente para devolver a Isabella seu protagonismo. Nessa biografia ficcional, o narrador de *The Rising of Bella Casey* atua como o próprio biógrafo e, assim, “carrega em sua voz o poder de definir as pessoas e seus lugares na história, de caracterizar uma nação e transmitir seu valor e apoiar ou enfraquecer valores culturais aceitos”²⁴² (BACKSHEIDER, 2013, tradução minha).

Neste livro, considero a escrita de si como textos de memória, ou seja, auto/biografias, como textos literários, “dão acesso direto à memória não mediada” ou, em outras palavras, “culturas de memória” (SAUNDERS, 2010, p. 322). De acordo com Max Saunders, o estudo da escrita de si como fonte de memória cultural permite acessar “interpretações das formas em que a memória foi produzida, construída, escrita e circulada”²⁴³ (SAUNDERS, 2010, p. 323, tradução minha). Portanto, aqui considero que a escrita tanto das autobiografias de O’Casey como a biografia ficcional de Bella em *The Rising of Bella Casey* são demonstrações de uso da memória social e cultural, e a remoção de Bella da memória (no caso das autobiografias) e sua reinserção (no caso do romance de Morrissy) são *performances de memória*.

242 “The biographer carries in his voice the power to define people and their places in history, to characterize a nation and transmit its value, and to support or undermine accepted cultural values”.

243 “[Life-writing texts can be seen as] ‘routes to cultural memory.’ [...] Rather than giving us direct access to unmediated memory, what such texts reveal is, instead, memory cultures. When we study life-writing as a source for cultural memory, that is, our conclusion will also be literary-critical ones: interpretations of the ways in which memory was produced, constructed, written and circulated.”

Em suas autobiografias, O'Casey recorre às próprias memórias para escrever um retrato do artista desde o seu nascimento. Nos textos, ele se refere à irmã Isabella às vezes em tom carinhoso, às vezes em tom de crítica – principalmente após o casamento dela com o soldado Beaver. O'Casey parece afirmar que a causa da decadência de sua irmã foi casar-se com o soldado, alguém social e intelectualmente abaixo dela. Segundo Kenneally (1988), O'Casey tem uma forte e amarga percepção de Beaver como “o primeiro instrumento no fim ignóbil de sua irmã” (KENNEALLY, 1988, p. 186). Entretanto, em *The Rising of Bella Casey*, uma outra explicação para o fracasso de Bella é oferecida ao leitor: o abuso nas mãos do Reverendo Leeper, diretor da escola em que Bella é professora. Ao ver-se sem saída, Bella “engana” Nicholas Beaver e o faz acreditar que ela está grávida dele. As consequências dos abusos nas mãos do reverendo ecoam durante toda a vida de Bella.

O romance abre na segunda-feira de Páscoa de 1916, quando os primeiros movimentos do Levante acontecem em Dublin. Com o passar dos dias, a família de Bella não tem o que comer e ela tem de sair de casa para comprar mantimentos. Bella e seu filho Valentine saem pelas ruas do norte de Dublin na quarta-feira de Páscoa e se deparam com a cidade destruída, e tudo o que se pode encontrar nas ruas são o resultado dos saques a lojas e casas no entorno do General Post Office. É ao se deparar com a cidade em ruínas que a vida de Bella passa por uma reviravolta; ela encontra um piano na rua, uma provável peça resultante dos saques cometidos pela população nos primeiros momentos do Levante. Ao ver o piano, Bella, então Senhora Beaver, não consegue mais se manter abaixada para se proteger dos tiros:

Relutantemente ela abriu os olhos e soube imediatamente que alguma coisa havia mudado. Ela piscou duas vezes, sem saber se havia inventado o que ela via. Um piano. Ele sempre esteve lá? Ou será que Deus havia arrastado o piano no palco enquanto sua atenção havia sido distraída? O piano estava na valeta do outro lado da rua,

inclinado de um lado. Contra as ordens, a senhora Beaver se endireitou.

'Fique abaixada, mãe, fique abaixada,' Valentine vociferou contra ela.

Mas alguma coisa surgia na senhora Beaver. Ela esteve abaixada o tempo suficiente²⁴⁴ (MORRISSY, 2013, p. 16, tradução minha).

Ao se deparar com o piano, Bella sente um irresistível desejo de tomá-lo para si, mesmo que sua educação protestante a fizesse, em outras circunstâncias, abominar o recolhimento de objetos deixados na rua ou fruto de roubos. É um momento em que Bella se sente "louca", mas louca de desejo pelo piano: "Ela estava louca, enlouquecida com desejo, ou cobiça. Ela não estava certa sobre a diferença"²⁴⁵ (MORRISSY, 2013, p. 17, ênfase da autora). Contra o bom senso e a vontade do filho, eles carregam o piano para casa, uma adição muito extravagante para uma casa pequena nos cortiços de Dublin, mas Bella insiste e instala o instrumento no espaço já apertado que divide com os cinco filhos. Ao posicionar o piano, Bella começa a tocar *Rondo Alla Turca*, de Mozart, com as mãos cansadas e doloridas.

O encontro de Bella com o piano faz as vezes de metonímia, um incidente que representa algo maior, que "carrega um tremendo poder, um peso emocional maior do que o próprio substantivo"²⁴⁶ (BACKSHEIDER, 2013, tradução minha). Segundo Paula Backsheider, a metonímia é um dos muitos instrumentos literários usados por

244 "Reluctantly she opened her eyes and knew immediately something had changed. She blinked twice not sure if she had conjured up what she saw. A piano. Had it been there all along? Or had God rolled it on to the stage while her attention had been distracted? It stood in the gutter at the other side. Against instruction, Mrs Beaver straightened.
'Stay low, Mam, stay low,' Valentine hollered at her.
But something reared up in Mrs Beaver. She had been low long enough."

245 "She was mad, maddened with desire, or greed. She was not even sure of the difference."

246 "Metonymy can also assure that an incident or even an allusion will carry tremendous power, greater emotional weight than the actual noun".

biógrafos para examinar algo que pode ser associado a uma ação maior. Portanto, o piano em *The Rising of Bella Casey* é a metonímia do “levante” de Bella, de sua ressurreição para a memória, o momento em que sua agência lhe é devolvida. É no fim de sua vida que, na obra de Morrissy, Bella pode “recuperar sua dignidade e seu lugar na história não contada que nunca alcançou os diários de Seán”²⁴⁷ (MORALES-LADRÓN, 2016b, p. 34, tradução minha).

A história da queda e do posterior “levante” de Bella começa a ser contada no segundo capítulo com o nascimento de seu irmão mais novo, Jack, quando ela tinha 15 anos. O capítulo, intitulado “Elysian” (um tipo clássico de piano), é contado também em terceira pessoa, mas na perspectiva de Bella. Como irmã mais velha, seu papel era o de ajudar na criação dos irmãos mais novos e Bella é como uma segunda mãe para eles, principalmente para o pequeno Jack. Mesmo assim, quando Bella é convidada a estudar para ser professora, seu pai a incentiva, apesar de sua mãe achar inútil (e caro) gastar com os estudos de uma menina. Bella é estudiosa, moralmente correta e nada, todos pensam, pode afastá-la de seu grande futuro.

Logo no começo de sua jornada profissional, entretanto, a vida de Bella muda drasticamente. O Reverendo Leeper passa a persegui-la e acompanhá-la atentamente, causando desconforto, até que a perseguição se transforma em assédio sexual:

Ele se esfregou nela aparentemente por acaso na sala de aula um dia após a aula de Escrituras. Ele a encurralou no corredor do porão perto do armário das professoras quando as crianças já tinham ido embora, e impôs seu abraço relutante a ela. Ele frequentemente a agarrava urgentemente – na sala de aula ou nas escadas – e então a soltava, empurrando-a. Ele parecia se aproximar dela apenas para a repelir mais violentamente, como se estivesse se testando contra ela. Ele agia como se fosse ela que guiasse as mãos dele ao corpete dela ou o

forçasse a acariciar o rosto dela. Um dia, ao entardecer, depois do ensaio do coral, ele foi além, dando um beijo na nuca dela no escuro das escadas da galeria enquanto eles estavam descendo. Ela não disse coisa alguma²⁴⁸ (MORRISSY, 2013, p. 55, tradução minha).

Os elogios impróprios e beijos no rosto se transformam em agarrões e beijos na boca. Bella se questiona se não era algo em sua conduta que o faz agir daquela forma; a culpa sempre a atinge, como se o fato de ser mulher simplesmente atraísse o comportamento de Leeper:

Mas o que a atormentava era que ela mesma, de algum modo, teve parte na perversidade. Ela não havia permitido que ele segurasse sua mão, a acariciasse, sem protestar? Como ela podia ser tão boba, tão subserviente? A verdade é que ela havia cedido a um tipo tolo de fraqueza feminina, como a fraqueza daquelas bobinhas moças do Colégio que matraqueavam sobre seus namorados. Ela não era, afinal, igual a elas?²⁴⁹ (MORRISSY, 2013, p. 54, tradução minha).

Bella também não pode contar a alguém o que Leeper faz com ela: pensa que não acreditariam no que diria, ou que a sociedade a culparia. O romance traz ecos dos escândalos de abusos em instituições religiosas financiadas pelo Estado, investigados no Relatório Ryan (conf. Introdução). Estima-se que pelo menos

248 "He brushed against her seemingly by hazard in the schoolroom one day after Scripture class. He accosted her in the basement hallway by the teachers' press when the children were gone, and pressed his reluctant embraces upon her. He would often crush her to him, urgently – in the classroom, or on the stairs – then release her, pushing her away. It seemed he drew her close only to repel her more violently, as if he was testing himself against her. He acted as if it were she who had steered his hand to her bodice of forced him to caress her face. One evening, after choir practice, he went further, planting a kiss on the nape of her neck in the dark of the gallery stairs as they were descending. She did not say anything [...]."

249 "But what troubled her more was that she had somehow played a part in the wickedness herself. Hadn't she let him hold her hand, caress it, without a word of protest? How could she had been so dim-witted, so acquiescent? The truth was that she had given into a vapourish female kind of weakness, like one of those silly ninnies at the College who prated on about their beaux?."

56 mil mulheres tenham sido enviadas a instituições como as lavanderias industriais chamadas popularmente de “Magdalene Laundries” e que cerca de 9 mil crianças tenham morrido sob custódia (LEAHY, 2020). O primeiro Magdalene Asylum for Penitent Females foi inaugurado em 1767, inicialmente como uma instituição protestante para abrigar prostitutas que desejassem abandonar a prostituição. Após a Grande Fome, organizações católicas passaram a controlar as Magdalene Laundries e as tornaram “casas de mães e bebês”, para onde mulheres solteiras grávidas eram enviadas e viviam como prisioneiras. Muitos dos bebês eram dados para adoção em um sistema ilegal e sem o consentimento das mães, sendo enviados para famílias católicas no Reino Unido e nos Estados Unidos (BARRY, 2017).

A maioria dos denunciantes de abusos em entidades religiosas na República da Irlanda viveram em instituições católicas, mas denúncias recentes revelam que abusos também ocorreram em instituições protestantes na Irlanda do Norte.²⁵⁰ O fato de que em 2020 se votou pelo sigilo de grande parte do relatório Ryan por 30 anos²⁵¹ mostra a tentativa do Estado de manter a memória política dos abusos em segredo: trata-se, afinal, de um assunto delicado. O abuso institucional pode ser entendido como trauma cultural na Irlanda, evidenciado no romance pela situação de Bella. Nas palavras de uma sobrevivente das Magdalene Laundries na Irlanda, “podemos pensar que acabamos com o passado da Irlanda, mas o passado não acabou para nós”²⁵² (MICHAEL, 2020, tradução minha). A construção de uma personagem que sofre abuso por parte de um clérigo pode ser lida, então, como a memorialização desse episódio da história irlandesa.

250 Reportagens recentes na imprensa norte-irlandesa trazem denúncias de abuso em instituições protestantes financiadas pelo governo. Conferir BEATTIE, Jilly. Protestants abused in NI institutions now adding names to HIA redress scheme. **BelfastLive**. 5 mai. 2020. Disponível em: <https://www.belfastlive.co.uk/news/belfast-news/protestants-abused-ni-institutions-now-18204973>. Acesso: 4 jan. 2021.

251 A lei prevê a transferência de aproximadamente 60 mil registros levantados pelo relatório para uma agência de proteção à família, ficando acessível apenas para vítimas e familiares, enquanto o restante dos registros estará em sigilo por 30 anos.

252 “We may think we’re finished with Ireland’s past but the past is not finished with us.”



Após ser violentada por Beaver, o desespero de Bella a faz considerar a atenção especial que recebia de um dos amigos de seus irmãos, o soldado Nicholas Beaver, um rapaz simples e propenso à bebida: “Era essa a saída?”²⁵³ (MORRISSY, 2013, p. 64, grifo da autora, tradução minha). Ao contrário do que imagina O’Casey em suas autobiografias, no romance Bella não se apaixona por Beaver por capricho, mas sim por necessidade. Quando Leeper a encurrala em seu quarto, sua degradação chega ao ponto mais baixo; o reverendo a estupra e então, definitivamente, não existe outra saída para Bella:

Ele colocou uma mão em sua nuca e a outra em um aperto vicioso no entorno de sua cintura, e Bella pôde sentir toda a luta em si se esvaír. Ela pensou em seus aposentos de professora organizados, sua sala de aula no andar de baixo com os lemas escritos no quadro-negro, seus anos passados nos livros enquanto outras meninas corriam por aí somente interessadas em ter anéis de papel em seus dedos. E ela pensou em seu salário de professora regente, quarenta libras por ano, e, para sua vergonha, cedeu²⁵⁴ (MORRISSY, 2013, p. 97, tradução minha).

Além de não poder contar a ninguém os abusos que vinha sofrendo, agora sua única riqueza – a virgindade – lhe é roubada. Para uma jovem mulher vivendo na época vitoriana, a violência sexual significava a mácula máxima, a marca de uma mulher caída. Após Leeper deixá-la em seu quarto, Bella analisa o que restou de si e as marcas deixadas pelo abuso de autoridade ao qual teve de ceder:

Ela havia permanecido **deitada** a noite toda no lugar onde havia sido **invadida**, a blusa **rasgada** do ombro à cintura, os botões **órfãos** no chão, as saias e calções descidos em volta dos tornozelos, os pés ainda calçados

253 “Was *this* the way out?”

254 “He placed one hand on the nape of her neck and the other in a vice grip around her waist and Bella could feel all the fight in her seep away. She thought of her neat teacher’s quarters, her schoolroom below with the mottoes on the blackboard, her years at her books when other girls were running around only interested in getting ring-papers for themselves. And she thought of her Principal Teacher’s salary, forty pounds a year all in, and to her shame, she yielded.”

- **a única parte inocente dela.** Seu cabelo, emaranhado e preso, caía sobre os ombros nus. Ela agarrou os **restos** de sua camisa para cobrir a nudez de seus seios, lembrando como ele os havia **arranhado** como se quisesse **descascar a própria pele que a vestia.** Havia marcas de **arranhões** em seus braços [...]. Sua pele era como mármore com vinhas onde havia sido **raspada e rasgada,** sua boca ardia. Seus seios, quando ela ousou olhar, estavam **machucados.** [...] Ela tirou a banheira de estanho e despejou a água. Afundou-se nela com cuidado e esfregou cada centímetro de sua pele até ficar vermelha, quase em **carne viva.** Em seguida, ela se levantou, gemendo [...] e cobriu-se apressadamente para não ver as mutilações ou ser lembrada **daquelas que não podia ver**²⁵⁵ (MORRISSY, 2013, p. 98, grifos e tradução meus).

O ataque de Leeper deixa evidente as marcas traumáticas na memória individual de Bella: ela é invadida, suas roupas rasgada, seu cabelo fica desgrenhado; Leeper a arranha como se quisesse descascá-la, despindo-a de toda a dignidade. As marcas, assim, estão até onde ela não consegue ver, e resultam em trauma físico e psicológico, tornando o seu corpo subjugada mesma forma que o corpo das mulheres através da história: “Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade” (PERROT, 2007, p. 76).

255

“She had lain slumped all night in the place where she had been broken into, her blouse ripped from shoulder to waist, buttons orphaned on the floor, her skirts and bloomers down around her ankles, her feet still shod – the only innocent part of her. Her hair, matted and snagged, fell over her bare shoulders. She clutched at the remnants of her chemise to cover the nakedness of her breasts, remembering how he had scabbled at them as if he wished to peel back the very skin that clothed her. There were scrape marks on her arms [...] Her skin was like vined marble where it had been scraped and torn, her mouth smarted. Her breasts, when she dared to look, were blood-bruised. [...] She drew out the tin bath and poured the water in. She sank into it gingerly and scrubbed every inch of her skin until it was red raw. Then she heaved herself out, creakily [...] and covered herself hurriedly so that she would not see the mutilations or be reminded of the ones she couldn't see.”

A violência passa a fazer parte do cotidiano de Bella, aumentando quando ela se casa com Nicholas Beaver. O episódio da violência sexual parece ecoar mais tarde, quando Beaver também a estupra:

de repente ele tinha o pescoço dela envolto em uma “gravata”, **quase sufocando sua vida para fora dela** enquanto a erguia e **a deixava esparramada, com um alto acorde desafinado**, sobre o Cadby. Sem a menor cerimônia ele levantou suas saias na parte de trás – suas próprias calças ele já havia desabotoado – e separando suas pernas rudemente com as mãos **ele tomou posse dela** – ela mal conseguia dizer isso a si mesma – **pelos fundos. Seu rosto esmagado contra a borda do Cadby** provocou um vergão, mas isso era nada comparado ao **ataque depravado** dele, tudo conduzido sem uma palavra. **O silêncio pareceu ampliar o ato bestial. [...] Bella olhou para a moeda de brilho opaco. Ela não era digna nem de prata**²⁵⁶ (MORRISSY, 2013, p. 225, grifos e tradução meus).

O abuso de Leeper parece inaugurar uma vida de violências para Bella, das quais ela sempre se culpa. Por vezes Nicholas Beaver se desculpa por agredi-la, mas em muitas ocasiões Bella examina seu comportamento para encontrar a razão das agressões. Como descrito no trecho acima, a vida de Bella parece estar reduzida a violências que quase tiram sua vida: socos, tapas, objetos jogados contra ela; ou ela mesma sendo arremessada contra a mobília. Nick comete o abuso depravado de maneira bruta e a sodomiza, silenciando-a. Bella tem sua dignidade removida; ela se sente sem valor.

256

“[...] suddenly he had her neck in an armhold almost choking the life out of her as he lifted her off her feet and sent her sprawling with a loud discord over the Cadby. Without the slightest ceremony he hoiked up her skirts at the back – his own encumbrances he had already unbuttoned – and parting her legs roughly with his hands he took possession of her – she could barely say it to herself – in the rear of the premises. Her faced crushed against the edge of the Cadby raised a weal but that was as nothing to his depraved assault, all of it conducted without a word. The silence seemed to amplify the bestial act. [...] Bella stared at the dully glinting coin. She wasn’t even worthy of silver.”

Ainda na juventude, após o estupro que sofrera por Leeper, Bella sente vergonha de si mesma. O reverendo a faz imaginar-se uma *prostituta*, uma mulher que suscita os desejos mais desprezíveis nos homens; ele tem um comportamento típico de abusadores, criticando-a intensamente e sendo muito mais severo com ela do que com outras professoras. Ele inclusive a culpa pelo próprio estupro, dizendo que ela demonstrou volúpia e o obrigou a agir daquela forma – logo ele, um homem religioso e devoto, com sentimentos elevados:

“Dói-me dizer isso, Srta. Casey [...] Mas sua exibição na noite passada do que só posso descrever como luxúria animal, achei profundamente chocante e totalmente degradante. Você me atraiu para uma associação íntima, sem nenhuma consideração por meus sentimentos elevados, que eu havia declarado a você em confiança. Sabendo que você tem sido um tormento para mim, senhora, sua conduta é imperdoável”²⁵⁷ (MORRISSY, 2013, p. 102, tradução minha).

O comportamento do Reverendo Leeper se distancia muito da imagem que se tem de clérigos e homens religiosos. No romance, religiosos “às vezes são os piores”²⁵⁸ (MORRISSY, 2013, p. 264, tradução minha). Trata-se de mais uma referência aos abusos cometidos por padres, freiras e outros agentes religiosos nas escolas, orfanatos e lavanderias industriais irlandesas, demonstrando a desconfiança em relação à religião na Irlanda contemporânea.²⁵⁹

Ao descobrir-se grávida após o estupro por Leeper, Bella resolve seduzir o soldado Beaver e depois convencê-lo que estava

257 “It pains me to say this, Miss Casey [...] But your display last evening of what I can only describe as animal lust, I found both deeply shocking and downright degrading. You lured me into an intimate association with no consideration for my elevated feelings, which I had declared to you in a trust. Knowing that you have been a torment to me, Madam, your conduct is inexcusable.”

258 “[...] sometimes they’re the worst.”

259 O Censo de 2016 revelou uma queda no número de católicos na Irlanda: em 1960, 94,9% dos irlandeses se declaravam católicos; em 2016, a porcentagem caiu para 78,3%. O número de pessoas que declaram não ter religião cresceu: de 5,9% em 2011 para 9,8% em 2016, o segundo maior grupo de acordo com o Censo.



grávida dele. Uma jovem mulher grávida, sem marido, no fim do século XIX, estaria condenada ao ostracismo. Bella se prepara para sua “performance” de seduzir Beaver e levá-lo a fazer sexo com ela (MORRISSY, 2013, p. 116). Dessa forma, *The Rising of Bella Casey* “amplia os limites da ficção para explorar as escolhas limitadas das mulheres, transformando o romance em uma crítica mordaz às expectativas de gênero e, mais ainda, os abusos do clero em uma sociedade patriarcal que consente”²⁶⁰ (MORALES-LADRÓN, 2016b, p. 32, tradução minha).

O primeiro estupro leva a personagem a tomar as rédeas da própria vida. Ao decidir-se por seduzir Beaver, pela primeira vez Bella pode sentir desejo e ter intimidade com alguém, apesar de suas circunstâncias serem desesperadas e urgentes. Bella exerce sua agência na narrativa mais uma vez – alterando, inclusive, a história de sua filha mais velha, Susan, ao mudar sua paternidade (MORALES-LADRÓN, 2016b, p. 33). Dessa forma, Bella conscientemente modifica sua história, fabricando eventos para chegar a uma *outra* verdade e obter um resultado pretendido:

Embora soubesse que não era verdade, Bella gostava de pensar que Susan foi concebida em uma daquelas noites amenas cheias de folhas de verão. **Seria um crime remodelar o tecido dos fatos, um corte aqui, uma prega ali, para chegar a outra verdade?** A verdade das melhores intenções de alguém. Ela havia cortejado o desastre propositalmente com Nick várias vezes por eles. **O que ela se importava com seu bom nome, uma vez que ele já tinha sido tirado dela?**²⁶¹ (MORRISSY, 2013, p. 120, grifos e tradução meus).

260 “[the author] pushes the boundaries of fiction to explore the limited choices of women, turning the novel into a biting criticism against gender expectations and, what is more, the abuses of the clergy in a consenting patriarchal society”.

261 “Although she knew it not to be true, Bella liked to think it was one of those balmy full-leaved summer nights that Susan was conceived. Was it a crime to refashion the fabric of facts, a nip here, a tuck there, in order to arrive at another truth? The truth of one’s best intentions. She had courted disaster purposefully with Nick several times by them. What did she care for her good name since it had already been taken from her?”.

Uma vez que teve sua boa reputação tirada dela, a protagonista toma a liberdade de fabricar a própria verdade. Bella passa a acreditar na verdade inventada, mas sofre um golpe quando, ao internar o marido Nicholas, já sofrendo de demência em decorrência de sífilis, Bella encontra o reverendo Leeper em uma visita ao manicômio. A protagonista descobre que Leeper está internado também devido aos efeitos de sífilis, que por vezes demoram muitos anos para se manifestarem. Então ela tem uma revelação: não era a infidelidade e o comportamento promíscuo de Nicholas nos anos de exército que haviam causado a loucura em seu marido, mas sim *ela*; ao ser estuprada por Leeper, ela havia contraído sífilis e, posteriormente, transmitiu para o marido. Era de Bella o *pecado original*:

Bella não ouviu mais nada, pois ela havia passado para alguma região inferior onde todas as verdades conhecidas eram revertidas. *Ele tinha sífilis; ele tinha sífilis*. As palavras soaram como se um júri acusador tivesse se instalado em suas têmporas. Ela bateu na testa com os punhos para afastar as vozes. Elas ficaram em silêncio, mas foram substituídas pela aritmética fria de um juiz, um juiz que tinha a própria dela. *Foi você quem cometeu o pecado original*. Sua mente disparou. Se Leeper tinha sífilis, então ele era a fonte e ela a portadora devassa, uma Maria Tifoide que transportava doença entre eles e alimentava seu filho com o leite venenoso da morte. E o Nick? Ele foi a parte injustiçada, não uma, mas duas vezes. Foi *ela* quem o trouxe para este inferno. Cada convicção justa que ela tinha sobre sua vida estava errada. Ela era a culpada²⁶² (MORRISSY, 2013, p. 264-65, grifos da autora, tradução minha).

262

"Bella heard no more for she had passed into some nether region where every known truth was reversed. He had the syph; he had the syph. The words rang out as if an accusing jury had set up inside her temples. She pounded her forehead with her fists to drive the voices out. They fell silent but were replaced with a judge's cold arithmetic, a judge who had her own voice. It is you who committed the original sin. Her mind raced. If Leeper had had the syph, then it was he who was the source and she the wanton carrier, a typhus Mary ferrying disease between them and feeding her child the poison milk of death. And Nick? He was the wronged party, not once but twice over. It was she who had brought him to this hell. Every righteous conviction she'd held about her life had been mistaken. She was the guilty one."

Bella e o leitor são surpreendidos com essa revelação: "Bella parece ser quem arruinou uma vida em troca da vida atormentada que ela sofria" (MORALES-LADRÓN, 2016b, p. 33, tradução minha).²⁶³ Essa revelação, entretanto, não altera o fato de que, ao contrário do que pensa o O'Casey ficcional de Morrissy, Bella não é uma simples vítima das circunstâncias impostas a ela pelo casamento com Beaver, mas sim uma agente que toma as rédeas da própria vida, mesmo que tenha arruinado a vida de outras pessoas.

Tanto Bella quanto Seán utilizam suas memórias e selecionam os fatos que querem incluir em suas histórias de vida, modificando detalhes e cronologias para atingir seus objetivos. O poder de seleção da memória individual já pertencia a Seán O'Casey em suas autobiografias, mas em *The Rising of Bella Casey* Bella também assume esse poder, alterando e remendando os fatos para salvar-se. Ao menos em sua biografia ficcional, Bella possui o poder de manipular os acontecimentos de sua vida, pois "a história é o que *desfazemos*"²⁶⁴ (MORRISSY, 2013, p. 139, grifo da autora). Retomando o que teóricos como Jan Assmann (1995) escrevem, a memória não preserva o passado, mas *faz* o passado ou o *desfaz*, fabricando fatos de acordo com perspectivas contemporâneas.

Em um dos capítulos em que trechos das autobiografias são citados, intitulado "Battersea, London, 1935" (uma referência ao local onde Seán estaria morando no exílio), vê-se o dramaturgo escrevendo e jogando fora um trecho de sua vida em que se refere a Bella:

Ela se casou com um homem que destruiu todos os dons difíceis que ela tinha quando era jovem e sua mente despreocupada florescia. Ele havia dado a ela, com a ajuda de Deus, um filho para cada ano ou menos, que eles estiveram juntos. Cinco vivos e um, nascido frágil, seguiu o caminho dos jovens e bons, após ser mantido vivo por

263 "Bella seems to be the one that has ruined a life in return for the tormented life she suffered".

264 "History is our *undoing*".

*três anos até se cansar do terrível cuidado dispensado, deixando a chorando mais por algo indigno de uma lágrima ou um pensamento*²⁶⁵ (MORRISSY, 2013, p. 129, ênfase da autora, tradução minha).

Este trecho, retirado do volume *Drums Under the Windows* (1945) da autobiografia de O'Casey, introduz um interlúdio em que o narrador imita o estilo do dramaturgo em suas memórias e escreve em terceira pessoa acerca do que O'Casey quer realizar ao escrever sua vida e a importância de Bella em sua trajetória. Ao contrário do que se lê nas autobiografias reais, o narrador das contrapartes ficcionais reconhece o carinho que o jovem Jack tinha por sua irmã e como vê-la sofrer causou tanto choque que ele não suportou. Ele precisava escrever sobre sua própria vida, mas isso implicaria escrever sobre Bella:

Ele estava tentando escrever a história de sua vida, um retrato do artista quando jovem. Mas antes do artista, havia a criança, o pai do homem. Muito antes de ser Seán O'Casey, escriba e dramaturgo, ele era Jack Casey, o menino com duas mães. Lá estava a mulher que o gerou, que, no que lhe dizia respeito, soprou a própria vida nele; sua pura força de vontade o sustentou como se o cordão entre eles nunca tivesse sido cortado. E então havia Bella. Toda leveza e ambição superior ao lado das certezas desafiadoras de sua mãe. Que linda ela tinha sido! Algo marmorizado em sua pele; seu perfume, o azul frio de lavanda. Ele pode vê-la, em sua mente, indo para a academia de ensino [...] *Aquela* Bella não pode ser ressuscitada. Quando ele tenta chamá-la, é a desventurada sra. Beaver que aparece, a faxineira de mãos arruinadas, a palma sempre estendida para as

265

"She had married a man who had destroyed every struggling gift she had had when her heart was young and her careless mind was blooming. He had given her, with god's help, a child for every year, or less that they had been together. Five living, and one, born unsound, had gone the way of the young and good, after being kept alive for three years till it grew tired of the dreadful care given it, leaving her to weep longer over a thing unworthy of a tear or a thought."

moedas, como se cada centavo *pesasse*²⁶⁶ (MORRISSY, 2013, p. 131, grifos da autora, tradução minha).

Bella se torna invisível para Seán porque está fora do espaço público, relegada ao espaço doméstico e à maternidade; a grandiosidade que ele esperava dela, de acordo com sua classe social e educação, não se tornou realidade; por isso, Seán não consegue encontrar palavras para recuperá-la. O corpo de Bella, também arruinado, causa repulsa em Seán. Ele resolve, então, "retirar Bella da história *dele*"²⁶⁷ (MORRISSY, 2013, p. 301, grifo e tradução meus).

Assim, em *The Rising of Bella Casey*, Seán se torna um deus, um "assassino" que decide quando a vida de Bella deve acabar, mesmo que isso aconteça antes da data real. Seu poder seletivo de autor sucumbe à vergonha que sente de Bella e ele a corta de sua vida – e da vida dela mesma:

Agora, como antes, ele não pode suportar a vida de Bella, ou ela vivendo essa vida. Isso o tornou um covarde. Ele apenas correu para o fim dela. Ele atuou como o deus magistral e cortou uma década da sentença dela. Com um golpe de seu martelo, ele deixou Bella morta - de novo. É um negócio condenável, esses rabiscos. Às vezes, ele deseja ser o homem cuja única função como redator é o dardo de papel para o leiteiro – *duas canecas, por favor*. Ele olha para suas mãos assassinas. São estranhas para

266 "He was trying to write the story of his life, a portrait of the artist as a young man. But before the artist, there was the child, the father of the man. Long before he had been Seán O'Casey, scribe and playwright, he had been Jack Casey, the boy with two mothers. There was the woman who had borne him, who had, as far as he was concerned, blown the very life into him; her sheer will-power had sustained him as if the cord between them had never been severed. And then there was Bella. All airiness and winged ambition set beside his mother's defiant certainties. What a beauty she had been! Something marbled about her skin; her scent, the cool blue of lavender. He can see her, in his mind's eye, heading off to the teaching academy [...] That Bella cannot be resurrected. When he tries to call her up, it is the wretched Mrs Beaver who appears, the charwoman with the ruined hands, her palm always outstretched for coin, as if every penny *weighed*."

267 "[...] put Bella out of **his** misery".

ele, como se pertencessem a outra pessoa²⁶⁸ (MORRISSY, 2013, p. 268, grifos da autora, tradução minha).

O romance escrito por Mary Morrissy, portanto, discute abertamente as possibilidades de criação e as “verdades” alternativas que a ficção pode trazer à tona. Essa autorreflexão que expõe os instrumentos usados para a construção da memória demonstra, ainda, que tanto história quanto ficção “são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura” (HUTCHEON, 1991, p. 141). Percebo, dessa forma, que o romance demonstra durante toda a narrativa aspectos metaficcionalizados que expõem os artifícios usados para demonstrar ao leitor que manipulação, seleção, alteração, apagamento e inserção das “verdades” fazem parte da construção da memória. Em *The Rising*, eles servem ao propósito de recuperar vozes antes esquecidas ou silenciadas pela história.

O romance ainda mostra que, apesar de apagá-la de sua história, o Seán de *The Rising* admite que manteve Bella viva em suas peças de teatro, construindo figuras de memória em mulheres fortes baseadas em sua memória da irmã; tudo o que Bella não conseguiu fazer em vida, as personagens de O’Casey realizam no teatro:

Ele colocou variações dela em suas peças. Vestiu-a como a descuidada Nora Clitheroe, a noiva nervosa de *Plough and the Stars*, e vestiu-a para a séria Mary Boyle em *Juno and the Paycock*. Ele havia usado sua retidão afetada - e aqueles seios desafiadores - para Susie Monican em *The Silver Tassie*. Seu coração inexplicável ele deu a Minnie Powel. Mas ele não estava escrevendo para o palco agora.

268

“Now, as then, he cannot bear Bella’s life, or her living of it. It has made a coward of him. He has just hurried towards her end. He has played the magisterial god and chopped a decade from her sentence. With one stroke of his gavel, he has rendered Bella dead - again. It is a damnable business, this scribbling. Sometimes he longs to be the man whose only writing duty is the paper dart for the milkman - *two pints please*. He stares down at his assassin hands. They are strange to him, as if they belonged to someone else.”

Não havia varinha de drama, nem fantasia de disfarce da qual depender. Agora ele estava reduzido aos fatos da vida e a pés de barro²⁶⁹ (MORRISSY, 2016. p. 136-37, tradução minha).

The Rising of Bella Casey discute abertamente os caminhos de seleção e alteração dos fatos na memória para os propósitos da criação artística. A memória individual e cultural é usada como instrumento para a construção de uma biografia ficcional que recupera a importância de figuras históricas esquecidas e que contesta a associação de autobiografia como um discurso próximo à suposta exatidão da história. Em *The Rising of Bella Casey*, tanto Bella quanto Seán O'Casey são recriados para trazer à tona uma versão alternativa do que aconteceu com Bella e das razões de Seán para apagá-la de sua história de vida. O romance também se posiciona como uma crítica aos papéis de gênero, que relegam mulheres a uma posição submissa e de violência, e aos usos feitos da autobiografia, assim como do discurso histórico, para perpetuar silêncios acerca de mulheres e seus papéis essenciais para a sociedade.

4.2 "A NOVA IRLANDA É UMA BRIGUINHA, E SÓ": O "LEVANTE" DE BELLA E O LEVANTE DA NAÇÃO

A escolha de uma protagonista protestante e unionista é, em si, um desafio que *The Rising* impõe à narrativa nacionalista sobre

269

"He'd put magpie variations of her in his plays. Dressed her up as flighty Nora Clitheroe, the nervous bride in *The Plough and the Stars* and dressed her down for earnest Mary Boyle in *Juno and the Paycock*. He had used her prim righteousness – and those challenging breasts – for Susie Monican in *The Silver Tassie*. Her unaccountable heart he'd given to Minnie Powel. But he wasn't writing for the stage now. There was no wand of drama, no costume of disguise to depend on. Now he was reduced to the facts of life and feet of clay."

o Levante de Páscoa e a identidade nacional irlandesa construída nas primeiras décadas do século XX. A obra de Mary Morrissy reduz a importância do Levante de Páscoa em relação à vida da protagonista e questiona os valores nacionalistas que definiram a identidade nacional irlandesa como essencialmente católica, celta e masculina, relegando a mulher ao silêncio do espaço doméstico e seu consequente apagamento da história nacional. Nesta seção, demonstro como o romance faz esses questionamentos e propõe uma história alternativa, revelando memórias contrastantes e identidades não contempladas pelo nacionalismo, devolvendo-as à memória cultural. Analiso também como *The Rising of Bella Casey* utiliza a biografia da nação para subvertê-la e engrandecer a biografia de pessoas desconhecidas, como a própria protagonista Isabella Casey.

O primeiro capítulo do romance se passa na segunda-feira de Páscoa, o primeiro dia do Levante em Dublin. A família de Bella está reunida, comentando os rumores que ouvem dos conhecidos sobre o que está acontecendo na cidade. Bella acha que o chamado “levante” é apenas uma pequena briga: “Uma briguinha. [...] E só”²⁷⁰ (MORRISY, 2013, p. 7, tradução minha). Para ela, a “nova Irlanda” é uma bobagem e, até deparar-se com a cidade destruída, a personagem insiste que o Levante não é nada demais.

As opiniões de Bella refletem sua educação como protestante e seu entendimento acerca das atividades dos rebeldes, que são amigos de seu irmão Jack. Bella é uma unionista fervorosa e, devido às condições financeiras de sua família após a morte de seu marido Nick, afirma não ter tempo para se envolver com política por ter de sustentar os filhos sozinha. Em *The Rising of Bella Casey*, o Levante acontece no exterior da residência dos Beaver como algo que lhes é alheio. O romance mostra um lado ainda pouco conhecido da rebelião: a experiência vivida pelos protestantes residentes de Dublin, não nacionalistas, e também dos pobres que

270

“A skirmish. [...] That’s all it is.”



não compartilham os ideais republicanos. Como afirma Marisol Morales-Ladrón (2016b, p. 34, tradução minha), “[...] o foco aqui não está localizado na dimensão política, mas, ao contrário, em como mulheres, desprovidas de seus meios básicos como resultado da batalha, passaram por turbulência.”²⁷¹ O aspecto político do Levante de Páscoa é reduzido quando comparado à importância do encontro de Bella com o piano abandonado nas ruas de Dublin. O nascimento da nação irlandesa tem menos relevância do que o momento de ressurgência de Bella, que ao reencontrar seus talentos da juventude recupera, ao mesmo tempo, sua voz.

O Levante de Páscoa está, assim, tão distante que tem um ar de fantasia, de peça teatral ou espetáculo artístico. Segundo o narrador, “a Sra. Beaver se perguntou se todas essas histórias fantásticas eram algo que ela havia sonhado, um tipo febril de fantasia como um daqueles filmes no Royal”²⁷² (MORRISSY, 2013, p. 10, tradução minha). Mesmo o namorado católico da filha Babsie, Starry, pensou que a rebelião inicialmente fosse uma peça de teatro gratuita nas ruas: “Starry pensou que tudo isso fosse um algum tipo de brincadeira ou um grupo de atores viajantes organizando uma peça teatral gratuita”²⁷³ (MORRISSY, 2013, p. 8, tradução minha). Ainda com o relato de vizinhos e desconhecidos sobre o que acontecia no centro da cidade, Bella custa a acreditar em luta armada: “Ela não deu crédito à conversa de rugidos de canhão e devastação e esperava encontrar tudo como era”²⁷⁴ (MORRISSY, 2013, p. 10, tradução minha). É apenas ao sair de casa em busca de alimentos que Bella se depara com a violência que se instaurou em Dublin:

271 “The focus here is not placed on the political dimension, but rather on how women, deprived of their basic means as a result of the battle, suffered turmoil”.

272 “Mrs Beaver wondered if all the tall tales were something she’d dreamt up, a feverish kind of fantasy like one of those moving pictures at the Royal”.

273 “Starry thought it all some kind of a caper or a crowd of travelling players putting on a free theatrical”.

274 “She did not credit the talk of cannon roar and devastation and fully expected to find everything as it had been”.



Por toda a rua Abbey os edifícios outrora eretos e as elegantes lojas estavam cheios de feridas abertas. Os andares de cima de algumas lojas haviam caído em alguns lugares, a alvenaria estava como a renda áspera na cauda de uma anágua. Quando ela olhou para cima, belas salas de estar nos andares superiores estavam expostas, onde o vidro havia sido quebrado. As cortinas tremulavam irregularmente. As casas que ficaram de pé foram reduzidas a destroços nervosos, como se tivessem sofrido com a tensão da Guerra²⁷⁵ (MORRISSY, 2013, p. 13, tradução minha).

Ao caminhar pelas ruas, Bella ouve comentários sobre a ação dos rebeldes e lembra de seu filho James, que se alistara no exército britânico na Primeira Guerra Mundial, e se indigna com os jovens que se juntaram aos Voluntários e não foram para a Guerra. Ao testemunhar um jovem rebelde ser atendido, Bella pensa que aquele poderia ter sido o seu James. Ele, no entanto, estava cumprindo seu papel na Guerra – “onde este rapaz deveria estar [...], em vez de juntar-se a este caos vil”²⁷⁶ (MORRISSY, 2013, p. 14, tradução minha). Bella se opõe fortemente à ideia de independência irlandesa e, como unionista, considera que “A Nova Irlanda é [...] uma briguinha, isso é tudo”²⁷⁷ (MORRISSY, 2013, p. 9, tradução minha).

Quando promove o “levante” de Bella enquanto a cidade é destruída, o romance diminui a importância do Levante de Páscoa e engrandece a história de vida de uma personagem protestante e unionista, cujas tragédias pessoais, assim como suas convicções, a deixam indiferente à “nova Irlanda” que se instaura. Para Bella, é mais relevante reencontrar-se com sua arte do que pensar sobre a

275 “All along Abbey Street, the once erect buildings and fancy shops were full of gaping wounds. The floors above the shops had sagged in places, the masonry like the roughed-up lace on the tail of a petticoat. When she looked up, fine parlour rooms on the upper storeys were exposed where the glass had all been shattered. Curtains billowed raggedly. The houses left standing were reduced to nervous wrecks as if they had suffered from the jitters of war.”

276 “[...] where this boy should be, by all rights, instead of joining himself to this villainous mayhem”.

277 “The New Ireland [...] [is] a skirmish, that’s all”.

destruição à sua volta. “Bella toca enquanto Dublin queima; o tio Jack disse finalmente, ainda gaguejando de tanto rir. [...] ‘Paraíso recuperado, Bella, de um jeito ou de outro!’, Jack tentou mais uma vez”²⁷⁸ (MORRISSY, 2013, p. 21, tradução minha).

Para protestantes unionistas como Bella, a “nova Irlanda” era uma ideia elaborada por católicos e para católicos. Embora houvesse protestantes nacionalistas em Dublin, o nacionalismo irlandês era visto como tipicamente católico e contra a fé protestante por muitos fiéis desta minoria que habitava o sul da Irlanda. De acordo com Richard English (2006), o nacionalismo irlandês moderno tem no protestantismo suas raízes, uma vez que um dos primeiros grupos nacionalistas a se levantar contra o império foram os United Irishmen, em 1791, liderados pelo advogado protestante Theobald Wolfe Tone (1763-1798) e que organizaram o fracassado Levante de 1798.²⁷⁹ Com o Ato de União de Grã-Bretanha e Irlanda²⁸⁰, em 1801, outro grupo nacionalista protestante surgiu, dessa vez liderado pelo também advogado protestante Robert Emmet (1778-1803) e, novamente, deu origem a outro levante fracassado.²⁸¹ Apesar das origens protestantes, o nacionalismo irlandês se uniu ao catolicismo a partir de Daniel O’Connell²⁸², advogado irlandês que militou pela emancipação

278 “Bella fiddles while Dublin burns;’ Uncle Jack, said finally, still spluttering with laughter. [...] ‘Paradise regained, Bella, by hook or by crook!’ Jack tried again”.

279 Theobald Wolfe Tone, líder dos United Irishmen, foi um dos organizadores do Levante de 1798, cujo objetivo foi tomar pontos de controle britânicos e proclamar a república. No entanto, as autoridades britânicas souberam das movimentações antes de acontecerem, e os revoltosos foram presos e condenados. Wolfe Tone foi condenado à morte por enforcamento.

280 O Ato de União entre Grã-Bretanha e Irlanda uniu os parlamentos de Irlanda e Reino Unido, retirando o parlamento de Dublin. A União previa a participação de políticos irlandeses no parlamento (com exceção de católicos), o estabelecimento da Igreja Anglicana como religião oficial da União e a fusão de exércitos.

281 Robert Emmet organizou o Levante de 1803, fabricando armas e bombas para ocupar Dublin Castle e outras localidades sob poder britânico. Emmet chegou a publicar uma proclamação da república, mas sua tentativa de ocupar Dublin Castle falhou e ele foi capturado pelas autoridades. Condenado à morte por traição, Emmet foi executado em 20 de setembro de 1803.

282 Daniel O’Connell (1775-1847), conhecido como O Libertador, foi um líder político que militou pela emancipação católica e pela revogação do Ato de União. Foi eleito duas vezes para o parlamento britânico. O’Connell era conhecido como pacifista e abolicionista.

católica e pela revogação do Ato de União (ENGLISH, 2006, p. 139). A ação nacionalista também aconteceu no meio cultural com o Renascimento Gaélico, no fim do século XIX. Através de suas obras artísticas, o movimento construiu a identidade irlandesa como pura, rural e tradicional. É o movimento político-revolucionário do século XX que sacramenta a união entre nacionalismo e catolicismo, definindo o que seria a nação irlandesa. Segundo Eugene O'Brien (2002), o Levante de Páscoa é o marco da afirmação da identidade nacional irlandesa (*Irishness*), o momento em que "noções particulares de *Irishness* foram traçadas"²⁸³ (O'BRIEN, 2002, p. 16, tradução minha).

Com o Estado Livre Irlandês, na década de 1920, a identidade nacional irlandesa foi relacionada ao espaço rural, principalmente ao oeste, tendo o símbolo do chalé do camponês como a representação da família tradicional irlandesa. Nela, mulheres deveriam trabalhar no espaço doméstico para a manutenção de suas famílias; o Estado Livre Irlandês redefiniu o oeste da Irlanda como "masculino, completo e católico" (GRAY; RYAN, 1998, p. 123-25). Durante as primeiras décadas do século XX, o novo estado irlandês buscou construir uma identidade irlandesa "adequada":

[O Estado Livre] enfatizou a identidade como compartilhada, mas também como exclusiva de "forasteiros". A identidade era vista, portanto, como representando diferença e igualdade, inclusão e exclusão simultaneamente. O estado, preocupado principalmente com a tarefa de construção da nação, enfatizou as características e traços comuns de todos os irlandeses como uma "raça". Isso pressupôs a singularidade da cultura, língua, esportes e estilo de vida irlandeses, o

que tornou o povo irlandês diferente de todas as outras "raças"²⁸⁴ (GRAY; RYAN, 1998, p.127-28, tradução minha).

A retórica da oposição entre "nós" e "outros", irlandeses católicos *versus* ingleses protestantes, exclui todo aquele que não se conforma a esses ideais. Dessa forma, a memória política nacionalista exclui os sujeitos históricos que não se encaixam no modelo de identidade nacional celta e católica. Em *The Rising of Bella Casey* a dicotomia "nós" *versus* "os outros" toma forma com os desentendimentos entre o ex-soldado Nick e Jack Casey; entre os irmãos de Bella que se convertem ao catolicismo e a família Casey. O destino da Irlanda é o ponto de discórdia:

Lá estava ela novamente, a velha divisão. Nós e eles. O que havia começado como uma discussão entre seu marido e seu irmão, dois lados da mesma moeda, ela sempre pensou, havia se espalhado como uma doença debilitante, de modo que no fim nenhum deles ficou intocado. A doença havia infectado Tom e Isaac, que jogaram sua sorte com o inimigo, e havia se agravado pela sua mãe, que usava o boicote como um antídoto. Agora a doença estava se espalhando. Guerras e contendas, assassinato, revolução²⁸⁵ (MORRISSY, 2013, p. 333, tradução minha).

Para Bella, lutar por uma Irlanda independente era, além de uma bobagem, uma traição à coroa e aos bons princípios morais. Bella é fiel à coroa britânica e se opõe ao *Home Rule*, a Parnell (o "senhor líder") e outros líderes republicanos:

284 "[The Free State] focused on identity as shared but also as exclusive of 'outsiders'. Identity was seen, therefore, as representing difference and sameness, inclusion and exclusion simultaneously. The state, concerned primarily with the task of nation building, emphasized the common characteristics and traits of all Irish people as a "race". This assumed uniqueness of Irish culture, language, sports and lifestyle which made Irish people different from all other "races".

285 "There it was again, the old division. The us and them. What had started as an argument between her husband and her brother, two sides of the one coin she'd always thought, had spread out like a wasting disease, so that in the end not one of them was untouched. It had infected Tom and Isaac who'd thrown their lot in with the enemy and had been aggravated by her mother who'd used boycott as an antidote. Now the sickness was spreading. Wars and strife, assassination, revolution."

[...] ela tinha opiniões fortes sobre o “senhor líder” que, segundo diziam, havia se exposto ao ridículo ao olhar para a senhora Kitty O’Shea.

“Ele deveria ter mais respeito por si mesmo”, ela lembra de ter dito.

Sem falar da conversa dele sobre romper o vínculo com a Inglaterra, quando pessoas tementes a Deus eram leais à rainha e ao país e se orgulhavam disso²⁸⁶ (MORRISSY, 2013, p. 79, tradução minha).

No romance há também uma forte questão de classe. Bella, apesar de ser de classe média baixa e não estar muito acima socialmente de outros católicos na mesma situação, se percebe culturalmente oposta aos católicos – chamados de “romanistas”, “papistas” ou “RCs” no romance. Ela não quer se misturar aos vizinhos católicos, a quem vê como socialmente inferiores e corruptos:

Com o tempo as ambições de Bella se tornariam subir de nível sob Rutland Place. Não era a casa ao que ela se opunha, mas aos vizinhos. Muitos deles eram romanistas e ela estava ansiosa em enfatizar a distinção entre eles. Ela nunca deixava a porta da frente aberta, como era o hábito *deles*, pois, através de tal abertura, a malevolência da tagarelice entraria e sairia²⁸⁷ (MORRISSY, 2013, p. 188, grifo da autora, tradução minha).

Durante a Guerra Boer, enquanto os irmãos de Bella Mick e Tom são convocados para lutar pelo exército britânico, o irmão mais novo, Jack, demonstra os primeiros sinais de envolvimento com os

286 [...] she had strong views on Ireland’s ‘gintleman leader’ [*sic*] who, it was reputed, had made a show of himself by casting an untidy eye on Mrs Kitty O’Shea. ‘He should have more respect for himself,’ she remembered saying. Not to speak of his talk of breaking the link with England, when God-fearing people were loyal to queen and country and proud of it.”

287 “In time Bella’s ambitions would turn to rising above Rutland Place. It was not the house, but the neighbours she objected to. Many of them were Romanists and she was anxious to emphasise the distinction between them. She never left the front door open, as was *their* habit, for through such an aperture the malevolence of tittle-tattle would march in and travel out.”

fenians, o que aterroriza Bella. Jack agora exigia ser chamado de “Seán” e estava aprendendo gaélico, o “jargão de camponeses e desordeiros”²⁸⁸ (MORRISSY, 2013, p. 204, tradução minha). Seu outro irmão, Isaac, dá um outro golpe no orgulho protestante da família ao se casar com uma jovem católica e trocar seu nome para Joseph, além de se converter à “Outra Fé” (MORRISSY, 2013, p. 205).

Devido a suas origens e seus valores políticos e morais, Bella já estaria a princípio excluída da história nacionalista. Além disso, o fato de ser mulher aprofunda ainda mais sua exclusão da memória cultural. A simbologia da nação irlandesa, baseada na concepção da Irlanda como uma mulher pura, submissa e indefesa, exclui mulheres da ação política, relegando-as ao espaço doméstico, onde permaneceriam silenciadas e subservientes. Gerardine Meaney (1991) afirma que essa representação simbólica das mulheres se tornou a substância que define o que é ser irlandês no século XX (MEANEY, 1991, p. 6). Breda Gray e Louise Ryan (1988) complementam:

A dicotomia público/privado é reforçada pela dicotomia natureza/razão, na qual mulheres são identificadas com a natureza ao invés de atributos mais masculinos de razão e agressão, que são essenciais para a nação e nacionalismos²⁸⁹ (GRAY; RYAN, 1998, p. 123, tradução minha).

Gray e Ryan (1998) comentam que tanto o nacionalismo quanto o colonialismo utilizam a imagem da mulher; o nacionalismo a usa como símbolo da nação, a qual, em sua posição pacífica, precisa ser defendida e manter-se pura; o colonialismo, por sua vez, usa a mulher como imagem do colonizado, que precisa ser conquistado e protegido. Conseqüentemente, tanto o colonialismo quanto o nacionalismo se utilizam de alguns elementos comuns

288 “the argot of peasants and rowdies”.

289 “The public/private dichotomy is reinforced by the nature/reason dichotomy, within which women are identified with nature rather than with the more masculine attributes of reason and aggression that are seen as essential to nation and nationalisms.”

(BELL, 1993, p. 19). Para definir-se como irlandês, o Estado precisa diferenciar-se do colonizador – neste caso, protestante. Da mesma forma, se o colonizador é homem que domina e violenta, a Irlanda define-se como mulher indefesa, que deve ser protegida:

A identificação alegórica da Irlanda com a mulher, por vezes personificada como Shan Van Vocht, Kathleen Ni Houlihan ou Mãe Eire é tão comum que chega a ser retoricamente invisível. No entanto, essa identificação não é natural nem arquetípica. Historicamente a personificação da Irlanda como mulher serviu a dois propósitos ideológicos distintos: conforme aplicada pelos homens irlandeses, ajudou a confinar mulheres em uma camisa de força de pureza e passividade; e, como aplicada por imperialistas culturais, aprisionou toda a raça irlandesa em um estereótipo debilitante²⁹⁰ (CULLINFORD, 1990, p. 1, tradução minha).

Tal associação da Irlanda com uma mulher retira das mulheres sua autonomia, relacionando-as à passividade e relegando-as ao espaço doméstico, excluindo-as da história pública. A transformação que a Irlanda vive desde os anos 1970, que traz uma resposta feminista à caracterização nacionalista da mulher, demonstra, através das artes, um questionamento da narrativa nacional hegemônica (INGMAN; Ó GALLCHOIR, 2018). É nesse contexto de questionamento que a escrita de si, principalmente a auto/biografia, tem papel crucial para trazer à tona a voz de mulheres e devolvê-las à memória cultural. Anne Mulhall (2018) descreve como a auto/biografia irlandesa ajuda a desmascarar o “olhar masculino” da história e, principalmente, a associação simbiótica entre a Irlanda e a imagem da mulher.

290

"The allegorical identification of Ireland with a woman, variously personified as the Shan Van Vocht, Cathleen Ni Houlihan, or Mother Eire is so common as to be rhetorically invisible. Yet it is neither natural nor archetypal. Historically, the personification of Ireland as a woman has served two distinct ideological purposes: as applied by Irish men it has helped to confine women in a straitjacket of purity and passivity; and as applied by cultural imperialists it has imprisoned the whole Irish race in a debilitating stereotype."

Segundo Mulhall (2018), o cânone da auto/biografia irlandesa²⁹¹ revela a frequente interligação do pessoal e do político. É comum que, ao escrever sobre si, os autores relacionem suas vidas à “nação”. Liam Harte (2007, p. 3) afirma que o tropo mestre da autobiografia irlandesa do século XX foi o uso simbólico da nação e da sociedade para falar sobre si. Kenneally (1988, p. 123) demonstra que essa é a metáfora estrutural principal da autobiografia literária irlandesa no século XX, que permitia ao autor igualar seus próprios feitos com o desenvolvimento nacional. O movimento feminista que busca devolver a voz a mulheres cuja autoridade feminina, segundo Mulhall (2018), foi retirada por meio desses tropos construídos com padrões masculinos. Um exemplo de questionamento é o livro de memórias de Edna O’Brien, *Mother Ireland* (1975), no qual a autora escreve que o entrelace entre a mulher e a genealogia da nação acontece por influência católica e frequentemente reduz a ação das mulheres: “A Irlanda sempre foi uma mulher, um útero, uma caverna, uma vaca [...] uma prostituta”²⁹² (O’BRIEN, 1975, p. 1, tradução minha). Desde os anos 1970, a auto/biografia irlandesa tem trazido uma “outra” mulher irlandesa: mulheres de classe trabalhadora, imigrantes, feministas, socialistas, entre outras. Nas palavras de Mulhall (2018), essas escritas de si questionam quem tem o direito de contar a própria história e o que se deve incluir nela. Biografias ficcionais como *The Rising of Bella Casey* “permite[m] que a mãe silenciada fale a partir do túmulo”²⁹³ (CAHILL, 2018, tradução minha).

Ao justapor o “levante” de Bella Casey ao Levante de Páscoa, Mary Morrissy utiliza o tropo da nação não para igualar os feitos de Bella aos dos rebeldes, mas para elevar a importância da história de vida da personagem em relação à nação. O Levante é mencionado “apenas para ser enfraquecido pelo relato mais íntimo e significativo de uma

291 De acordo com Mulhall (2018), o cânone da auto/biografia irlandesa é formado pelas obras de Lady Gregory, W. B. Yeats, George Moore, Elizabeth Bowen e Frank O’Connor.

292 “Ireland has always been a woman, a womb, a cave, a cow [...] a harlot”.

293 “[Such novels] allow the silenced mother to speak back from beyond the grave”.



desfavorecida vida feminina enjaulada em uma sociedade orientada para o homem”²⁹⁴ (MORALES-LADRÓN, 2016b, p. 43, tradução minha). O romance se distancia da comum associação entre Irlanda e mulher a fim de expor ao mundo as reais lutas de mulheres irlandesas, principalmente aquelas que não compartilham dos princípios nacionalistas que idealizam mulheres e ignoram suas lutas cotidianas. *The Rising of Bella Casey* participa do movimento *herstory*²⁹⁵ que, desde os anos 70, debate acerca da ausência de mulheres na história global e busca reescrevê-las na história através de artigos, biografias, ficção, entre outros gêneros. Segundo Adriana Bebianio (2010, p. 188), tais textos visam questionar “a narrativa patrilinear da nação e propor uma narrativa matrilinear, assim reinscrevendo mulheres na memória coletiva”²⁹⁶ Bebianio acrescenta que a ficção tem o poder de tirar mulheres das trevas, principalmente aquelas que deixaram poucos traços históricos, transformando-as em modelos a seguir:

Somente pelo ato de recontar as vidas de mulheres reais podemos passar de desempenhar um papel alegórico na comunidade a ter direito a um lugar nele; de sermos casadas com a terra a sermos cidadãos plenas dela²⁹⁷ (BEBIANO, 2010, p. 189, tradução minha).

Assim, através da ficção, Bella Casey recupera seu lugar de direito na memória cultural e, ao encontrar seu piano, pode contar sua história. Quando toca “The Moonlight Sonata”, Bella consegue

294 “[...] only to be undermined by the more intimate and significant account of a deprived female life caged in a male-oriented society”.

295 Segundo Bebianio (2010), o termo *herstory* foi usado pela primeira vez por Robin Morgan em 1970 e popularizado por Maggie Humm em 1989. *Herstory* é um movimento que questiona a ausência das mulheres na história ocidental e que busca escrever a história das mulheres.

296 “They question the dominant patrilinear narrative of the nation and put forward a matrilinear one, thus re-inscribing women in the collective memory”.

297 “Only by the act of retelling the lives of actual women can we move from playing an allegorical role in the community to being entitled to a place in it: from being wedded to the land to being full citizens of the land”.

ficar alheia às demandas do cotidiano – os filhos com fome, os dedos doloridos, a pobreza – e abrir caminho para contar sua jornada até ali:

Valentine se ajoelhou diante da lareira e tentou acender uma faísca das cinzas. O estômago do bebê John roncou. A senhora Beaver os ignorou. Eles que se virem. Até mesmo seu irmão, antes tão amado, tentando emboscá-la na porta. Ela se concentrou em sua mão esquerda rastejante, como o arpejo constante do tempo. Antes ela teria preferido o desejo certo. Ela fechou os olhos e deixou que seus dedos rangentes a levassem cegamente de volta, de volta ao início de sua história²⁹⁸ (MORRISSY, 2013, p. 21-22, tradução minha).

O piano devolve a Bella o prazer de viver. Não é mais uma questão de sobrevivência – afinal, a família continuaria na miséria mesmo após encontrar o instrumento -, mas sim uma questão de elevação do espírito, a recuperação de seu potencial da juventude perdido após tanta violência e abuso. Poder tocar novamente um piano a faz voltar ao início de sua história, retomar suas boas memórias pessoais e desejar algo novo. Segundo o narrador, seu “levantar” é como um milagre:

Era uma sensação entranha, como levantar milagrosamente uma filha dada como morta. Dada como perdida, mas agora encontrada. Pela primeira vez em décadas Bella pensou em sua primeira vocação, e com uma série de proposições que ela se viu entrelaçando como pequenas contas. Era absurdo acreditar que ela poderia algum dia recuperar uma sala de aula. [...] Ela se viu novamente como professora, ensinando escalas e notações aos filhos da aristocracia e, com isso, recuperando alguma semelhança com seu antigo eu. [...] Isso colocaria um fim a todos aqueles profetas da desgraça, incluindo aqueles de próprio sangue, que a tomavam como uma criatura quebrada, que não conseguiam ver a chama de elevação

que queimava ferozmente dentro dela²⁹⁹ (MORRISSY, 2013, p. 339, tradução minha).

Bella se sente como o filho pródigo bíblico, dado como morto, mas encontrado. Sua ressurreição para seus talentos artísticos a dá esperanças de recuperar as décadas perdidas com repetidos abusos maritais. Apesar de sua precária condição física, Bella sente que o piano a restaurou e a devolveu as aspirações elevadas: voltar a ser professora, dar aulas de piano, não mais precisar fazer faxina nas casas dos ricos. Ao contrário da figura mitológica Seán-Bhean Bhocht (pobre velha senhora, em irlandês) que se transforma na bela jovem Cathleen Ni Houlihan, Bella não tem a juventude devolvida, mas recupera sua agência e seus desejos. Além disso, tem de volta o direito a ter as circunstâncias de sua morte narradas, não com a pressa das autobiografias de Seán O'Casey, que acabam por apagá-la antes da hora.

Ao ler *The Rising of Bella Casey* como uma biografia ficcional, é possível estabelecer um paralelo entre o “levante” de Bella e o Levante de Páscoa. No romance, o “renascimento” de Bella Casey acontece ao mesmo tempo que a rebelião de 1916, mas os eventos históricos são relegados ao fundo da trama, dando lugar para a história de Bella ser contada. Mary Morrissy explora as lacunas deixadas nas memórias de Seán O'Casey para recriar uma história de vida alternativa para Bella, na qual ela pode contar sua versão dos fatos e não ser apenas uma vítima das circunstâncias. Morrissy empresta do cânone da auto/biografia a justaposição da pessoa biografada com a história da nação para questionar o lugar e a

299

“It was a queer sensation, like miraculously raising up a daughter who had been given up for dead. Thought lost but now found. For the first time in decades, Bella thought of her first vocation, and with a string of propositions that she found herself in idle moments threading together like small beads. It was preposterous to believe that she could ever regain a schoolroom. [...] She saw herself again as a teacher, schooling the children of the gentry in scales and in notation and with it regaining some semblance of her former self. [...] That would put a stop to all those prophets of doom, her own flesh and blood included, who took her for some brozen-down creature, who failed to see the flame of elevation that burned fiercely within.”

representação da mulher na narrativa nacional. Dessa forma, *The Rising of Bella Casey* é uma performance de memória que procura devolver o protagonismo a mulheres esquecidas da Irlanda num momento histórico em que mulheres reclamam sua agência e sua participação na sociedade irlandesa.

4.3 REFLEXÕES PRELIMINARES: MULHERES E MEMÓRIA NA IRLANDA

A Década de Comemorações (2012-2023), que rememora a Década de Guerras e Revoluções 1912-1923, é um período de constante questionamento das perspectivas que compuseram as narrativas históricas hegemônicas. Mesmo após o fim do Tigre Celta, quando o passado irlandês foi constantemente examinado e questionado, as artes mostram que o movimento de escrutínio da história continua. Personagens esquecidas da história são trazidas à tona, narrativas alternativas são sugeridas e histórias ainda não contadas encontram os leitores. Como demonstram as publicações de romances de temática história com personagens mulheres após a queda do Tigre Celta – tais como *Not the Same Sky* (2013), de Evelyn Conlon, *Miss Emily* (2015), de Nuala Ní Conchuir e *What Becomes of Us* (2015), de Henrietta McKervey –, permanece forte o movimento que busca recuperar a história a partir da perspectiva de mulheres e devolver a elas seu protagonismo.

Algumas controvérsias relacionadas aos papéis de gênero surgiram no período pós-Tigre Celta. Em 2011, o anúncio pelo governo irlandês do conselho acadêmico para a organização da Década de Comemorações revelou um desequilíbrio de gênero, com mais homens do que mulheres. Em 2015, o teatro nacional irlandês Abbey Theatre anunciou o programa de peças para comemorar o centenário

do Levante de Páscoa em 2016; apenas uma das dez peças era de autoria feminina, e somente três das dez peças seriam dirigidas por mulheres. Inicialmente *online*, o movimento #WakingtheFeminists passou a expor a baixa representatividade feminina no teatro irlandês e a pedir igualdade de gênero na indústria cultural irlandesa. Começou-se a debater a presença feminina não só no teatro como também em outras áreas das artes e da política irlandesa, e como as mulheres são representadas artisticamente.

Esses debates revelam os binarismos de gênero no que se refere à memória dos eventos nacionais. Nas palavras de Tina O'Toole, "engajar-se com os conflitos nacionais era lutar com normas e expectativas de gênero, através das quais modos de ação patriótica poderiam ser validados ou naturalizados"³⁰⁰ (BRYAN *et al.*, 2013, p. 65, tradução minha). Na atualidade, O'Toole acrescenta, "ideias recebidas acerca do período tendem a reafirmar binarismos de gênero"³⁰¹ (BRYAN *et al.*, 2013, p. 65, tradução minha). A autora cita como exemplos aspectos ainda pouco explorados na República da Irlanda, como a participação do movimento sufragista nos eventos do início do século XX e as questões de militarismo e masculinidade na literatura da época. Embora estudos acadêmicos publicados desde então tenham oferecido importantes contrapontos, segundo O'Toole eventos organizados pelo governo tendem a conservar mitos e concepções de identidade nacional. Tendo isso em mente, o feito de romances como *The Rising of Bella Casey* e outras obras citadas neste trabalho se torna ainda mais significativo, uma vez que os trabalhos oferecem um contraponto às comemorações oficiais e às versões históricas patrocinadas pelo governo.

Esse constante desafio às narrativas oficiais não significa que os eventos históricos da Década de Comemorações perderam força

300 "[...] to engage with national conflicts in the early twentieth century was to grapple with gendered norms and expectations, through which modes of patriotic action could be validated or naturalized".

301 "[...]received ideas about the period tend to reaffirm traditional gender binaries".

na memória cultural irlandesa, nem que foram esquecidos. O'Toole (BRYAN *et al.*, 2013, p. 66) comenta acerca do interesse público em eventos como o Locaute de 1913 e os paralelos que podem ser traçados entre as condições econômicas e trabalhistas do passado e o período de desaceleração econômica após a queda do Tigre Celta, não apenas em eventos presenciais, mas em discussões *online*. A Década de Comemorações é, então, uma oportunidade de engajamento com a memória cultural e os diferentes significados, na atualidade, dos eventos históricos.

Vê-se nos dois romances analisados na segunda parte deste trabalho que o Levante de Páscoa e a Primeira Guerra Mundial permanecem na memória cultural e são utilizados pela ficção para trazer perspectivas diversas e memórias alternativas. Ao invés de manter a mitologia nacionalista em torno dos revolucionários e a conseguinte demonização dos combatentes na Guerra, no entanto, os romances questionam noções fixas de papéis de gênero e trazem à tona as experiências de pessoas silenciadas, tornando suas histórias de vida mais importantes do que o evento histórico em si. O momento histórico é muito propício: quando as estruturas sociais que aprisionavam mulheres longe do espaço público se enfraquecem, elas podem retornar à memória. De acordo com Linda Anderson (1990), "mulheres não podem simplesmente ser adicionadas à história [...] sem pressionar os limites conceituais que as excluíram em primeiro lugar"³⁰² (ANDERSON, 1990, p. 130, tradução minha). O debate acerca da história nas artes e na cultura irlandesa parece não ter terminado, e a literatura pode oferecer uma importante contribuição para a recuperação da memória de mulheres e outras figuras silenciadas.

302

"Women cannot simply be added on to history [...] without putting under pressure the conceptual limits that excluded them in the first place".

CONCLUSÃO

*A memória
tem duas partes.*

*A primeira é o visitar
[...]
E, então, o reconstruir.³⁰³*

*(Eavan Boland, "We Are Always Too
Late", tradução minha)*

Lucy Collins (2015) escreve que a relação entre memória e identidade é essencial para a poesia e o pensamento político de Eavan Boland. Os poemas de Boland trazem como temas constantes os atos de rememoração, a memória dos lugares e os sujeitos esquecidos pela história. No poema "We Are Always Too Late" o eu-lírico fala sobre o trabalho da memória, dividindo-o em duas partes: a primeira consiste em visitar o passado; a segunda em reconstituir o passado no presente. Neste livro demonstrei como o trabalho da memória, aqui entendido como *performance*, acontece na ficção irlandesa do século XXI e nos eventos históricos revisitados e reconstituídos na contemporaneidade. Mais do que simples retomadas da história, os romances do *corpus* demonstram a performance memorialística em curso, utilizando-se dos variados tipos de memória para questionar narrativas dominantes que compõem a memória da República nos seus momentos mais críticos. Enfatizo que a memória não é um simples movimento de preservação do passado, mas um engajamento político que constrói o passado conforme as perspectivas do presente.

303

"Memory / is in two parts. // First, the revisiting / [...] / Then the reenactment."

A análise foi dividida em duas partes temáticas: (1) a Grande Fome e a diáspora irlandesa para os Estados Unidos e (2) a Primeira Guerra Mundial e o Levante de Páscoa de 1916. Na primeira parte, analisei os romances *Star of the Sea* (2003), de Joseph O'Connor, e *Days Without End* (2016), de Sebastian Barry, nos quais a Grande Fome representa um trauma cultural e provoca a diáspora forçada, que é em si um trauma. Li os romances como *performances da memória* que questionam a memória construída pelas comemorações estatais da Grande Fome na atualidade: no caso de *Star of the Sea*, questiona-se a representação da tragédia como evento fundador da Irlanda próspera durante o período do Tigre Celta e a manipulação da memória das vítimas para engrandecer a cultura corporativa e consumista do presente; no caso de *Days Without End*, o questionamento ocorre em relação à comum representação dos imigrantes irlandeses que deixaram a Irlanda durante a Grande Fome como heróis em outros países.

No Capítulo 1, intitulado "A Grande Fome e a diáspora forçada em *Star of the Sea*", demonstrei a persistência da catástrofe na psique irlandesa, refigurando a memória social. Diferentemente do que críticos já afirmaram, nunca houve silêncio acerca da Grande Fome na literatura irlandesa; há, no entanto, diferentes formas de engajamento com a tragédia. A partir da década de 1980, percebe-se que a literatura refigura a Grande Fome de maneira mais direta, enfatizando as graves consequências do evento para a sociedade irlandesa. Em *Star of the Sea*, Joseph O'Connor critica a seletividade da memória política na contemporaneidade, que visa a utilização da memória da Grande Fome para engrandecer a nova realidade trazida pelo Tigre Celta. Demonstrei que o navio *Star of the Sea* é um microcosmo da Irlanda no Atlântico, reunindo personagens de diversas classes sociais e espectros políticos, buscando refigurar as realidades conflitantes da Grande Fome. O romance, que imita uma narrativa de viagens do século XIX e empresta do romance vitoriano diversos aspectos de sua trama, é uma obra dentro de

outra: o narrador de *An American Abroad*, Grantley Dixon, descreve os acontecimentos que levaram à morte do lorde anglo-irlandês David Merridith a bordo do *Star of the Sea*.

O protagonista de *Star of the Sea*, Pius Mulvey, é um camponês simples com ares de vilão dickensiano; uma versão romanesca do “Irlandês do palco”. Seu oposto, o lorde Merridith, é o representante da classe dominante na Irlanda no século XIX. Longe de manter estereótipos, o romance subverte as caracterizações das personagens, transformando o camponês Mulvey em “monstro” e o lorde anglo-irlandês em “vítima”. Minha análise demonstra que, ao realizar tal subversão, *Star of the Sea* se distancia da narrativa nacionalista que acusa a Grã-Bretanha e os anglo-irlandeses como os grandes culpados pela Grande Fome. O romance apresenta com sucesso uma as perspectivas divergentes acerca da tragédia, empreendendo uma crítica à narrativa nacionalista.

Além da subversão do binarismo irlandês *versus* anglo-irlandês, *Star of the Sea* traz diferentes vozes na forma de dialetos e gêneros textuais, formando uma “convenção composicional” (BAKHTIN, 1972). Tal convenção traz a oralidade para o romance, o “discurso do outro” ou *heteroglossia* (BAKHTIN, 1981). Para Bakhtin, a personagem do romance é um *ideólogo*, ou seja, ela carrega suas visões ideológicas, e suas palavras são *ideologemas*: demonstrações das visões ideológicas de cada personagem. Dessa forma, ao trazer os diversos discursos do outro por via das memórias individuais das personagens, O'Connor promove um diálogo entre diferentes perspectivas. *Star of the Sea* não se engaja à narrativa nacionalista ou à narrativa do colonizador; pelo contrário, a heteroglossia empreendida no romance permite que este reúna diferentes visões ideológicas.

Além da forma do romance de viagem, *Star of the Sea* também empresta elementos do romance vitoriano, tornando-se um exemplo de ficção neo-vitoriana (MITCHELL, 2010), mais especificamente o romance Newgate ou romance criminal. Verificamos que a

convenção da investigação do crime e a caracterização das personagens, criminosas e vítimas, são subvertidas através da refiguração da memória episódica. Mais do que simples paródias ou empréstimos, há uma exploração consciente e crítica da herança do passado no presente. Dessa forma, como romance neo-vitoriano, *Star of the Sea* constrói em suas personagens “figuras de memória” (ASSMANN, 1995), artefatos culturais que mantêm a memória acessível para as futuras gerações.

Star of the Sea demonstra a atividade memorialística na contemporaneidade e como as memórias sociais e individuais são utilizadas para construir as memórias cultural e política no presente. A obra mostra que as mudanças sociais, políticas e culturais ocorridas no Tigre Celta possibilitam o exame do passado de maneira ética e crítica por meio da experimentação artística para compreender a atualidade. Ao contestar a manipulação da memória cultural da Grande Fome durante o Tigre Celta, *Star of the Sea* demonstra que o ato de lembrar está sujeito a interesses ideológicos, e estes determinam a memória política.

Com a crise econômica de 2008 e o fim do Tigre Celta, a produção cultural irlandesa não deixa o passado de lado. Como demonstrei em minha análise do romance *Days Without End*, de Sebastian Barry, no Capítulo 2, a Grande Fome ainda é um evento histórico muito explorado pelas artes irlandesas. O capítulo, intitulado “A Diáspora e a Guerra: Traumas individuais e culturais em *Days Without End*”, aborda a Grande Fome e a diáspora forçada como traumas. O protagonista do romance Thomas McNulty sobrevive à catástrofe em seu país natal e, ainda adolescente, emigra para os Estados Unidos. No novo país, juntamente a seu parceiro John Cole, McNulty ingressa no exército americano, luta na Guerra Civil e participa da expansão para o Oeste. Narrando em primeira pessoa, McNulty retorna constantemente às imagens de fome e privação na Irlanda, o que, afirmo no capítulo, é uma característica de trauma individual: a experiência repentina de um evento retorna à pessoa em

forma de visões, sonhos ou comportamentos obsessivos (CARUTH, 1996). A principal característica do trauma é a não compreensão da experiência pelo indivíduo; a impossibilidade de se expressar com palavras. Barry refigura a memória da experiência traumática da Fome na qual McNulty tenta compreender o que viveu.

A Grande Fome em *Days Without End* é também refigurada com um *trauma cultural*, porque reflete uma coletividade afetada por um evento inesperado e extremo em que ações traumatizantes se acumulam numa “espiral de significação” (ALEXANDER, 2004) na qual o evento é interpretado como traumático. Em outras palavras, o trauma cultural da Grande Fome é refigurado por Barry no presente, por meio de uma memória social em que seus efeitos são percebidos no romance através das *performances de memória*.

Tendo vivido a experiência da Fome na Irlanda, McNulty passa de vítima a perpetrador enquanto está à serviço do exército na América. Primeiramente, a personagem luta contra compatriotas na Guerra Civil, pelo lado da União, e, posteriormente, retorna ao exército para colaborar na expansão para o Oeste, expulsando as populações indígenas e abrindo caminho para o assentamento de brancos. McNulty e Cole se tornam “agentes de colonização” (OHLMEYER, 2015), cometendo atrocidades contra compatriotas e nativos. Assim, as personagens também sofrem o *trauma dos perpetradores*. Como mencionei no capítulo, o trauma do perpetrador é um dilema ético em que o perpetrador precisa admitir a culpa e o trauma é verificado na confissão que o perpetrador realiza (MORAG, 2013). McNulty demonstra que sofre de trauma do perpetrador quando tenta, repetidas vezes, dizer que agiu seguindo ordens e que, à época, não tinha conhecimento do que estava fazendo. Ao conversar com seu ouvinte implícito, McNulty admite as atrocidades que cometeu contra nativos e que de vítima da Grande Fome ele é agora um perpetrador perseguido (MORAG, 2013).



Days Without End confronta a memória de irlandeses como heróis após a diáspora. Além de aproximar os passados traumáticos de Irlanda e Estados Unidos, o romance denuncia as atrocidades cometidas por irlandeses como agentes de colonização. McNulty compara sua ação no exército norte-americano à opressão exercida por Oliver Cromwell na Irlanda do século XVII, mostrando que, na América, irlandeses contribuíram para a limpeza étnica, a expropriação de nativos e a imposição da língua do colonizador, assim como Cromwell na Irlanda. Assim, o romance mostra que as ações de Cromwell são um *blueprint* de trauma cultural na Irlanda, e os irlandeses se tornam perpetradores perseguidos em um novo contexto.

Nesse capítulo explanei como as memórias sociais, políticas e culturais são construídas no presente, enfatizando o sofrimento das vítimas e o papel de perpetradores na experiência do trauma cultural. Com a aproximação de experiências traumáticas de diferentes grupos, *Days Without End* se mostra como uma *performance de memória multidirecional* (ROTHBERG, 2009), um diálogo memorialístico e uma negociação entre identidades traumáticas na qual não há competição pela gravidade do trauma. A memória multidirecional permite que se reconheça as memórias de cada grupo e a articulação de histórias de vitimização em diferentes contextos.

Na segunda parte deste livro abordo os temas da Primeira Guerra Mundial e do Levante de Páscoa de 1916, eventos históricos que se entrelaçam. Nos capítulos que a compõem, explorei os embates entre a memória política imposta pelo nacionalismo e a memória cultural construída no presente nos romances *Fallen*, de Lia Mills, e *The Rising of Bella Casey*, de Mary Morrissy. Em comum os romances trazem protagonistas mulheres, personagens que não lutam a Guerra ou o Levante de Páscoa, e que possuem perspectivas críticas acerca do nacionalismo.

No Capítulo 3, intitulado “Mapeando a memória de um mundo caído: a experiência da Primeira Guerra Mundial e do Levante de



Páscoa em *Fallen*”, analisdi as memórias contestadas dos dois eventos históricos. A protagonista Katie sofre a experiência do trauma individual ao perder seu irmão gêmeo Liam na Guerra. Assim como McNulty em *Days Without End*, a memória individual de Katie é marcada por sonhos e visões repetitivas em que o irmão aparece para ela – experiências que a fazem reviver o trauma. Através da personagem Katie, *Fallen* demonstra que a Primeira Guerra Mundial é um trauma individual para as famílias dos que morreram no conflito que se torna, na espiral de significação, um trauma cultural. No entanto, a memória das vítimas é suprimida durante o Estado Livre Irlandês, que impõe o esquecimento à participação irlandesa na Guerra. Nesse capítulo demonstrei que a memória política imposta pelo Estado Livre Irlandês é um *abuso prático* da memória, a memória manipulada (RICOEUR, 2007). A consequência dessa memória coercitiva é o *abuso de esquecimento*, o apagamento da memória das vítimas e o impedimento da comemoração da Primeira Guerra Mundial. Segundo Ricoeur, com o abuso de esquecimento a memória fica “à deriva”, sujeita à violência fundadora. A memória cultural está relacionada diretamente à identidade; com a memória manipulada há o *fechamento da identidade*, gerando o confronto com o outro.

Os processos da memória – rememoração, memorização e comemoração – são utilizados pelo Estado para impor uma versão da história que um povo deve adotar como memória cultural. No Capítulo 3 também analisei como monumentos e memoriais fazem parte da construção da memória cultural e podem ser utilizados para enfatizar memórias específicas. Katie realiza uma *memory walk*, registrando os monumentos de Dublin (“auxiliares da memória”, segundo a personagem Dorothy Colclough). Os monumentos e memoriais de Dublin são *lieux de mémoire* (NORA, 1993), lugares que preservam resíduos da memória cultural. Esses lugares surgem da necessidade de conservar a memória que está em vias de desaparecer com a morte das sociedades tradicionais. Assim sendo, os lugares de memória são tanto físicos quanto simbólicos e carregam “rastros de significado” (NORA, 1993). No entanto, a cidade



em si é resultado de um conflito de interesses e de uma luta por dominação, e tanto os monumentos erigidos quanto aqueles que são derrubados resultam dessa disputa (WHELAN, 2002). A memória é frequentemente *instrumentalizada* (BOYER, 1994) para manter a memória de um grupo específico, o que explica as remoções de monumentos contruídos por um grupo e a instalação de memoriais que celebram a memória do grupo que assumiu o poder. No romance, Katie percebe que não há monumentos para pessoas comuns além de uma simples estátua dedicada a um policial; além disso, conforme apontamos em nossa análise, monumentos dedicados ao poder colonial, mencionados por Katie, não existem mais. A construção e a manutenção de monumentos respondem às “guerras de memória” (*memory wars*) que ocorrem constantemente pelo mundo, erigindo e derrubando monumentos, como se viu intensamente no ano de 2020. Consequentemente, *Fallen* questiona a memória política e como esta afeta a memória cultural.

Finalmente, discuti como a Primeira Guerra Mundial e o Levante de Páscoa, bem como sua memória cultural, são territórios culturais conflitantes na Irlanda na contemporaneidade. A Década de Comemorações (2012-2023) tem promovido com mais ênfase debates sobre a participação irlandesa na Primeira Guerra Mundial, a necessidade de comemorar a memória das vítimas e de abordar o papel do Estado Livre Irlandês no silenciamento das memórias conflitantes. Como mostreo no exemplo do Mural da Memória de Glasnevin, a memória cultural está em constante debate. A obra de Lia Mills demonstra, portanto, a dinamicidade da memória cultural, formada por memórias individuais e sociais; ela é em si uma *performance de memória* que visa conservar as experiências dos eventos históricos ao continuamente reconstruí-las.

No Capítulo 4, cujo título é “Um outro ‘levante’: a história nacional e a memória de mulheres esquecidas em *The Rising of Bella Casey*”, uma diferente *performance de memória* é analisada. Demonstrei como o romance realiza a ressurreição ficcional de



Isabella Casey, “apagada” das *Autobiografias* de seu irmão Seán O’Casey. Apresentei a leitura do romance como uma biografia ficcionalizada e um texto de memória que transforma Bella Casey em uma figura de memória. Como mencionamos no capítulo, mulheres não costumavam ser objeto de biografias porque suas vidas eram consideradas desinteressantes ou excêntricas demais (HEILBRUN, 1988). O desconforto causado por mulheres costumava deixá-las de fora da escolha de possíveis personagens de biografias, mesmo que personagens femininas figurem como musas em poemas, artes visuais e romances. Há, no entanto, um movimento que busca alcançar a verdade sobre a vida das mulheres e a participação delas na história; desde os anos 1970 o movimento *herstory* discute a ausência das mulheres na história e promove sua reinserção. Dessa forma, consideramos *The Rising of Bella Casey* como uma obra representativa desse movimento.

Em minha análise afirmo que as lacunas na história de Bella permitem à romancista uma exploração criativa dos caminhos traçados pela protagonista. Dessa forma, leio o abuso sofrido por Bella nas mãos de Leeper como a memorialização da experiência das vítimas de instituições católicas, denunciadas com mais intensidade durante e após o período do Tigre Celta. Embora Bella Casey seja protestante, defendo que ela é construída como figura de memória cultural desse período, conservando a memória das vítimas de abuso institucional e oferecendo a elas o direito de expressão. Morrissy concede a Bella sua agência a partir do encontro com o piano como metonímia de seu “levante”, revelando ao leitor que a protagonista não é meramente uma vítima das circunstâncias: ela manipula sua própria história para chegar ao objetivo desejado. As lacunas na história se revelam como um promissor campo para a exploração artística, promovendo o reencontro de Bella consigo mesma e seu espírito criativo.

No romance há também um O’Casey ficcional que busca em suas memórias uma outra versão de Bella, uma que não seja arruinada

pelo marido e que tenha atingido o seu potencial pleno. Esse escritor ficcional reconhece a recriação de Bella nas personagens das peças de O'Casey uma vez que, em suas autobiografias, a decepção do dramaturgo aparentemente o deixou incapaz de escrever sobre a irmã. Como biografia ficcional *The Rising* promove uma apreciação do sujeito feminino e reconhece as forças sociais que frequentemente impedem mulheres de atingir destaque.

O encontro com o piano, o “levante” espiritual e artístico de Bella, é de maior importância do que o Levante da nação na Páscoa de 1916. Minha análise explora o deslocamento dos diferentes tipos de memória - social, cultural e política - que priorizam o Levante de Páscoa no lugar da agência da mulher nesse mesmo período histórico. A escolha de uma protagonista protestante e unionista que vive seu “levante” ao mesmo tempo em que o Levante de Páscoa acontece nos sugere que o romance é uma *performance de memória* que questiona diretamente a memória política elaborada pelo Estado Livre Irlandês. Este, cuja identidade é definida como católica, celta e masculina, silenciou da memória cultural as identidades contrastantes, promovendo um fechamento identitário (RICOEUR, 2007). Ao mesmo tempo que se define de tal maneira, o Estado Livre Irlandês representa a Irlanda como uma mulher em um “constante uso histórico do corpo feminino alegórico como um representante do país e da nação”³⁰⁴ (CAHILL, 2011, p. 15, tradução minha). Essa definição exclui mulheres em geral e, no romance, exclui Bella Casey da memória cultural. Há no romance, portanto, um embate entre a identidade promovida pelo Estado Livre Irlandês no decorrer do século XX e a identidade feminina, protestante e unionista de Bella.

Críticos apontam a frequente associação do indivíduo à nação em biografias irlandesas (KENNEALLY, 1988; HARTE, 2007; MULHALL, 2018). Ao associar-se à história nacional na escrita de si,

304

“[...] the sustained historical use of the allegorical female body as a representative of the country and nation”.

os indivíduos procuram mostrar como sua vida foi definida ou afetada pela identidade irlandesa. Em *The Rising of Bella Casey*, a relação estabelecida entre o levante de Bella e o Levante de Páscoa reduz a importância do evento fundador da Irlanda independente, uma vez que este fica em segundo plano no romance. Na concepção de Bella, "o Levante ou o Lockout são meros episódios desvanecidos na vida dos Caseys levando em conta que eles tinham outras tantas preocupações incômodas na luta para sobreviver"³⁰⁵ (MORALES-LADRÓN, 2016b, p. 35, tradução minha). Assim, o romance se propõe não a explorar o evento histórico do Levante de Páscoa, mas a vida de Bella Casey e sua inserção na memória cultural.

Abordei também a Década de Comemorações, quando questões de gênero são trazidas ao debate para explorar como a memória política imposta pelo Estado Livre Irlandês determinou os sujeitos que seriam lembrados na memória cultural. Assim como outros romances que exploram a história na perspectiva de mulheres, *The Rising of Bella Casey* é uma *performance de memória* que participa do movimento de devolução de figuras consideradas menores à memória cultural.

Abri este livro com a epígrafe de Paula Meehan, em que o eu-lírico visita a morada das Musas, deusas da memória. De maneira semelhante, ao longo deste trabalho visitei diversas *moradas de memória em ação* explorando a construção da memória cultural e política através de *performances de memória*. Demonstrei, como afirma o poema de Eavan Boland citado na epígrafe desta conclusão, que a memória consiste em um constante visitar e reencenar. Os romances contemporâneos aqui estudados demonstram esse duplo trabalho de refiguração da memória no visitar e no reencenar da história.

305

"[...] the Rising or the Lockout are mere fading episodes in the life of the Caseys considering that they had many other troublesome concerns in their struggle to survive."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Jeffrey. Toward a Theory of Cultural Trauma. *In*: ALEXANDER, Jeffrey *et al.* (eds.) **Cultural Trauma and Collective Identity**. Berkeley: University of California Press, 2004. p. 1-30.

ANDERSON, Linda. **Plotting Change**: Contemporary Women's Fiction. London: Edward Arnold, 1990.

ARAÚJO, Ana Lúcia. **Slavery in the Age of Memory**: Engaging the Past. New York: Bloomsbury, 2020.

ASSMANN, Aleida. Memory, Individual and Collective. *In*: GOODIN, Robert E.; TILLY, Charles (eds.) **The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis**. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 210-224.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. **Cultural Memory and Early Civilization**: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. **New German Critique**. n. 65, 1995. p. 125-133. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/488538>. Acesso em: 20 dez. 2020.

AUGUSTEIJN, Joost. **Patrick Pearse**: The Making of a Revolutionary. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010.

BACKSHEIDER, Paula R. **Reflections on Biography**. 2. ed. E-book. Scotts Valley: Createspace Independent Publishing Platform, 2013[1999].

BAKHTIN, Mikhail. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999[1972].

BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination**: Four Essays. Edição: Michael Holquist. Tradução Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981[1975].

BARRY, Sebastian. **Days Without End**. London: Faber & Faber, 2016.

BARRY, Dan. The Lost Children of Tuam. **The New York Times**. 28 out. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2017/10/28/world/europe/tuam-ireland-babies-children.html>. Acesso em: 23 dez. 2020.

BATISTA, Camila Franco. **Entrelaçando temporalidades**: passado e presente em *A Star Called Henry*, de Roddy Doyle. 2015. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2015.

BATISTA, Camila Franco. Soldiers and Indians: victim and perpetrator traumas in Sebastian Barry's *Days Without End*. **Em Tese**, [S.l.], v. 23, n. 3, p. 100-112, ago. 2018. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/13357>. Acesso em: 13 jan. 2021.

BEATTIE, Jilly. Protestants abused in NI institutions now adding names to HIA redress scheme. **BelfastLive**. 5 mai. 2020. Disponível em: <https://www.belfastlive.co.uk/news/belfast-news/protestants-abused-ni-institutions-now-18204973>. Acesso em: 4 jan. 2021.

BEBIANO, Adriana. Engendering the Nation: Irish Women and Nationalism. *In*: MUTRAN, Munira H.; IZARRA, Laura P. Z.; BASTOS, Beatriz Kopshitz X. (org.). **A Garland of Words**: For Maureen O'Rourke Murphy. São Paulo: Humanitas, 2010. p. 179-190.

BELL, Desmond. Framing Nature: First Steps into the Wilderness for a Sociology of the Landscape. **Irish Journal of Sociology**, v. 3, 1993. p. 1-22. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/079160359300300101>. Acesso em: 15 dez. 2020.

BLIGHT, David W. **Race and Reunion**: The Civil War in American Memory. Cambridge: Belknap Press, 2001.

BOGUMIL, Zuzanna; GLOWACHA-GRAJPER, Malgorzata. **Milieu de mémoire in Late Modernity**: Local Communities, Religion and Historical Politics. Berlin: Peter Lang, 2019.

BOLAND, Eavan. **The Journey by Eavan Boland**. 2018. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43152/the-journey-56d221d8ba7a0>. Acesso em: 15 jun. 2018.

BOLAND, Eavan. **Outside History**. Manchester: Carcanet Press, 1997.

BOYER, M. Christine. **The City of Collective Memory**: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments. Cambridge: The MIT Press, 1994.

BRAH, Avtar. **Cartographies of Diaspora**: Contesting Identities. London: Routledge, 1996.

BRIGHTON, Stephen A. **Historical Archaeology of the Irish Diaspora: A Transnational Approach**. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2009.

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. London: Penguin, 2000[1847].

BRYAN, Dominic *et al.* Ireland's Decade of Commemorations: A Roundtable. **New Hibernia Review**, v. 17, n. 3, 2013. p. 63–86. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24625028>. Acesso em: 15 nov. 2020.

CAHILL, Susan. **Irish Literature in the Celtic Tiger Years 1990 to 2008: Gender, Bodies, Memory**. London: Continuum International Publishing Group, 2011.

CAHILL, Susan. Celtic Tiger Fiction. *In*: INGMAN, Heather; Ó GALLCHOIR, Clíona (eds.) **A History of Modern Irish Women's Literature**. *E-book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. Sem paginação.

CAMPBELL, Neil. "The Seam of Something Unnamed": Sebastian Barry's *Days Without End*. **Western American Literature**, v. 53, n. 2, Summer 2018. p. 231-252. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/699689>. Acesso em: 20 dez. 2018.

CARROLL, Claire; KING, Patricia (eds.). **Ireland and Postcolonial Theory**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2003.

CARROLL, Claudia. "'The Great Hunger is great novel': Historiography and metafiction in Joseph O'Connor's *Star of the Sea*". **UC Berkeley Comparative Literature Undergraduate Journal**. Vol. 7, N. 1. 2016. Disponível em: <https://ucbcluj.org/the-greathunger-is-great-novel-historiography-and-meta-fiction-in-joseph-oconnors-star-of-thesea/>. Acesso em: 6 nov. 2017.

CARUTH, Cathy (ed.). **Trauma: Explorations in Memory**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

CLARK, Serena. Forgive Us Our Trespasses: Mother and Baby Homes in Ireland. **Visual Communication 2020**. n. 1, v. 20. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1470357219894044>. Acesso em: 23 dez. 2020.

CLEARY, Joe; CONNOLLY, Claire (Orgs.). **The Cambridge Companion to Modern Irish Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CLEARY, Joe. 'Misplaced Ideas'? Colonialism, Location, and Dislocation in Irish Studies. In: CARROLL, Claire; KING, Patricia (eds.). **Ireland and Postcolonial Theory**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2003. p. 16-45.

COLLIN, Luci. Perceptions of Contemporary Ireland in the Poetry of Eiléan Ní Chuilleanáin. **ABEI Journal**, v. 11, 2009, p. 147-164. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/abei/article/download/3655/3007>. Acesso em: 10 dez. 2020.

COLLINS, Lucy. **Contemporary Irish Women Poets: Memory and Estrangement**. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

COOGAN, Tim Pat. **Wherever Green is Worn: The Story of the Irish Diaspora**. *E-book*. London: Palgrave Macmillan, 1999.

COOGAN, Tim Pat. **The Easter Rising 1916**. *E-book*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2001.

CORPORAAL, Marguérite. **Relocated Memories: The Great Irish Famine in Irish and Diaspora Fiction, 1846-1870**. Syracuse: Syracuse University Press, 2017.

COSTELLO-SULLIVAN, Kathleen. **Trauma and Recovery in the Twenty-First Irish Novel**. Syracuse: Syracuse University Press, 2018.

COULTER, Colin. The End of Irish History? An Introduction to the Book. In: COULTER, Colin; COLEMAN, S. **The End of Irish History? Critical Approaches to the Celtic Tiger**. Manchester: Manchester University Press, 2003. p. 1-33.

COVINGTON, Sarah. "The Odious Demon from across the Sea": Oliver Cromwell, Memory, and the Dislocations of Ireland. In: Kuijpers, Erika; Pollmann, Judith, Müller, van der Steen, Jasper (eds.). **Memory before Modernity**. Leida: Brill, 2013. p. 149-164. Disponível em: https://brill.com/view/book/9789004261259/B9789004261259_010.xml. Acesso em: 28 nov. 2018.

CRAUGHWELL, Thomas J. **The Greatest Brigade: How the Irish brigade cleared the way to victory in the American Civil War**. Beverly: Fair Winds, 2000.

CULLINFORD, Elizabeth Butler. Thinking of Her... as ...Ireland: Yeats, Pearse and Heaney. **Textual Practice**. v. 4, n. 1, 1990. p. 1-21. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/09502369008582073?scroll=top&needAccess=true>. Acesso: 20 nov. 2020.

DEANE, Seamus. Dumbness and Eloquence: A note on English as we write it in Ireland. In: CARROLL, Claudia; KING, Patricia (eds.). **Ireland and Postcolonial Theory**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2003. p. 109-121.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Cíntia Vieira da Silva. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017[1975].

DICKENS, Charles. **American Notes for General Circulation and Pictures of Italy**. London: Chapman & Hall, 1913[1842]. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/675/675-h/675-h.htm>. Acesso em: 5 jan. 2017.

DOYLE, Roddy. **A Star Called Henry**. London: Vintage, 1999.

DURAN, Eduardo; DURAN, Bonnie. **Native American Postcolonial Psychology**. Albany: State University of New York Press, 1995.

EAGLETON, Terry. **Heathcliff and the Great Hunger**: Studies in Irish Culture. London: Verso, 1995.

EAGLETON, Terry. "Another Country". London: **The Guardian**, 25 jan. 2003. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2003/jan/25/featuresreviews.guardianreview12>. Acesso em: 31 mai. 2015.

EGAN, Desmond. "Famine, A Sequence". **Ireland Program, 2006-2007**. Disponível em: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/ireland0607/ireland/famine-a-sequence/index.html>. 2006. Acesso em: 13 abr. 2018.

EMMONS, David M. **Beyond the American Pale**: The Irish in the West 1845-1910. Norman: University of Oklahoma Press, 2010.

ENGLISH, Richard. **Irish Freedom**: The History of Nationalism in Ireland. London: Macmillan, 2006.

ERLL, ASTRID; NUNNING, Ansgar (org.). **A Companion to Cultural Memory Studies**: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin: De Gruyter, 2010.

ESTÉVEZ-SAÁ, José Manuel; O'CONNOR, Joseph. "An Interview with Joseph O'Connor". **Contemporary Literature**. vol. 46, n. 2, 2005, p. 161-175. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4489113>. Acesso em: 14 jun. 2016.

EYERMAN, Ron. Intellectuals and Cultural Trauma. **European Journal of Social Theory**. Vol, 4, n. 4. 2011. p. 453-467,

FAHS, Alice. **The Imagined Civil War**: Popular Literature of the North and South, 1861-1865. The University of North Carolina Press, 2001.

FAUST, Drew Gilpin. **This Republic of Suffering**: Death and the American Civil War. *E-book*. New York: Alfred A. Knopf, 2008.

FEGAN, Melissa. **Literature and the Irish Famine**: 1845-1919. Oxford: Oxford University Press, 2002.

FEGAN, Melissa. "William Carleton and Famine." Clogher Valley: **William Carleton Summer School**, 2012. Disponível em: <http://www.williamcarletonsociety.org/site/talks/talksunderconstruction.html>. Acesso em: 10 mar. 2018.

FERRITER, Diarmaid. **The Transformation of Ireland, 1900-2000**. *E-book*. London: Profile Books, 2010[2004].

FITZGERALD, Patrick; LAMBKIN, Brian. **Migration in Irish History**, 1607-2007. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

FLOOD, Alison. Julian Gough slams fellow Irish novelists as 'priestly caste' cut off from the culture. **The Guardian**. 11 fev. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2010/feb/11/julian-gough-irish-novlists-priestly-caste>. Acesso em: 2 fev. 2018.

FOOTE, Lorien. "Civilization and Savagery in the American Civil War". *In*: **South Central Review**, Volume 33, Number 1, Spring 2016, p. 21-36. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/613631>. Acesso em: 18 fev. 2018.

FOSTER, Roy. **Modern Ireland 1600-1972**. London: Penguin Books, 1988.

FOSTER, John Wilson (ed.). **The Cambridge Companion to the Irish Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

FRAWLEY, Oona (ed.) **Memory Ireland**: Diaspora and Memory Practices. vol. 2. *E-book*. Syracuse: Syracuse University Press, 2012.

FRAWLEY, Oona (ed.) **Memory Ireland**: The Famine and the Troubles. vol. 3. *E-book*. Syracuse: Syracuse University Press, 2014.

FREUD, Sigmund. **The Interpretation of Dreams**. Ware: Wordsworth Editions, 2000 [1899].

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012 [1917].

FREUD, Sigmund. **Beyond the Pleasure Principle**. Tradução: James Strachey. London: W.W. Norton & Company, 1961[1920].

FREUD, Sigmund. **Moses and Monotheism**. New York: Vintage, 1955[1939].

GIESEN, Bernhard. "The Trauma of Perpetrators: The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity". *In*: ALEXANDER, Jeffrey et al. **Cultural Trauma and Collective Identity**. Berkeley: University of California Press, 2004. p. 112-154.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. New York: Verso, 1995.

GOLDEN, Seán V. Traditional Irish Music in Contemporary Irish Literature. **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, v. 2, 1979. p. 1-23. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24780334?seq=1>. Acesso em: 20 set. 2017.

GOODALL, Jane; LEE, Christopher (eds.) **Trauma and Public Memory**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

GRAY, Breda; RYAN, Louise. Politics of Irish identity and the interconnections between feminism, nationhood, and colonialism. *In*: PIERSON, Ruth Roach (org.). **Historicizing Gender and Race**. Indianapolis: Indiana University Press, 1998. pp. 121-138.

GRAY, Breda. The Irish Diaspora: Globalized Belonging(s). **Irish Journal of Sociology**. v. 11, n. 2, 2002, p. 123-144. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/079160350201100207>. Acesso em: 16 dez. 2016.

GRAY, Peter. Memory and the Great Irish Famine. *In*: GRAY, Peter; OLIVER, KENDRICK. (eds.). **The Memory of Catastrophe**. Manchester: Manchester University Press, 2004. p. 46-64.

GREEN, Michael Cullen. **Black Yanks in the Pacific: Race in the Making of American Military Empire After World War II**. Ithaca: Cornell University Press, 2010.

GREENE, Gayle. Feminist Fiction and the Uses of Memory. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 290-321, 1991. Disponível em: 10.1086/494661. Acesso: 1 dez. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris : Presses Universitaires de France, 1950 [1925].

HAND, Derek. **A History of the Irish Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

HARTE, LIAM; PARKER, Michael. **Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000.

HARTE, Liam (ed.) **Modern Irish Autobiography: Self, Nation and Society**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

HARTE, Liam. **Reading the Contemporary Irish Novel: 1987-2007**. Chichester: Wiley Blackwell, 2014.

HEILBRUN, Carolyn. **Writing a Woman's Life**. *E-book*. New York: WW Norton & Company, 1988.

HICKMAN, Mary J. Locating the Irish Diaspora. **Irish Journal of Sociology**. v. 11, n. 2, 2002, p. 8-26. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/079160350201100202>. Acesso em: 16 dez. 2016.

HICKMAN, Mary J. Migration and Diaspora. *In*: CLEARY, Joe; CONNOLLY, Claire. **The Cambridge Companion to Modern Irish Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 117-136.

HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. **Poetics Today**, v. 28, n. 1, p. 103-128, 2008. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article-standard/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>. Acesso em: 15 out. 2019.

HOGAN, Wilson D. Leinster House in 1922. Cortesia da National Library of Ireland. Available at: <http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000279953/Holdings#tabnav>. Acesso em: 23 maio 2020.

HOLM, Tom. Forgotten Warriors: American Indian Service Men in Vietnam. **Vietnam Generation**, Vol. 1, No. 2, 1989. Disponível em: <https://digitalcommons.lasalle.edu/vietnamgeneration/vol1/iss2/6>. Acesso em: 23 dez. 2020.

HOUVEN, Ralf. **Dublin: Säule auf dem Parnell Square – Inschrift**. Creative Commons Attribution 3.0. Available at: <https://web.archive.org/web/20161025001905/http://www.panoramio.com/photo/71245842>. Acesso em: 23 mai. 2020.

HUGHES, Howard. **The American Indian Wars**. Herts: Pocket Essentials, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, Andreas. **Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory**. Stanford University Press, 2003.

IGNATIEV, Noel. **How the Irish Became White**. London: Routledge, 1995.

INGMAN, Heather; Ó GALLCHOIR, Clíona (eds.) **A History of Modern Irish Women's Literature**. *E-book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

INGMAN, Heather; GALLCHOIR, Clóna. Introduction. *In*: H. Ingman & C. Ó Gallchoir (Eds.), **A History of Modern Irish Women's Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. Sem paginação.

IRELAND. CENTRAL STATISTICS OFFICE. **Census of Population 2016**: profile Profile 8 Irish Travellers, Ethnicity and Religion. 2016. Disponível em: <https://www.cso.ie/en/releasesandpublications/ep/p-cp8iter/p8iter/p8rrc/>. Acesso em: 04 jan. 2021.

IRWIN, Michael. Readings of Melodrama. *In*: GREGOR, Ian (Org.). **Reading the Victorian Novel**: Detail into Form. London: Vision Press, 1980. p. 15-30.

JAMESON, Fredric. Postmodernism and Consumer Society. **Postmodern Culture**. n. 11, v. 115, 1985. Disponível em: https://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf. Acesso em: 10 out. 2018.

JONES, Heather. Romantic Ireland's dead and gone? How centenary publications are reshaping Ireland's divided understanding of its decade of war and revolution, 1912-1923. **First World War Studies**, v. 9, n. 3, 2018. p. 344-361. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19475020.2019.1590218>. Acesso em: 22 fev. 2019.

JOHNSON, Nuala C. **Ireland, the Great War and the Geography of Remembrance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

JOHNSON, Nuala C. The spectacle of memory: Ireland's remembrance of the Great War, 1919. **Journal of Historical Geography**, v. 25, n. 1, 1999. p. 36-56. Disponível em: <https://doi.org/10.1006/jhge.1998.0106>. Acesso em: 22 fev. 2019.

JORDAN, Justine. A new Irish literary boom: the post-crash stars of fiction. **The Guardian**. 17 out. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/oct/17/new-irish-literary-boom-post-crash-stars-fiction>. Acesso em: 23 out. 2016.

JORDAN, Justine. Sebastian Barry: "You get imprisoned in a kind of style, I could feel it leaning on me". Londres: **The Guardian**. 21 out. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/21/sebastian-barry-interview-days-without-end>. Acesso em: 21 dez. 2017.

KAUFMAN, Will. The American Civil War. *In*: MCLOUGHLIN, Kate (ed). **The Cambridge Companion to War Writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 148-159.

KELLEHER, Margaret. Irish Famine in Literature. *In*: PÓIRTÉIR, Cathal (ed.) **The Great Irish Famine**. Dublin: Mercier Press, 1995. p. 232-258.

KELLEHER, Margaret. **The Feminization of Famine: Expressions of the Inexpressible?** Durham: Duke University Press, 1997.

KELLY, Mary C. The Famine, Irish-American Transition, and a Century of Intellectual and Cultural History. In: VALONE, David A. (ed.). **Ireland's Great Hunger: Relief, Representation, and Remembrance.** v. 2. Lahnam: University Press of America, 2010. p. 123-139.

KENNEALLY, Michael. **Portraying the Self: Seán O'Casey & the Art of Autobiography.** New Jersey: Barnes & Noble Books, 1988.

KETTLE, Thomas. **To My Daughter Betty, The Gift of God.** 1916. Disponível em: <https://www.bartleby.com/103/115.html>. Acesso em: 13 maio 2020.

KIBERD, Declan. **Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation.** Cambridge: Harvard University Press, 2002[1995].

KIBERD, Declan. **The Irish Writer and the World.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

KILLEN, Richard. **A Short History of the 1916 Rising.** 1. ed. Dublin: Gill & Macmillan, 2009.

KINEALY, Christine. The Role of the Poor Law During the Famine. In: PÓIRTÉIR, Cathal (ed.) **The Great Irish Famine.** Dublin: Mercier Press, 1995. p. 104-122.

KINEALY, Christine. **The Great Irish Famine: Impact, Ideology and Rebellion.** Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.

KING, Jason. Performing Famine Memory: Irish Theater and the Great Hunger during the Rise and Fall of the Celtic Tiger. **Breac**, A Digital Journal of Irish Studies. 18 jan. 2018. Disponível em: <https://breac.nd.edu/articles/performing-famine-memory-irish-theater-and-the-great-hunger-during-the-rise-and-fall-of-the-celtic-tiger/>. Acesso em: 20 out. 2020.

KUHN, Annette. Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media. **Memory Studies.** v. 3, n. 4. p. 298-313, 2010. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1750698010370034>. Acesso em: 01 jul. 2018.

LACAPRA, Dominick. **History and Memory after Auschwitz.** Ithaca: Cornell University Press, 1988.

LANDSBERG, Alison. **Prosthetic Memory**: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press, 2004.

LEA, Richard; CAIN, Sian. "Sebastian Barry on His Costa-winning novel *Days Without End*". **Guardian Books podcast**. 3 fev. 2017. Disponível em: [books/audio/2017/feb/03/sebastian-barry-on-his-costa-winning-novel-days-without-end-books-podcast](https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution). Acesso: 10 jan. 2019.

LEWIS, Geoffrey D. Museum. **Encyclopaedia Britannica**. 6 nov. 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution>. Acesso em: 4 jan. 2021.

LEAHY, Pat. Mother and Baby Homes report finds 'rampant' infant mortality, 'appalling' conditions for thousands. **The Irish Times**. 12 jan. 2021. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/news/social-affairs/mother-and-baby-homes-report-finds-rampant-infant-mortality-appalling-conditions-for-thousands-1.4456447>. Acesso em: 13 jan. 2021.

LINDELL, Robert. **Fusilier's Arch**. Creative Commons Attribution 3.0, 2015. Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fusilier%27s_Arch,_Saint_Stephen%27s_Green,_Dublin_\(507077\)_\(31730580334\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fusilier%27s_Arch,_Saint_Stephen%27s_Green,_Dublin_(507077)_(31730580334).jpg). Acesso em: 23 mai. 2020.

LLOYD, David. **Irish Times**: Temporalities of Modernity. Dublin: Field Day, 2008.

LOWENTHAL, David. **The Past is a Foreign Country** – Revisited. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Trans. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011 [1955].

MAHER, Eamon; O'BRIEN, Eugene (eds.). **From Prosperity to Austerity**: A Socio-cultural Critique of the Celtic Tiger and its Aftermath. *E-book*. Manchester: Manchester University Press, 2014.

MAHONY, Christina Hunt. "Sister in the shadows". **The Irish Times**. 7 dez. 2013. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/books/sister-in-the-shadows-1.1616768>. Acesso em: 6 set. 2019.

MARK-FITZGERALD, Emily. **Commemorating the Irish Famine**: Memory and the Monument. Liverpool: University of Liverpool Press, 2013.

McCAFFREY, Lawrence John. **The Irish Catholic Diaspora in America**. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1997[1976].

McGREEVY, Ronan. Controversial Glasnevin memorial wall vandalised again. 6 fev. 2020. **The Irish Times**. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/controversial-glasnevin-memorial-wall-vandalised-again-1.4163013>. Acesso em: 11 nov. 2020.

MEANEY, Gerardine. **Sex and Nation: Women in Irish Culture and Politics**. Dublin: Attic Press, 1991.

MEEHAN, Paula. Museum. In: **Poetry Ireland Review**, n. 124, 2018. Disponível em: <https://www.poetryireland.ie/publications/poetry-ireland-review/online-archive/view/museum>. Acesso em: 4 jan. 2021.

MICHAEL, Neil. European Commission to investigate mother and baby homes. **Irish Examiner**. 9 out. 2020. Disponível em: <https://www.irishexaminer.com/news/arid-40062500.html>. Acesso em: 4 jan. 2021.

MILLER, Kerby. "American Wakes". In: DONNELLY, James S. (ed.). **Encyclopedia of Irish History and Culture**. v. 1. Farmington Hills: Thomson Gale, 2004. p. 15.

MILLER, Kerby. **Ireland and Irish America: Culture, Class, and Transatlantic Migration**. Dublin: Field Day, 2008.

MILLS, Lia. **Fallen**. London: Penguin, 2014a.

MILLS, Lia. The story behind 'Fallen', my take on the Rising. **Irish Times**, Dublin, 2014b. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/books/the-story-behind-fallen-my-take-on-the-rising-1.1818865>. Acesso em: 15 jun. 2019.

MITCHELL, Kate. **History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

MOORE, Caroline. Death below Decks. **The Telegraph**. 5 jan. 2003. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4729553/Death-below-decks.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.

MORAG, Raya. **Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema**. London: I.B. Tautis, 2013.

MORALES-LADRÓN, Marisol. The Feminisation of War in the Contemporary Easter Rising Narratives of Mary Morrissy and Lia Mills. **ABEI Journal**, v. 18, p. 41-52, 2016a. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/abei/article/view/3517/2871>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MORALES-LADRÓN, Marisol. Mary Morrissy's The Rising of Bella Casey, or How Women Have Been Written Out of History. **Nordic Irish Studies**, v. 15, p. 27-39, 2016b. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44363742?seq=1>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MORGAN, Thomas D. Native Americans in World War II. **Army History**, no. 35, 1995. p. 22-27. Disponível em: www.jstor.org/stable/26304400. Acesso em: 23 dez. 2020.

MORRISSEY, John. Ireland's Great War: Representation, Public Space and the Place of Dissonant Heritages. **Journal of the Galway Archaeological and Historical Society**, v. 58, p. 98-113, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20720151>. Acesso em: 15 dez. 2019.

MORRISSY, Mary. **The Rising of Bella Casey**. Dublin: Brandon, 2013.

MOSS, Stephen. Costa winner Sebastian Barry: "My son instructed me in the magic of gay life". Londres: **The Guardian**, 01 fev. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/feb/01/sebastian-barry-costa-book-award-2017-dayswithout-end-interview-gay-son>. Acesso em: 27 dez. 2017.

MOYNIHAM, Sinéad. 'Ships in motion': Crossing the Black Atlantics in Joseph O'Connor's *Star of the Sea*. **Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations**, v.12, n.1, 2008. p. 41-55.

MULHALL, Anne. Life writing and Personal Testimony, 1970-Present. In: INGMAN, HEATHER; Ó GALLCHOIR, C. (eds.). **A History of Modern Irish Women's Literature**. *E-book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. Sem paginação.

MURPHY, Neil. Contemporary Irish Fiction and the Indirect Gaze. In: MAHER, Eamon; O'BRIEN, Eugene (eds.). **From Prosperity to Austerity: A Socio-cultural Critique of the Celtic Tiger and its Aftermath**. *E-book*. Manchester: Manchester University Press, 2014. Sem paginação.

MYERS, Jason R. **The Great War and Memory in Irish Culture, 1918-2010**. Dublin: Academica Press Bethesda, 2013.

NATIONAL LIBRARY OF IRELAND. Proclamation (Copy from 1919). Disponível em: <http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000021489>. Acesso em: 14 jun. 2020.

NEAL, Frank. **Britain and the Famine Irish**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 1997.

NÍ CHONCHÚIR, Nuala. **Lia Mills Interview**. 2014a. Disponível em: <http://womenrulewriter.blogspot.com/2014/06/lia-mills-interview.html>. Acesso em: 5 maio. 2020.

NÍ CHONCHÚIR, Nuala. **Interview with Mary Morrissy**. 2014b. Disponível em: <http://womenrulewriter.blogspot.com/2014/01/mary-morrissy-interview.html>. Acesso em: 25 out. 2020.

NÍ CHUILLEANÁIN, Eiléan. **Selected Poems**. London: Gallery Books, 2008.

NORA, Pierre. Mémoire collective. *In*: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques (orgs.). **La nouvelle histoire**. Paris: Retz, 1978. p. 398.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. **Projeto História**, n. 10, 1993. p. 7-28.

NORDINI, Gina. **Haunted by History**: Interpreting Traumatic Memory Through Ghosts in Film and Literature. 2016. BA Thesis. Regis College, 2016. Disponível em: <https://epublications.regis.edu/theses/798/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

O'BRIEN, Edna. **Mother Ireland**, A Memoir. New York: Plume, 1999[1975].

O'BRIEN, Eugene. **Examining Irish Nationalism in the Context of Literature, Culture and Religion**: A Study of the Epistemological Structure of Nationalism. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2002.

O'BYRNE, Deirdre. Last of their line: the disappearing Anglo-Irish in 20th-century fictions and autobiographies. *In*: BUSTEED, Mervyn; NEAL, Frank; TONGE, Jonathan (org.). **Irish Protestant Identities**. Manchester: Manchester University Press, 2008. p. 51-68. Disponível em: <https://dspace.lboro.ac.uk/2134/6279>. Acesso em: 25 jun. 2020.

O'CASEY, Seán. **Autobiographies - Vol I**. London: Faber & Faber, 2011.

O'CASEY, Seán. **Autobiographies - Vol. II**. Faber & Faber, London, 2014.

O'CONNOR, Joseph. **Star of the Sea**. London: Vintage, 2003[2002].

Ó GALLCHOIR, Cliona. Modernity, Gender, and the Nation in Joseph O'Connor's *Star of the Sea*. **Irish University Review**, v. 43, n. 2, 2013. p. 344-362. Disponível em: <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/iur.2013.0084>. Acesso em: 23 out. 2018.

Ó GRÁDA, Cormac. **The Great Irish Famine**. Basingstoke: Macmillan, 1989.

OHLMEYER, Jane. Ireland, India and the British Empire. **Studies in People's History**, v. 2, n. 2, 2015. p. 169-188. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/2348448915600920>. Acesso em: 14 ago. 2017.

O'MAHONY, Nessa. **The Attic Sessions #1 - Writing & 1916: In Conversation with Lia Mills**. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KPRrhq_i81c. Acesso em: 3 maio. 2020.

O'TOOLE, Fintan. "Oct 16th, 1998: Turning the Famine into a corporate celebration". Dublin: **The Irish Times**, 20 nov. 2013. Disponível em: <http://www.irishtimes.com/opinion/oct-16th-1998-turning-the-famine-into-a-corporatecelebration-1.1600212>. Acesso em: 31 maio 2015.

O'TOOLE, Fintan. **Ship of Fools: How Stupidity and Corruption Sank the Celtic Tiger**. London: Faber and Faber, 2009.

OWENSON, Sydney. **The Wild Irish Girl: A National Tale**. Harford: Silas Andrus & Son, 1855[1806]. Disponível em: <https://archive.org/stream/wildirishgirlan00sydgoog#page/n6/mode/2up>. Acesso em: 16 fev. 2018.

PAGE, Benedicte. "It's terrifying, but fascinating that human groups have these impulses" **The Bookseller**. 10 out. 2016. Disponível em: <https://www.thebookseller.com/profile/sebastian-barry-407676>. Acesso em: 17 jan. 2019.

PATTEN, Eve. Contemporary Irish fiction. In: FOSTER, John Wilson (ed.). **The Cambridge Companion to the Irish novel**. *E-book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Sem paginação.

PEZZALI, Alberto. **Daily Life in Dublin**. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/easter-rising-remembrance-wall-is-pictured-in-the-foto-jornal%C3%ADstica/827565620?adppopup=true>. Acesso em: 6 jan. 2021.

PENNELL, Catriona. **A Kingdom United: Popular Responses to the Outbreak of the First World War in Britain and Ireland**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

PENNELL, Catriona. A Truly Shared Commemoration? Britain, Ireland and the Centenary of the First World War. **The RUSI Journal**, v. 159, n. 4, p. 92-100, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03071847.2014.946699>. Acesso em: 16 set. 2019.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PINE, Emily. **The Politics of Irish Memory: Performing Remembrance in Contemporary Irish Culture**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

REDDY, Maureen. Race and Cultural Memory. In: FRAWLEY, Oona (ed.) **Memory Ireland: Diaspora and Memory Practices**. vol. 2. Syracuse: Syracuse University Press, 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: A intriga e a narrativa histórica. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. Memory and forgetting. *In*: DOOLEY, Mark; KEARNEY, Richard. (eds.) **Questioning Ethics**: Contemporary Debates in Continental Philosophy. New York: Routledge, 1999. p. 5-11.

RODGERS, Thomas G. **Irish-American Units in the Civil War**. New York: Osprey Publishing, 2008.

REDIKER, MARCUS; CHRISTOPHER, EMMA; PYBUS, Cassandra (ORG.). **Many Middle Passages**: Forced Migration and the Making of the Modern World. Berkeley: University of Los Angeles Press, 2007.

ROOS, Bonnie. The Joyce of Eating: Feast, Famine, and the Humble Potato in *Ulysses*. *In*: George Cusack; Sarah Goss (eds.). **Hungry Words**: Representation of the Famine in the Irish Canon. Dublin: Irish Academic Press, 2006.

ROTHBERG, Michael. **Multidirectional Memory**: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford: Stanford University Press, 2009.

SALIS, Loredana. "On the brink of the absolutely forbidden": In Conversation with Mary Morrissy. **Studi Irlandesi**. A Journal of Irish Studies, n. 6, 2016. p. 309-318. Disponível em: <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-sijis/article/view/7274>. Acesso em: 01 dez. 2020.

SAUNDERS, Max. Life-writing, Cultural Memory, and Literary Studies. *In*: ERLI,

ASTRID; NUNNING, Ansgar (org.). **Cultural Memory Studies**: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin: Walter de Gruyter, 2010. p. 321-331.

SCHULTZ, Matthew. "Arise, Sir Ghostus!": Textual Spectrality and "Finnegans Wake." **James Joyce Quarterly**. n, 49, v. 2, 2012. pp. 281-295. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24598821>. Acesso em: 12 out. 2018.

SCHWARZBACH, F. S. Newgate Novel to Detective Fiction. *In*: BRANTLINGER, Patrick, THESING, William B. (eds). **A Companion to the Victorian Novel**. Oxford: Blackwell, 2002. p. 227-243.

SHORT, EMMA; COOPER, Katherine. **The Female Figure in Contemporary Historical Fiction**. London: Palgrave Macmillan, 2012.

SLOTKIN, Richard. **The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization (1800-1890)**. Norman: The University of Oklahoma Press, 1994 [1985].

SMYTH, William J. Towards a Traumatic Geography of Ireland 1530-1760 and Beyond: the Evidence of Irish Language Texts. **Historical Geography**, v. 42, 2014. p. 30-57. Disponível em: <https://ejournals.unm.edu/index.php/historicalgeography/article/view/3355>. Acesso em: 18 jun. 2019.

STEPHENS, James. **The Insurrection in Dublin**. *E-book*. Dublin: Maunsel & Company, 2004 [1916].

SYNGE, John Millington. **The Playboy of the Western World**. Campaign: Project Gutenberg, 1998[1907]. Disponível em: www.archive.org/stream/theplayboyofthew01240gut/potww10.txt. Acesso em: 2 mar. 2018.

SZTOMPKA, Piotr. Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. **European Journal of Social Theory**. v. 3, n. 4, 2000. p. 449-466.

TODOROV, Tzvetan. **Les abus de la mémoire**. Paris: Arléa, 1995.

UNIVERSITY OF LIMERICK REGIONAL WRITING CENTRE; O'CONNOR, Joseph. "Why I Write, An Interview". Limerick: **University of Limerick Regional Writing Centre**. Limerick, 2016. Disponível em: <http://ulsites.ul.ie/rwc/rwc/node/31391>. Acesso em: 5 jan. 2017.

VILLAR-ARGÁIZ, Pilar. **The Poetry of Eavan Boland: A Postcolonial Reading**. Dublin: Maunsel & Company, 2008.

WAKING THE FEMINISTS. *Website*. 2020. Disponível em: <http://www.wakingthefeminists.org/>. Acesso em: 11 nov. 2020.

WARD, Margaret. **Unmanageable Revolutionaries: Women and Irish Nationalism**. *E-book*. Dublin: Pluto Press, 1995[1989].

WEARDEN, Graeme. Ireland prepares to exit bailout after 'biggest crisis since the Famine' - as it happened. London: **The Guardian**, 13 dez. 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/business/2013/dec/13/ireland-first-country-exit-eurozone-bailout>. Acesso em: 13 dez. 2018.

WHELAN, Kevin. Pre and Post-Famine Landscape Change. In: PÓIRTÉIR, Cathal (ed.) **The Great Irish Famine**. Dublin: Mercier Press, 1995. p. 19-33.

WHELAN, Kevin. Between Filiation and Affiliation: The Politics of Postcolonial Memory. In: CARROLL, Claudia; KING, Patricia (eds.). **Ireland and Postcolonial Theory**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2003. p. 92-108.

WHELAN, Y. The construction and the destruction of a colonial landscape: monuments to British monarchs in Dublin before and after independence. **Journal of Historical Geography**, n. 28, vol. 4, 2002. p. 508-533. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S030574880290441X>. Acesso em: 26 dez. 2020.

WHITE, Harry. **Music and the Irish Literary Imagination**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WHITEHEAD, Anne. **Memory**. New York: Routledge, 2009.

WHITMAN, Walt. **Drum-Taps: The Complete 1865 Edition**. New York: New York Review, 2015.

WINTER, Jay. **Remembering War: The Great War between Memory and History in the Twentieth Century**. New Haven: Yale University Press, 2006.

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own**. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1981[1929].

YEATS, William Butler. **The Collected Poems**. London: Wordsworth Poetry Library, 2008.

YEATS, William Butler. *Cathleen Ni Houlihan*. In: YEATS, William Butler. **Selected Plays**. London: Penguin Books, 1997. p. 19-28.

SOBRE A AUTORA

Camila Franco Batista

Professora adjunta na Universidade Federal de Rondonópolis-MT. Doutora e mestra em Letras pela Universidade de São Paulo. Licenciada em Letras Inglês e Bacharel em Estudos Literários em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Paraná. Foi pesquisadora visitante em Trinity College Dublin de 2014 a 2015 no projeto interdisciplinar e transnacional SPECTRESS – *Social Practice, Cultural Trauma and Reestablishing Solid Sovereignties*. Seus interesses de pesquisa incluem ficção histórica, literatura e memória e literatura comparada.

ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

www.PIMENTACULTURAL.com

RECORDAR É IMPERATIVO

MEMÓRIA
NO ROMANCE IRLANDÊS CONTEMPORÂNEO
(2000-2020)

